

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KÜBİZMİN SİNEMAYA ETKİSİ: OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN  
ÇÖZÜMLENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Ayşe Duygu Atasoy**

**1210060006**

**Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı**

**Programı: İletişim Tasarımı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan**

**ARALIK 2014**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KÜBİZMİN SİNEMAYA ETKİSİ: OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN**  
**ÇÖZÜMLENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Ayşe Duygu Atasoy**

**1210060006**

**Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı**

**Programı: İletişim Tasarımı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan**

**ARALIK 2014**

## İçindekiler

ÖNSÖZ.....	1
ABSTRACT .....	2
GİRİŞ.....	3
BÖLÜM I KÜBİZM.....	5
1.1. KÜBİZM NEDİR? .....	5
1.2. RESİMDE KÜBİZM VE ETKİN OLDUĞU DÖNEM.....	8
1.3. KÜBİST SANATÇILAR .....	16
1.4. KÜBİST AKIMIN ETKİLERİ .....	17
1.5. KÜBİZMİN DİĞER SANATLARLA İLİŞKİSİ.....	17
1.5.1.KÜBİZMİN MİMARİ İLE İLİŞKİSİ .....	17
1.5.2. KÜBİZMİN FOTOĞRAF İLE İLİŞKİSİ.....	19
1.5.3. KÜBİZMİN EDEBİYAT İLE İLİŞKİSİ.....	20
BÖLÜM II SİNEMA.....	22
2.1. SİNEMA VE GELİŞİMİ .....	22
2.2.1. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİK .....	26
2.2.1. FRANSIZ YENİ DALGA.....	27
2.2.3. ALMAN SİNEMASI .....	27
2.2.4. DENEYSSEL SİNEMA VE ETKİSİ .....	28
2.3. SİNEMA VE SANAT AKIMLARI.....	32
2.3.1. SİNEMA VE SÜRREALİZM.....	32
2.3.2. SİNEMA VE DADAİZM.....	35
2.3.3. SİNEMA VE FÜTÜRİZM.....	37
2.3.4. SİNEMA VE EMPRESYONİZM.....	39
2.3.5. SİNEMA VE KÜBİZM.....	40
BÖLÜM III SİNEMA VE KÜBİZM İLİŞKİSİNE ÖRNEK: ROLAND BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİNE GÖRE STANLEY KUBRICK'İN OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ.....	43
3.1. STANLEY KUBRICK VE SİNEMASI.....	43

<b>3.2. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, YÖNTEMİ.....</b>	<b>45</b>
3.2.1 GÖSTERGEBİLİMSEL FİLM ÇÖZÜMLEMESİ VE ANLAMLANDIRMA .....	45
3.2.2. ROLAND BARTHES'IN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ.....	46
3.2.2.1. DİL VE SÖZ .....	47
3.2.2.2. GÖSTERİLEN VE GÖSTEREN .....	47
3.2.2.3. DİZİM VE DİZGE .....	48
3.2.2.4. DÜZANLAM VE YANANLAM.....	49
3.2.3. ÖRNEKLEM SEÇİMİ .....	49
<b>3.3. ARAŞTIRMA BULGULARI .....</b>	<b>50</b>
3.3.1.“OTOMATİK PORTAKAL FİLMİ”NİN, GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM İLE ANALİZİ.....	50
3.3.1.1. FİLMİN KİMLİĞİ .....	50
3.3.1.3. FİLMİN ÖYKÜSÜ.....	51
3.3.2. OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN BARTHES YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ.	54
<b>TABLO: OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ.....</b>	<b>96</b>
<b>TABLO AÇIKLAMASI.....</b>	<b>111</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>112</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>115</b>

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Sürahi ve Bardak resmi.....	s.5
<b>Resim 2:</b> Avignonlu Kadınlar resmi .....	s.10
<b>Resim 3:</b> Masada Meyve Tabacağı ve Ekmek resmi .....	s.11
<b>Resim 4:</b> Düşlerin Anahtarı .....	s.12
<b>Resim 5:</b> Meyve tabağı ve bardak resmi.....	s.13
<b>Resim 6:</b> Karışık Teknik resmi .....	s.14
<b>Resim 7:</b> Şelala Evi .....	s.17
<b>Resim 8:</b> Villa Savoye.....	s.17
<b>Resim 9:</b> Mother I .....	s.19
<b>Resim 10:</b> Endülüs Köpeği .....	s.28
<b>Resim 11:</b> Endülüs Köpeği .....	s.29
<b>Resim 12:</b> : Sleep .....	s.30
<b>Resim 13:</b> Zamanın Yitimi .....	s.32
<b>Resim 14:</b> Alice In The Wonderland çizimi .....	s.33
<b>Resim 15:</b> Alice In The Wonderland çizimi .....	s.34
<b>Resim 16:</b> Alice In The Wonderland çizimi.....	s.34
<b>Resim 17:</b> Lhooq resmi.....	s.36
<b>Resim 18:</b> The Development of a Bottle in Space heykeli .....	s.37
<b>Resim 19:</b> The Unique Forms of Continuity in Space heykeli .....	s.37
<b>Resim 20:</b> Man with a Movie Camera resmi .....	s.39
<b>Resim 21:</b> Roland Barthes Gmsterge Şeması.....	s.47
<b>Resim 22:</b> Avignonlu Kadınlar resmi .....	s.56
<b>Resim 23:</b> Guernica resmi.....	s.111

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Roland Barthes'a Göre Otomatik Portakal Filmin Çözümlemesi.....	s.95
---	------

## PLAN LİSTESİ

<b>Plan 1:</b> Giriş Sahnesi, Alex yakın yüz.....	s.53
<b>Plan 2:</b> Alex ve arkadaşları.....	s.53
<b>Plan3:</b> Sarhoş evsiz.....	s.54
<b>Plan 4:</b> Billy ve çetesi.....	s.55
<b>Plan 5:</b> Yazarın evi, dış çekim.....	s.55
<b>Plan 6:</b> Yazarın evi, iç mekan.....	s.56
<b>Plan 7:</b> Yazarın evi, kapı önü.....	s.57
<b>Plan 8:</b> Yazarın evi, salon.....	s.57
<b>Plan 9:</b> Yazarın evi, salon.....	s.58
<b>Plan 10:</b> Yazarın evi, salon.....	s.58
<b>Plan 11:</b> Yazar yakın yüz .....	s.59
<b>Plan 12:</b> Yazarın eşi, geniş plan.....	s.59
<b>Plan 13:</b> Alex yüz, alt aç ı .....	s.60
<b>Plan 14:</b> Süt barı, bel plan droogi.....	s.60
<b>Plan 15:</b> Sosyete genel plan, süt barı.....	s.61
<b>Plan 16:</b> Alex Apartman hol, geniş plan.....	s.61
<b>Plan 17:</b> Dans eden İsa heykelleri .....	s.62
<b>Plan 18:</b> Dans eden İsa heykelleri .....	s.62
<b>Plan 19:</b> Dans eden İsa heykeli yakın plan .....	s.63
<b>Plan 20:</b> İsa heykeli yakın plan el.....	s.63
<b>Plan 21:</b> İsa heykeli yakın plan ayak.....	s.63
<b>Plan 22:</b> İsa heykelleri göğüs plan.....	s.64
<b>Plan 23:</b> Alex göğüs plan.....	s.64
<b>Plan 24:</b> Bethooven yakın plan.....	s.65
<b>Plan 25:</b> Kadın düşme, alt aç ı.....	s.65
<b>Plan 26:</b> Alex yakın yüz.....	s.65

<b>Plan 27:</b> Patlama.....	s.66
<b>Plan 28:</b> Patlama, geniş plan.....	s.66
<b>Plan 29:</b> Taş düşme- kaçışma, genel plan.....	s.66
<b>Plan 30:</b> Alev.....	s.67
<b>Plan 31:</b> Mutfak.....	s.67
<b>Plan 32:</b> Banyo.....	s.68
<b>Plan 33:</b> Baba bel plan.....	s.68
<b>Plan 34:</b> Dükkan içi, geniş plan .....	s.69
<b>Plan 35:</b> Alex ve kızlar bel plan .....	s.69
<b>Plan 36-37-38-39:</b> Alex oda genel plan .....	s.70
<b>Plan 40-41-42:</b> Alex oda genel plan .....	s.71
<b>Plan 43:</b> Alex oda genel plan .....	s.72
<b>Plan 44:</b> Apartman hol geniş plan .....	s.72
<b>Plan 45:</b> Dış geniş plan, Alex ve arkadaşları .....	s.73
<b>Plan 46:</b> Dış geniş plan, Alex ve arkadaşları .....	s.73
<b>Plan 47:</b> Boy plan, Alex ve arkadaşları .....	s.73
<b>Plan 48:</b> Alex ve Droogi bel plan.....	s.74
<b>Plan 49:</b> Alt açı Alex.....	s.74
<b>Plan 50 :</b> Yakın plan bıçak.....	s.74
<b>Plan 51:</b> Yakın plan Alex.....	s.75
<b>Plan 52:</b> Bel plan droogi ve Alex.....	s.75
<b>Plan 53:</b> Bel plan droogi .....	s.75
<b>Plan 54:</b> Geniş plan Balerin ev .....	s.76
<b>Plan 55:</b> Bel plan Balerin.....	s.76
<b>Plan 56:</b> Bel plan Alex.....	s.77
<b>Plan 57:</b> Amerikan plan Balerin.....	s.77
<b>Plan 58:</b> Amerikan plan Balerin.....	s.78

<b>Plan 59:</b> Boy plan Balerin ve Alex.....	s.78
<b>Plan 60:</b> Yakın plan Balerin yüz.....	s.79
<b>Plan 61:</b> Alex alt aç.....	s.79
<b>Plan 62:</b> Yakın plan resim.....	s.79
<b>Plan 63:</b> Balerin ev, dış .....	s.80
<b>Plan 64:</b> Bel plan Alex ve droogi.....	s.80
<b>Plan 65:</b> Alex geniş plan .....	s.81
<b>Plan 66:</b> Alex geniş plan .....	s.81
<b>Plan 67-68:</b> Dar aç hapishane kilise.....	s.82
<b>Plan 69:</b> Hastane geniş plan.....	s.82
<b>Plan 70:</b> Alex ve doktor boy plan.....	s.83
<b>Plan 71:</b> Alex yakın yüz.....	s.83
<b>Plan 72:</b> Kavga planı.....	s.83
<b>Plan 73:</b> Alex yakın profil.....	s.84
<b>Plan 74:</b> Tecavüz planı.....	s.84
<b>Plan 75:</b> Alex yakın yüz.....	s.84
<b>Plan 76:</b> Alex yakın yüz.....	s.85
<b>Plan 77:</b> Geniş Plan sahne.....	s.85
<b>Plan 78:</b> Geniş Plan Alex, adam.....	s.86
<b>Plan 79:</b> Geniş PlanAlex düşme .....	s.86
<b>Plan 80:</b> Yakın plan profil yerde Alex.....	s.86
<b>Plan 81:</b> Yakın plan Gardiyan.....	s.87
<b>Plan 82:</b> Yakın plan Alex yüz.....	s.87
<b>Plan 83:</b> Amerikan plan kadın.....	s.87
<b>Plan 84:</b> Genel plan izleyici.....	s.88
<b>Plan 85:</b> Yakın plan Alex .....	s.88
<b>Plan 86:</b> Alt aç Alex .....	s.88



<b>Plan 87:</b> Genel açı yere kapanan Alex.....	s.89
<b>Plan 88:</b> Geniş açı evsizler.....	s.89
<b>Plan 89:</b> Geniş açı Alex ve Polis arkadaşları .....	s.90
<b>Plan 90:</b> Bel plan Alex ve Yazar .....	s.90
<b>Plan 91:</b> Genel Plan Alex.....	s.90
<b>Plan 92:</b> Yazar yakın plan.....	s.91
<b>Plan 93:</b> Geniş plan Alex .....	s.91
<b>Plan 94:</b> Geniş plan hastane oda .....	s.92
<b>Plan 95-96:</b> Detay plan gazeteler.....	s.92
<b>Plan 97:</b> Detay plan gazeteler.....	s.93
<b>Plan 98:</b> Genel plan Alex ve ailesi .....	s.93
<b>Plan 99:</b> Alex gözden gazeteciler .....	s.93
<b>Plan 100:</b> Omuz plan Alex .....	s.94
<b>Plan 101:</b> Geniş plan sahne .....	s.94

## ÖNSÖZ

Bu projenin gerçekleştirilme sürecini benimle beraber emek harcayan, bana fikirleri, eleştirileri, yorumlarıyla destek veren herkese çok teşekkür ediyorum. Özellikle tez aşamamın her anında sabrını ve güler yüzünü benden esirgemeyen, eleştirileriyle benim çalışmam ve ilerlemem için sürekli benimle dahi savaşıp, tartışan tez danışmanım Sayın Prof.Dr. Bülent **Küçükeroğan'a**, masama muntazaman bıraktığı kitaplarla ya da konuyla ilgili çalışmalarını gördükçe sürekli “haydi Duygu” diye beni hızlandırmaya çalışıp ve cesaretlendiren Doç.Dr.Deniz **Yengin'e**, araştırma yöntemimi seçerken bana çok yardımcı olan Rengin **Küçükeroğan'a**, beni her anlamda destekleyen çalışma arkadaşım Öğr.Gör.Dide Akdağ **Satır'a**, kendi kitap arşivi bana açarak, kaynak bulma konusunda bana yardım eden çok değerli çalışma arkadaşım Ömür **Kınay'a**, teknik destek olarak her soruma cevap veren çalışma arkadaşım Olcay **Yıldız'a** çok teşekkür ederim.

Bu sürece gelmemde yegane payları olan Kamil **Atasoy**, Ulaş **Atasoy**, Yasemin **Atasoy** ve Güneş **Özkal Atasoy'a** sevgilerimi sunuyorum. Tezimi üniversite birinci sınıfta kübizm ve sinema hakkında tartışırken “Duygu bunu ya yazmalısın ya da çekmelisin” diyen babama armağan ediyorum.

**Ayşe Duygu Atasoy**

**Aralık 2014**

**University** : **İstanbul Kültür University**  
**Institute** : **Institute of Social Sciences**  
**Department** : **Communication Design**  
**Programme** : **Communication Design**  
**Supervisor** : **Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan**  
**Degree Awarded and Date** : **MA – December 2014**

## **ABSTRACT**

### **The Influence of Cubism on Film / Analysis of “Clockwork Orange”**

In this study, the influence of Cubism on Film is analysed taking Stanley Kubrick’s film “Clockwork Orange” based on the novel by Anthony Burgess as a basis. The film is analysed in terms of three basic elements; mythology, editing and contradictions. In the course of the study 101 plans are selected, compared and interpreted regarding their direct and indirect meaning according to Roland Barthes’ visual-semiotics study. As a result of the study some plans can be said to consist of cubic elements which are explained in details and “Clockwork Orange” may be described as a Cubist film.

**Key Words:** Cinema, Stanley Kubrick, Cubism, Clockwork Orange, Roland Barthes

## GİRİŞ

Yeniden yaratıcılığın yüzyılımızdaki en görkemli sanatı sinema, özgün ürünleriyle kalıcılığını perçinlerken, geleceğin de sanatı olduğunu vurgular. Sinemanın bu baş döndürücü sanatsal tırmanışı, usta yönetmenlerin diğer sanat dallarıyla olan ilişkilerinde yatar. Resim sanatındaki anlatımlardan biri olan kübizmle ilişkisi ise en etkili ve çarpıcı olanıdır.

Kübitlerin gözünde yeni ürünler, yeni buluşlar, yeni enerji türleri, eski düzeni ortadan kaldıracak silahlardı. İlerlemeye duydukları derin ilgi sözde kalmıyordu. Konuları bir yönüyle değil, üç boyutuyla derinlemesine ve geometrik biçimde görmek istediler. Bu uç boyutu sağlamak için, örneğin, çizdikleri bir adamın, yalnız görünüşünü, duruşunu, bulunduğu yeri değil, aynı zamanda aklından ve gönlünden geçenleri, hayal ve arzularını, hatta günâh ve sevaplarını da aynı kompozisyona, aynı tabloya sığdırmaya çalıştılar. Dış gerçeği sarsıp, iç benliği yansıtmaya yöneldiler. Bu açıklamaların ardından, kübizm Picasso'nun resimleriyle 1907 yılında başlayan resim sanat akımı olmasına karşın etkisini heykel, mimarlık, edebiyat, fotoğraf ve sinemada da gösterir.

Kübizm devrimci bir akımdır. Bu özelliği diğer sanat alanlarına yaptığı etkilerden anlaşılır. Resimde devrim sayılan kübizm hareketinin, görüntüde devrim yaratan sinemayla ilişkisi çok geçmeden ortaya çıkar. 1910'lu yıllardan günümüze pek çok önemli filmde kübizmin izlerine rastlanır.

Sinema sanatının kübizmden etkilenmesi Otomatik Portakal filminin genelinde üç noktada yoğunlaşmaktadır: içerik, kurgu ve mitolojik anlamda. Araştırmanın ana içeriğini oluşturan Otomatik Portakal aynı zamanda deneysel sinema içinde kendine özgü bir yere sahiptir.

Araştırmanın genelinde sanat akımları ve sinema akımlarının birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden resim sanatından kübizm ile olan ilişkisi anlatılmaya çalışılmıştır. Bunun ana nedeni ise, iki farklı sanatın birbiri içindeki yerini ve etkileşimlerini daha iyi anlatmak ancak kendilerini oluşturan olgularla mümkündür.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kübit akım sanatçıları ile incelenerek etkisi ve diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi incelenmiştir. İkinci bölümde ise, sinemanın gelişimi ve oluşmasında etken olan akımlar araştırılarak diğer resim akımlarıyla olan ilişkisi incelenmiştir. Son bölüm olan üçüncü bölümde ise çalışmanın çözümleme kısmı

olan analiz kısmı göstergebilimsel yöntem ışığında Roland Barthes seçilerek Otomatik Portakal filminin kübizm açısından incelemesi yapılmıştır.

Araştırmanın yapısının üç ana bölümden yapılmasının nedeni ise, kübizmin ve sinemanın tanımlarının yapılarak, diğer sanatlarla ilişkileri incelenerek, birbirleriyle olan bağlantılarını açıklamanın daha net anlaşılır yapılabileceği ve çözümlemenin daha kolay anlaşılabilirliği açısından bu yöntemler doğrultusunda incelenmiştir.

## BÖLÜM I KÜBİZM

### 1.1.KÜBİZM NEDİR?

“Kübizm 20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrim yapan Fransız sanat akımıdır. *Pablo Picasso ve Georges Braque*, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır. Başka bir tanımda”<sup>1</sup>. Beth Gersh-Nesic *Paul Cezanne* için şu açıklamada bulunur. “*Cezanne* üç şekilde tanımlar Kübizmi; geometrik, birçok açıdan çizilen ve tanımlama olarak. Ve bunun üzerine 4.boyuttan bahseder. Bir nesneyi düşünür ve nesneyi hayal ederek yeniden onu yaratır. Örneğin, kupa bardak gibi. Oval olarak değil daire olarak görsel illüzyon yaratan beyin, şekli gerçekliğe daha yakınlaştırır.”<sup>2</sup>

20. yüzyıl resim akımı olarak ortaya çıkan kübizm ismini *Georges Braque*'in bir tablosunu gören sanat eleştirmeni *Louis Vauxcelles*'in bu tablo için “küçük küpler” sözünü kullanmasıyla ortaya çıkmıştır.

Günümüzde birçok alanda kübizm ile ilgili farklı açıklamalar bulunmaktadır. Bazı kaynaklara göre *Picasso ve Braque* ile başlayan kübizm, başka kaynaklara göre *Cezanne* ile başlar. Ancak bütün açıklamaların ortak noktası geometrinin ve farklı bakış açıları veya yönlerin kübizm'in oluşmasında etkili olduğudur. 3 boyutluluk arayışına cevap gibi görülen Kübizm akımı yapısı itibariyle de nesneye bakışı birçok yönden resmeder. Bu resmediş sadece görüntünün 3 boyutluluğu değil, anlatımında 3 boyutluluğuna gönderme yapmaktadır. Resim sanatının perspektifle verdiği boyutluluğu kübizm geometrik şekillerle yakalar.

20. yüzyıl sanat akımları içerisinde modern sayılan ancak modern sanata karşı olarak da duruş sergileyen kübizm farklı arayışlarda olan ressamın öncülüğünde gelişmeye başlamıştır. 19.yüzyıla kadarki dönemde temsile dayalı sanat anlayışı sonrasında yerini kübizm ile gerçekliğe bırakır. Bir nesneyi ya da kişiyi resmetmek, onu olduğu gibi 2 boyutlu bir perspektif ile değil, ona ait olan objeleri ve farklı görünüş açıları ile gerçeği olabildiğince saf haliyle göstermeyi amaçladılar. Örneğin, araba gibi bir objenin tekerleğini ve direksiyonunu çizerek resmetmek gibi. Ayrıca resmin içine kağıt parçaları gibi maddelerin de konulması söz konusuydu. Kolaj çalışmasının öncesi olan bu yenilikler kübizmin resim sanatına bakışını da farklı açılardan bakılmasını da sağlamıştır.

<sup>1</sup> tr.wikipedia.org/wiki/Kübizm(Erişim tarihi: 02.03.2014)

<sup>2</sup> http://arthistory.about.com/od/modernarthistory/a/cubism\_10one.htm( Erişim tarihi: 02.03.2014)



**Resim 1.** “Sûrahi ve Kitap”, Juan Gris'in eseri. Özel koleksiyon, Paris<sup>3</sup>

“Leger ile birlikte, Picasso'nun arayışlarına ilk katılanlardan biri olan Gris, kübizmin «sentetik» adı verilen ikinci evresine, bir başka deyişle renge ve mantığa daha çok önem verilen aşamasına etkin bir biçimde katıldı.”<sup>4</sup>

Şekil1.de görüldüğü gibi bir nesneyi tanımlamak için onu tamamen çizmek gerekmiyordu, O'na ait olan kavram ve maddeleri kullanarak sûrahinin sadece boyutunu çevresel olarak resmetmek ya da bir kitap sayfası, resmin gerçeği anlatmasına yetiyordu.

Kübizm bu anlatımıyla birçok sanat kuralına karşı durmuştur. Tuval üzerinde çalışma zorunluluğu ya da boya ile resim yapma geleneğini yıkılmıştır. Bu açılardan ortaya çıktığı dönemde büyük tepki aldığı bilinmektedir.

Kübizm'i en çok etkileyen modern sanat akımları içinde kısa süreli olan fovizm ise resmin yeni bir döneme girdiğini göstermiştir. Bu dönem resimde 1904-1907'ye kadar sürmüştür. Bir grup genç ressamın, Henri Matisse ile birlikte resmettikleri tabloların Güz Salon'unda neo-rönanans bir atmosferde donuk heykeller içerisinde asmaları eleştirmen Louis Vauxcelles'in “Donatella vahşi hayvanlar arasında” diye yazmasına neden olmuştur.<sup>5</sup>

“Fov'lar isyankar bir duruş sergileyerek bürokrasi, militarizm ve konformizm karşıtı bir duruş sergilemiş ve eserlerinde bu görüşü resmetmişlerdir. Empresyonist resimdeki darbeler benzer fırça darbeleri olsa da, Fov'lar sadece temsil etme amacına karşı durarak kasti uyumsuzluğu canlı renklerle vermeye çalışmışlardır. Kısa dalgalı fırça darbeleriyle

<sup>3</sup> <http://www.juangris.org/Bol-Et-Livre.html>(Erişim Tarihi:02.03.2014)

<sup>4</sup> <http://www.msxlab.org/forum/sanat/16276-sanat-akimlari-kubizm.html#ixzz2vf8bS78Y> ( Erişim tarihi: 02.03.2014)

<sup>5</sup> Edward Lucie-Smith. *20.Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev.Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhav. (İstanbul: Akbank,2004.)s 60

resimlerine titreşim katmışlardır.”<sup>6</sup>

Bu bağlamda, kübizmin ve fovizm temelde birbirleriyle benzerlik gösteren akımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İki akımda kavramsal gerçekliğin yerine algısal gerçekliği temel almışlar ve temsil etme kavramına karşı çıkmışlardır. Kübizmin farkı ise bunu daha sistematik bir biçimde yapmasıdır. Kübistler *Cezanne* ve afrikalı heykellerden etkilenerek resim yapmaya başlamışlardır. Ancak Picasso ve Braque bu etkileşimle yeni bir resim dili yaratmışlardır. Bunun sonucunda, “Rönesans’tan beri belki de en önemli, fakat kuşkusuz en bütünlüklü ve sanatsal devrim” olarak tanımlanmıştı. “Eleştirmen *Vauxcelles*’de bir makalesinde biçimsiz kübiklerden bahsettiğinde kübizm olgusuna dikkatleri çekmiş oldu.”<sup>7</sup>

Kübizm de konu ikinci plana atılarak ayrıntı öne plana çıkmaktadır. Bütün kübist eserlerde detay, öncü anlatımdır. Bir eser tek bir bakış açısı ile çözülemez O’nu etrafında dönüyormuş gibi izlemek, okumak gereklidir. Bu anlamda kübizm eserin hemen algılanmasına izin vermez. Eser ancak parça parça ve zaman ile anlaşılır.

Bütün, kendi içinde genel bir anlatım taşıyor olsa da kullanılan her bir parça kendi içinde başka parçalara bölünmektedir. Anlamda, görüntü gibi sürekli olarak parçalanır. Geometrik şekillerin keskin hatları ile ya da yazımda kullanılan kelimeler ile kübizm izleyiciyi eseri çözümleyene kadar esir eder. Çünkü klasik dönem ya da modern dönem diğer sanat akımların aksine kübizm ana temayı dolaysız gözün algılayacağı şekilde sunmaz, bütünlemeyi izleyiciye bırakır. Bu biçimiyle diğer akımlardan kendini keskin bir şekilde ayırır.

İlk başlarda sadece şekil üzerinden devrim niteliği taşıyan kübizm akımı, sonraları konunun da içeriğini etkileyecek şekilde kendini göstermektedir. Ortaya çıktığı dönem içerisindeki sosyolojik, psikolojik, politik ve ekonomik bütün durumların etkisini, kendi anlatımı içinde kendi kullanım dili ile ifade ederek de devrimci özelliğini göstermektedir.

“Kübizm sanat akımını 20. yüzyılın ilk yıllarında şekillenmeye başlayan modernizmden ayıran en büyük özellik, görme duygusu yerine akla hitap eden eserler üretme gayreti içinde olmasıdır. Bu dönemin bazı Avrupalı sanatçıları modern sanat akımı öncülüğünde yalnızca göze hitap eden eserlerin popüler hale gelmesinden rahatsız olarak, insan zekasının derinlerine hitap eden eserler üretmeye başladılar. Sayıları ilk yıllarda çok az

<sup>6</sup> Edward Lucie-Smith. *20.Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev.Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhav. (İstanbul: Akbank,2004.)s. 61

<sup>7</sup> <http://www.msxllabs.org/forum/sanat/16276-sanat-akimlari-kubizm.html#ixzz2vf8bS78Y>( Erişim tarihi: 03.03.2014)



olan bu Kübist sanatçıların büyük bir bölümü, Empresyonizm akımının tam karşısında durmakta ve kendilerine ünlü ressam Paul Cezanne'ni örnek almaktaydılar. Cezanne'nin resimlerinde hakim olan "Provence Manzara" stilini benimseyen yeni dönem kübist sanatçılar, ürettikleri eserlerin uzun vadeli olması için çalışıyorlardı. Nitekim bu çalışmalar, kısa süre içinde geniş yankı bularak k bizim sanat akımının doğmasına neden olmuştur."<sup>8</sup>

Kübist resim fovlardan sonra ortaya  ıkmiş bir resim akımı olsa da kısa bir sürede içinde mimari, şiir, fotoğraf ve sinema gibi birçok alanda kendisini göstermiştir. Parçalama ve 3 boyutluluk ile bütün görsel kuralları bir noktada yıkan k bizim (obje ya da nesneye ait olan formu değiştirmek, Afrika heykelleri gibi...) bütün Avrupa ve dünyada etkisini göstermiştir.

Modern sanatın içinde yer alan ancak bir o kadar modern sanatın karşısında olan k bizim resimde 3 boyutluluğu, perspektifi yıkararak getirmiştir. K bizim perspektifi nesne ya da objeyi parçalayarak sunar. Parçalanan üzerinden bütüne ulaşılır ve tekrar tekrar bakılarak zaman içerisinde eser anlaşılır. Bu hareketiyle bile resme ya da objeye bakışı kıran bir akımın elbette keskin ve sert eleştiriler almasının yanında diğer sanatları da etkilemesi yanlış olmayacaktır.

## 1.2. RESİMDE K BİZİM VE ETKİN OLDUĞU DÖNEM

Kübizmin resimdeki etkisi fovlar ile başlar, fovist ressam *Henri Matisse* ve *Cezanne* etkileriyle ilerleyen ressamlar arasında Picasso ve Braque bu akımın temsilcileri olarak kabul edilmektedir. *Juan Gris*, *Fernand Leger* akımın diğer temsilcileridir. Kübistler izlenimcilerin aksine resimdeki renk olgusunu bırakarak ve şekillere yönelmektedir. *Cezanne'nin* doğadaki herşeyin görüntülerini geometrik şekillere benzetmesi, kübizmin ana konusunu oluşurmaktadır.

*John Berger'in* *Görme Biçimleri* adlı kitabında, " zlenimcilere göre görünen nesnelere kendilerini bize görünmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması g  , hareketli şeylerdi. K bistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin(ya da insanın)  evresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümlerin toplamıydı."<sup>9</sup>

"*Cezanne* resimde nat ralizmden soyuta geçiş dönemine aracılık eden bir kimlikle

<sup>8</sup> <http://www.herturlu.org/kubizm-sanat-akimi/#ixzz2vk1PSJiI>(Erişim tarihi: 04.03.2014)

<sup>9</sup>John, Berger. *Görme Biçimleri*.(İstanbul: Metis Yayınları,2012)s.18

karşımıza çıkmaktadır. Fovların ve kübistlerin de çıkış noktası olur. Çünkü dönemine göre resim algısı ve anlayışı farklı biçimlerde kendilerini gösterir. Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tinle işlemedir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır. Cezanne geometrik şekillerle doğayı tasvir eder ki bu şekliyle doğa duyusal olmaktan çıkar ve düşünsel bir doğa ortaya çıkar.<sup>10</sup> Cezanne bu tasviriyle birlikte kurgusal bir soyut bir dünya ortaya çıkarır. *Cezanne*'a göre salt geometrik biçimlerle tasvir edilen doğa yeniden oluşur. Sanat doğanın dış görüntüsünden kurtulur ve kübizm gibi yeni formları kullanan modern sanatlar ile yeni biçimler bulur. Bu bir anlamda *Kandinsky*'nin objeden kurtulma çabasını da çözüm bulur. Çünkü *Kandinsky* resmin objeye takılmasından dolayı ışık ve rengin bozulduğunu diğer bir ifadeyle kendilerini tam gösteremediklerini düşünür ve soyut resme yönelir. Kendi tablosunun ters açıdan asılmasıyla renk ve ışığı yeniden yakalamaya çalışır ancak objenin buna engel olduğunu farkeder. O'na göre resmin ana sorunu budur.

*Cezanne* göre de doğanın küp ve konilere resmedilmesi doğanın yeniden özüne doğru yorumlanmasını sağlıyordu. Bu şekilde evren yeniden yorumlanarak kendini oluşturan şekillerden koparak diğer bir deyişle dış görünüşünden kurtuluyor ve yeni bir şekille kendini biçimlendiriyor olarak ifade edilebilir.

Buradan yola çıkıldığında *Cezanne* göre şekiller, *Kandinsky*'e göre objenin biçimi resmi yeniden yorumlamayı gerektirmektedir. Bu anlamda ikisinin de şekil parçalama düşüncesi aynı temelde bulunmaktadır.

Genel sanat anlayışında yer alan geleneksel değerler parçalanır, kübizm bunu formlarla ve formların içeriği ile gerçekleştirir. Daha önce de dile getirildiği gibi resimde güzellik anlayışı da bununla paralel olarak parçalanır. Objeleri duyusal görünüşünden parçalar ve geriye sadece biçimi kalır. Kübizm, biçimi görünüşten çözümleyerek nesnelere analiz etmektedir.

*Cezanne* sözü ile bu anlatım desteklenir. “Nesneleri, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere biçimlendir. Bu sözlerde söz konusu olan, doğada keşfedilen duyusal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirmektir. Biçim, düzenleyici tinin nesnelere yaptığı hesaplaşmanın ürünüdür.” Kübizm yalnızca form parçalama ve yeniden anlamlandırma değil aynı zamanda tinsel olarak da nesnenin arkasındaki anlamı parçalar. Bu anlatımıyla bir bakıma geometrik ve

---

<sup>10</sup>İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011) s.123.

metafizik iki kavramı içinde barındırır.<sup>11</sup>

Resimde devrim niteliği taşıyan kübizm kendi içinde 2 dönemde ilerlemiştir. Analitik kübizm ve sentetik kübizm.

İlk dönem kübizm analitik kübizm olarak adlandırılır. Şekile önem veren kübistler nesnelere analiz eder ve onların saf halleri diğer bir tanımla oldukları gibi gerçekçi görünümünü yakalamaya çalışır ve resmederler. Malzemeleri doğada var olan geometrik şekillerdir; koni, prizma, silindir, küre gibi. Analitik kübizm de biçimin analizi rol oynar. Güzellik ya da estetik kaygısı aranmaz. Biçim en gerçekçi hali ile resmedilir. 1907-1912 yılları arasındaki çalışmaları kapsayan analitik kübizm de objenin ya da nesnenin tek bir bakıştan değil, birçok açıdan tuvale resmedilmesi temel alınıyordu. Figürler geometrik şekillerden oluşarak, klasik resim biçiminden uzaklaşmaktadır.

Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ancak bu doğa yeniden ifade edilir. Analitik kübizm de doğa bildiğimiz şekliyle ele alınmaz. Dağılmış olan varlıklar dünyası kübizmde düzenli ve düşünsel soyutlanmış bir varlık doğası olarak yeniden düzenlenir. Elemanları şekillerinden soyutlar ve onlara yeniden düşünsel bir soyut dünyada tekrar şekil verir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu (stereometrik) bir yapı olur. İki boyutlu bir yüzeyde biçiminin üç boyutlu analiz ediyordu kübizm.<sup>12</sup>

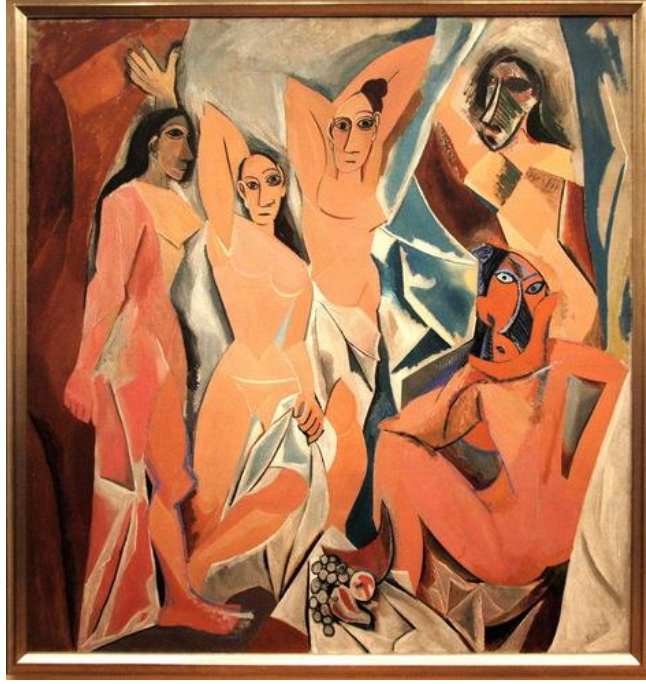
Kübizm bir bakıma soyut kavrayışı dile getirirse de aynı değerde somut kavramı da ifade eder. Örneğin: Bir nesneye, (bu herhangi bir nesne olabilir masa, araba, sandalye gibi,) baktığımız an ve açı bir sonraki başka açı ve anda farklı olacaktır. Bakış açımız değiştikçe sürekli olarak yenilenecektir. Bunun nedeni, bir önceki bakış açımız ile sonraki bakış açımız arasındaki farktan kaynaklanır. Bu bağlamda nesneyi, sadece baktığımız açıdan değil bütün açılardan görürüz ki bu üç boyutluluğu gösterir. Bir nesneye ya da objeye her açıdan bakmak ve bakılan her açıda nesneyi ve objeyi yeniden kavramak, analitik kübizmi bize özetler.

*Picasso'nun Avignon'lu kızlar tablosu* örnek olarak karşımıza çıkar. Tek bir perspektif içinde yansıtılmamıştır kadınlar, duru°, bakı° ve renkleri tamamen farklıdır, bu fark bir bakıma içeriği de etkilemektedir. Picasso bu tablosunda adını Barcelona'da" Calle d'Avignon"da ki beşinci sınıf bir genelevden alır. Modernizmin doğuşunda en etkili eserlerden biri olan bu

<sup>11</sup> İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011) s.165.

<sup>12</sup> İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011) 170

tablo, geleneksel çıplak kadın resimleriyle dalga geçer.<sup>13</sup> Sağdaki iki figürün karalanmış, maskeyi andırır yüzü, Afrika sanatının *Picasso* üzerindeki etkisini gösterir.” *Picasso* ’nun gördüğü biçimiyle yaşam’a karşı, cepheden girilmiş, öfkeli bir saldırıydı bu—yaşamın harap olmuşluğuna, hastalığına, çirkinliğine ve acımasızlığına karşı saldırı. Tavrı olarak bu tablo, daha önceki resimlerin çizgisini sürdürmekle birlikte, çok daha şiddet doludur ve bu şiddet, üsluba dönüşmüştür.” der Berger.<sup>14</sup>



**Resim 2.**1907, Tuval üzerine yağlı boya 243.9 x 223.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York<sup>15</sup>

*Picasso* ’nun bu tablosunda ve diğer natüremort eserlerinde perspektif artık tek bir açıdan değil, bütün açılardan karşımıza çıkar. Şekillerin farklılığı yukarıda *Berger*’in dediği yaşam’ı başka biçimde anlatma çabası, anlatımın da perspektifini gösterir.

Kübist tablolara bakış artık resimdeki iki boyutluluk açısını kırar ve birçok açıdan bakma gerekliliğini doğurur. Bu bağlamda *İsmail Tunalı*’nın da değindiği gibi empresyonizmin kullandığı ve resmettiği iki boyutluluk yerini üç boyutluluğa bırakır.

Analitik kübizm nesnelere, objelere duyusal ve yüzeysel perspektiflerini çözümlenerek onlara yeniden ve farklı anlamlar kazandırır. Bütün bu değişimlerin kökü doğadan alınır.

<sup>13</sup> Edward Lucie-Smith. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev.Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhav. (İstanbul: Akbank,2004.)s.64

<sup>14</sup> John Berger, *Picasso ’nun başarısı ve başarısızlığı*. Çev. Yurdanur Salman,Müge Gürsoy Sökmen(İstanbul: Metis,2003)s 80.

<sup>15</sup> Genel Yön. Bülent Özukan, Yayına Haz. Mısra Öncel Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü, *Pablo Picasso*, (İstanbul: Boyut yayınları, 2005) s.42.

Ancak biçim anlamında doğadakini yeniden biçimlendiren sanat anlayışı hem soyut hem somut olmaktadır. Bu anlamda “*analitik kübizm*” kendini “*sentetik kübizm*” içinde bulur.

Analitik kübist dönem içinde *Picasso*'nun “Masada Meyve Tabağı ve Ekmek” ve *Fernande*'nin portresi olan “Armutlarla Kadın” gösterilebilir.



**Resim 3.** Masada Meyve Tabağı ve Ekmek, 1909, Tuval üzerine yağlı boya, 164x132.5 cm, Kunstmuseum, Basel, İsviçre<sup>16</sup>

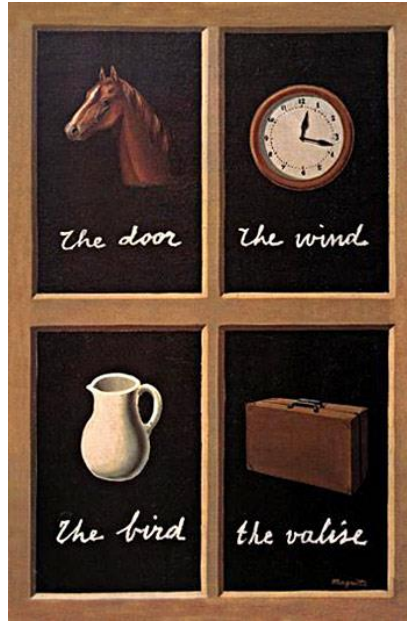
Yukarıdaki tabloda, *Picasso*, perspektifi merkeze oturtarak, diğer nesnelerin başka açılardan, formlardan görülmesini sağlamıştır. Masaya karşıdan bakan izleyici, kendisini tabloya yukarıdan bakıyormuş gibi hisseder.

Sentetik kübizimde malzemeler doğadan değil, soyut ve geometrik elemanlar olmaya başlar. Analitik ve sentetik kübizmin farkı bu noktada ortaya çıkar, analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri iken sentetik kübizimde bu algı, düşünce ve geometri olur.

*Werner Haftmann* şöyle ifade etmektedir: “Analitik kübizm’in bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir.” Bu anlamda artık doğadan alınarak ilerlenen bir biçim değil, biçimi oluşturarak doğa yeniden ifade edilir. *Berger*'in görme biçimleri adlı kitabının başında açıkladığı görme ve görmeden anladığımız nesneye bakış buna bir örnek olabilir. *Magritte*'nin

<sup>16</sup> Genel Yön. Bülent Özükan, Yayına Haz. Mısra Öncel Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü, *Pablo Picasso*, (İstanbul: Boyut yayınları, 2005) s.43

1967 tablosu “Düşlerin Anahtarı” bu anlatımı gösterir.<sup>17</sup>



Resim 4.Düşlerin Anahtarı, Magritte, 1898-1967.<sup>18</sup>

Öğrenilen ve algılanan nesne değişebilir ve yeniden başka bir ifade ile anlam kazanabilir. *Kant*'ın dediği gibi nesnelere olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşünce biçimlerine göre biliriz. *Daniel Henry Kahnweiler* kübizmin gelişimini diğer dönemlerle birlikte ele alır ve inceler. “Sanatlar arasında 1900’lerde ortaya çıkan ve güçlü bir akımın başlangıcını işaret eden ‘kübist devrim’, plastik sanatların içinde bulunduğu kuşku ve karışıklık çağının bir sonucu idi. Plastik sanatların karmakarışıklığı en sonunda yarı kapalı bir görüşün yapıları farkedilmeye başlayınca, yavaş yavaş değişikliğe uğradı ve plastik eleman bir kere daha üstün geldi.”<sup>19</sup> Bu görüşünü ilerletir ve *Kant*'ın “Aklın Saf Eleştirisi” kitabında değindiği “Şey” kavramına değinir ve *Juan Gris*'in *Kant*çı olduğunu şu sözlerle ileri sürer : “*Gris Kant*’ı hiç okumamış olmasına rağmen, kendisini bir kez daha Yeni *Kant*çı olarak tanıtır. Mekanın “a priori” olarak var olduğunu keşfeder, yani *Kant*'ın sözleriyle söylemek gerekirse, (*Gris*'e göre) mekan, ‘duyusal dünyadaki bütün obje’lerin birlikte düzenlenmelerini sağlayan zihnin yapısı içindeki belirli bir yasaya uygun olarak ortaya çıkan sübjektif ve ideal bir diyagramdır adeta. ‘Kendi dışımızda biz bir mekan aramamalıyız; mekan bizim görsel algımızın bir yapısını oluşturur...’<sup>20</sup>

<sup>17</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011)s.172

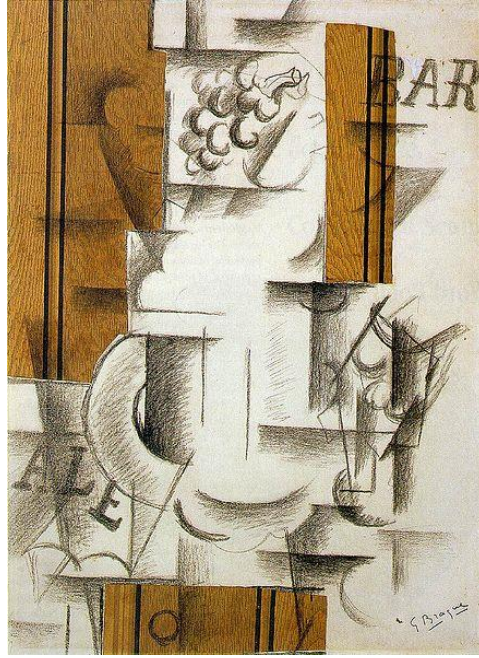
<sup>18</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis,2012)s.8.

<sup>19</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011) s.172

<sup>20</sup> A.g.e; sf.173

Bu anlamda ressam objenin ya da çizdiği nesnenin sentezini yapabiliyor oluyor. Bu şekilde ressamın kendisi, nesneye ya da objeye farklı bir anlam kazandırmış oluyordu.

Sentetik kübizimde obje yeniden başka bir form olarak ifade buluyordu. Tıpkı *Picasso* ve *Braque*'ın tablolarında olduğu gibi. Kolaj tekniğinin bulunuşu ile objeler onlara ait enstürümanlarla tekrar ifade ediliyordu. Başka deyişle objelerin ipuçları onları yeniden forma sokuyor ve anlamlandırıyor. *Picasso*'nun “Hasır Sandalye ve Natürmort” tablosu ve *Braque*'un “Meyve tabağı ve bardak” tabloları bunlara örnektir.



**Resim 5.** Meyve tabağı ve bardak, 1912, Georges Braque, Fügen tekniği, Özel koleksiyon<sup>21</sup>

Yukarıdaki tabloda *Braque* bardak şeklini gazete parçalarından kullanmıştır. Bardak formunu kullandığı başka obje ile formüle eder.

<sup>21</sup><http://www.istanbulsanatevi.com> (Erişim tarihi: 20.03.2014)



**Resim 6.** 1912, Karışık Teknik, 29x37 cm, Picasso Müzesi, Paris.<sup>22</sup>

Yukarıdaki tabloda *Picasso*, hasır, gazete gibi nesnelere kullanılır. Bu bir bakıma resmi özgürleştirmek ve zenginleştirmek olarak görülebilir. Resmin sahip olduğu tuval ve boyanın dışına çıkarak, başka enstrümanlar kullanılmaya başlanır ve kolaj tekniği ortaya çıkar.

*John Berger'in Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı* kitabında kübizm'i üç biçimde ele alır: konu seçimi, kullanılan malzeme ve görme biçimiyle. Konularını modern dönemde ve kentlerde gündelik yaşam içinden alır. Empresyonistlerin tersine manzara, park ya da bahçe yerine yapılar ve gündelik hayat içerisinde kullanılan objeleri resmediyorlardı. Bu bir anlamda sanatta resmedilen objenin değerini değiştiriyor, ucuz bir sandalyenin de sanat objesi olarak kullanılabilirliğini gösteriyordu. Kullanılan malzemeler ve konular insan eseri olan, üretilen objelerdi. Kullanılan malzemelere ise, resimde klasik olan kullanılan boya ve tuvale ek, hasır, teneke, gazete, kağıt, karton gibi malzemeleri de eklediler. Diğer boyalarla, suluboya, yağlı boya, mürekkep, toz boya gibi boyaları birlikte kullandılar. Bu şekilde paha biçilemez sanat görüşüne meydan okuyorlardı. Bu, bir anlamda sanatçıyı ve resmi özgürleştirip, bağlı kalınan kesin resim kurallarına karşı çıkıyordu. Görme biçimiyle ise, bütün nesnelere birbirine benzetebiliyordu ve hiç bir nesne diğerinden daha değerli olmuyordu. Biçimi değiştirilen her nesne başka bir formda kendini gösterebiliyordu, bu, bir anlamda parçalayarak yeniden kurma olarak düşünülebilir.

“İnsan resimlerinde bu soruna değişik bir açıdan yaklaşıyorlardı. Şimdi vurguladıkları artık etten kemikten bir insan olarak figürün fiziksel varlığı değil, o figürün yapısının fiziksel karmaşıklığı olmuştur. Bu resimlerde başlangıçta insanı görmek çok zor olabilir; görüldüğü zaman da resimdeki insanın, bir beden içinde bulunduğu yapısal düzenleniş, bir kentin mimarisi kadar elle tutulabilir ve kesindir. Tabir caizse, kullanılan alfabede hiçbir belirsizlik

<sup>22</sup> Genel Yön. Bülent Özükan, Yayına Haz. Mısra Öncel Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü, *Pablo Picasso*, (İstanbul: Boyut yayınları, 2005) s.54



yoktur. Her şey yazılı bir metin kadar açıktır; belirsizlik ancak bazı sözcüklerin anlamındadır.”<sup>23</sup>

Kübistlere göre tek bir açı ya da tek bir an yoktur, her açı ve an bir önceki zaman ve bakıştan farklı olacaktır, böylelikle resimdeki üç boyutlu bakışı yakalayacaktır. Kübizm resimde kullanılan malzemelerin ve konuların birbirleriyle etkileşimini gösterir. Yağlı boyanın gazete ile etkileşimi, ucuz sandalye ya da masanın insanla etkileşimi gibi.

Kübizmin yeniliklere ve ilerlemeye açık olan bir resim sanatı olması, sürekli değişen modern dünyada, resim sanatının da ilerlemesine yardımcı oldu. “Pop art” olarak adlandırılan ve *Andy Warhol* öncülüğündeki akımın fabrikadan çıkan endüstri ürünlerinin sanat eseri olarak görülmesi kübizmin gündelik yaşamdaki nesnelere ilk olarak kullanan akım olarak gücünü ve etkisini göstermek için yeterli olacaktır.

### 1.3. KÜBİST SANATÇILAR

Resimde kübist eserler veren sanatçılar arasında, *Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Cezanne, Juan Gris, Fernand Leger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Roger de la Fresnaya, Andrea Lhote, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay* gösterilebilir.

Mimaride kübist çalışmalar yapan mimarlar arasında, *Le Corbusier, Frank Lloyd Wright* sayılabilir.

*Fotoğrafta, Henri Cartier Bresson* ve günümüz sanatçılardan *David Hockney* önemli örnekler arasında yer alır.

Edebiyatta ise, *Guillaume Apollinaire, Jacob, Cendrars, Cocteau, Albert Gleizes* gösterilebilir.

Sinemada ise en önemli örnekler arasında *David Hockney*'nin deneysel video çalışması, *Ucuz Roman, Kill Bill* serisi, *Simone, Yurttaş Kane, Otomatik Portakal, Kelebeğin Etkisi* gibi yapıları birbirinden farklı birçok filmi gösterebiliriz.

Yukarıdaki eserler tamamıyla kübist olarak görülmesi de benzerlikleri içlerinde barındıran ve birçok noktada çözümlendiğinde kübist etkilerin fark edildiği eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mimari, fotoğraf ve resim alanındaki çalışmaları kübist olarak gerçekleştiren sanatçıların ve mimarların dışındaki sanat çalışması yapan sinema sanatçıları için kesin olarak kübizm için çalıştıklarını söylemek doğru bir yargı olmayacaktır. Ancak kübist etkileri eserlerinde görmek mümkündür.

---

<sup>23</sup> John Berger, *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (İstanbul: Metis, 2003) s.67.

## 1.4.KÜBİST AKIMIN ETKİLERİ

“Collage, Assemblage, Kübizm akımı ile modern sanatta ortaya çıkarlar. Collage(Fransızca yapıştırma) Kübizm içinde *Picasso* ve *Braque*'ın, tuvallerine kağıt yapıştırmaları ile başlamıştır. 1911'de gazete parçalarını, basılmış yazıları resimlerine katan Braque, oradan gerçek nesnelere kullanmaya geçmiştir. Ağaç, bez, kumaş, toprak, kum, kibrit çöpleri ve kutuları derken akla gelebilecek herşey resim yüzeyine katılmaya başlamıştır. Fütüristler, Sürrealistler, Konstrüktivistler, Dada'cılar ve en son Pop sanatçıları yapıştırma ve toplama (assemblage) nesnelere kompozisyonlar kurmuşlardır. Collage'ın önemi, geleneksel sanatın sınırlarını kaldırması, sanatı her şeye ve her araca açmasıdır. Her türlü nesne ve tekniğin kullanılması, modern sanatın gelişimini belki de en fazla etkilemiş olaydır.”<sup>24</sup>

*Semra Ögel*'in yukarıda belirttiği üzere, kolaj ile birlikte kübizm diğer sanat akımları içinde etkisini gösterir. Sanat akımlarının oluşumlarına bakıldığında bir önceki akımdan etkilendikleri ve önceki akımın etkilerini eserlerinde görmek olasıdır.

Kübist akımın radikal olmasının en büyük etkisi, hem görsel hem de düşünsel olarak izleyene ve sanatçıya yeni bir boyut yaratmasından kaynaklanmaktadır. Sanatta kuralların dışına çıkarak, bağlı kalınan konu, malzeme ve ifade biçimlerini yıkarak cesur bir bakış yaratmıştır. Modern dönem sanat anlayışı olarak bakılan kübizmin günümüzde etkilerini görmek ve postmodern anlatımlarda kendisini hissediyor olmak yanlış bir bakış açısı olmayacaktır.

## 1.5.KÜBİZMİN DİĞER SANATLARLA İLİŞKİSİ

### 1.5.1.KÜBİZMİN MİMARİ İLE İLİŞKİSİ

Kübizmin mimarideki etkisini *Le Corbusier* ve *Frank Lloyd Wright* mimarlarının bazı çalışmalarında görmek mümkündür. Mimarideki etkisi, resimdeki gibi net olarak karşımıza çıkmasa da *Le Corbusier*'in “Villa Savoye” ve *Frank Lloyd*'un “Şelale Evi” gibi yapılarında kendisini hissettirir.

---

<sup>24</sup>Semra Ögel, *Çevresel Sanat*. (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası,1977)s.33.



Resim 7.Şelala Evi(ABD)-1935 - 1937<sup>25</sup>



Resim 8.Villa Savoye(Fransa)-1929<sup>26</sup>

Modern mimarlık döneminde, sanayi devriminin ve 1. Dünya savaşının da etkileri görülür, bunun en belirgin özelliklerinden biri “Modern üslubun izindeki *Behrens, Gropius, Mies* ve *Le Corbusier* yapı bileşenlerinin yapılmasında endüstriyel işlemin yeri sorunuyla uğraştılar; makine çağını anımsatan malzemeleri ve formları kullandılar. Bir ölçüde mimarlık ve mühendislik arasındaki bağı yeniden kurdular ve yirminci yüzyılın meydan okumalarını karşılayacak kadar büyük ölçülü ussal bir mimarlığın temelini attılar. *Ecole des Beaux-Arts*’ın talihsiz kalıtı iki taraflı simetrinin tiranlığından kurtulmuş düz düzlemler ve keskin kübik hacimlerden oluşan bir mimarlık imgesi geliştirdiler”<sup>27</sup> der *Roth*. Klasik olandan farklı bakış yakalayan mimarlar modernizmin getirisini başka şekilde yorumlamışlardır. Öyle ki “Protestan İncil öğretilerinden, tüm yapı malzemelerinin ve yöntemlerinin tamamen oldukları gibi ifade edilmesini gerektiren mimari hakikat ve dürüstlük fikri alındı; sıhhi tesisat işleri gururla sergilendi ve çıplak elektrik ampülleri kübik beyaz odaların ortalarına asıldı.”<sup>28</sup>

*Prof Dr. Enis Kortan* “*Le Corbusier Yüz Yaşında*” yazısında *Le Corbusier*’ın “Kübizm sonrası” bildirgesinde, gerileyiş ve sanat eserinden bahseder. Ve sonunda *Le Corbusier*’ın Pürizm’e (Biçimsel Saflık) ulaştığını; plastik sanatların sadece saf, yalın geometrik biçimlerden oluşmadığını aynı zamanda bir dünya görüşü olduğunu savunduğunu yazar.

Kübizm, kendisinden sonraki akımları eleştirel yönden de etkileyerek yine kendi etkisinden ortaya birçok sanat akımı çıkaran, radikal bir akımdır olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>25</sup> <http://blogs.qu.edu.qa/bach2017/modernist/failing-water/>(Erişim tarihi: 15.04.2014)

<sup>26</sup> A.g.e(Erişim tarihi: 15.04.2014)

<sup>27</sup> Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*. Çev. Ergün Akça (İstanbul:Kabalıcı Yayınevi, 2006)s.630

<sup>28</sup> A.g.e; sf.630

## 1.5.2. KÜBİZMİN FOTOĞRAF İLE İLİŞKİSİ

Fotoğraf, ışığın iz bırakması olarak tanımlanır. Türk Dil Kurumu ise, “çeşitli araç ve malzeme kullanarak görüntüyü özel bir yüzey üzerinde sabitleme olarak tanımlar.”<sup>29</sup> Fotoğraf yapısı ve gelişimi bakımından resme yakın bir sanat dalı olduğundan kübizm ile etkisi daha belirgin biçimde kendisini gösterir.

Fotoğraf alanında sayısız çalışmalar yapmış olan *Henry Cartier Bresson*’ın resim alanında da çalışmış olmasının etkisi kübizm ile ilgili yaptığı çalışmalarda görülür. *Bresson*’a göre, “Kübizm temel olgusu, nesnelere özünün, sadece eş zamanlı olarak çoklu bakış açılarını göstererek yakalanabileceğidir. Bresson bu anlayışı fotoğraflarına ağırlıklı olarak geometrik şekillerle ve diğer formel yapılarla yansıtmıştır.”<sup>30</sup> Sanatçının fotoğraflarıyla ilgili genel düşüncesi ise, “Düzmece” veya sahne fotoğrafçılığı beni hiç ilgilendirmiyor. Eğer bir yorum yapacaksam, psikolojik ve sosyolojik olgulara yöneltmek isterim. Birçokları, evvelden planlanmış konuları bulmak için yola koyulurlar. Benim yaklaşımında kamera, bir not defteri, “an”ı saptamada bir sezgi aracıdır. “An”ı yakalamadaki ustalık, bence vizörden görülen görüntüleri çok kısa bir zamanda görsel bir biçimde düzenleyebilme ve anlık kararlar alabilme yeteneğidir. Bu eylem; akıl disiplini, duyarlılığı, yerleşik bir geometri anlayışını, her şeyden önce bir konsantrasyonu gerektirir. Kişi, bu yöntemle çok sade bir anlatım biçimine ulaşabilir. Fotoğraf çeken kişiler kendilerine ve konularına karşı çok saygılı olmalıdırlar...”<sup>31</sup>

“Bresson’un etkilendiği şekliyle Kübizm 1908-1912 yılları arasında Pablo Picasso ve Georges Braque ortak çalışması sonucu ortaya çıkan, onlara göre kökenleri Paul Cezanne’nin çalışmalarına kadar uzanan, kısa ömürlü ve geniş ölçekli olmayan ancak 20.yy modern sanatını yaratıcı deneyimlerini kökten etkileyen bir akımdır. Kübizm temel olgusu, nesnelere özünün, sadece eş zamanlı olarak çoklu bakış açılarını göstererek yakalanabileceğidir. Bresson bu anlayışı fotoğraflarına ağırlıklı olarak geometrik şekillerle ve diğer formel yapılarla yansıtmıştır.”<sup>32</sup>

1937 İngiltere doğumlu fotoğrafçı, video ve resim sanatçısı *David Hockney*, resim, fotoğraf ve video çalışmaları ile kübizm alanında çeşitli eserler vermiştir. Ancak *Hockney*’i diğer Pop Art sanatçılarından ayıran en büyük özellik iletişim araçları yerine insan, doğa ve duygularla ilgili çalışmalar vermiş olmasıdır.<sup>33</sup> Kübizmde anlatılan her an ve bakış, bir sonraki an ve

<sup>29</sup> <http://www.tdk.gov.tr/>(Erişim tarihi:15.05.2014)

<sup>30</sup> <http://www.fotomuhabiri.com/?p=2459>(Erişim tarihi:15.05.2014)

<sup>31</sup> A.g.e (Erişim tarihi: 15.05.2014)

<sup>32</sup> <http://ifod.org.tr/2011/05/henri-cartier-bresson> (Erişim Tarihi: 15.05.2014)

<sup>33</sup> <http://www.davidhockney.com/bio.shtml> (Erişim Tarihi:15.05.2014)

bakıştan farklı olacaktır yargısı *Hockney*'nin fotoğrafladığı karelerde net olarak karşımıza çıkar. Öyle ki bir nesneyi birçok kereler çekerek zamanın değişkenliğini fotoğraflar.



**Resim 9.** Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 No. || Image: redtedart.com<sup>34</sup>

“*Hockney* sadece anı değil, eylemin süresini temel alır. Süre içinde süje geçirdiği zaman diliminde bütün şekil ve açılara girer.”<sup>35</sup>

### 1.5.3. KÜBİZMİN EDEBİYAT İLE İLİŞKİSİ

Edebiyat da kübizm gibi konuları ve insanı tek bir boyutu ile değil bütün yönleriyle incelemiştir. “İtalyan asıllı Fransız şair Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso ve Georges Braque ile birlikte “Kubist Oda 41”in düzenlenmesine yardım etti. Böylelikle resim eleştirmenliğine ağırlık verdi. İlerleyen yıllarda edebiyata özellikle şiirlere bir resim akımı olan kübizmi oturttu.”<sup>36</sup> “İnsanların ve çağın ruhunu yakalamakta(resmin ruhunu yakalamaya göre) olağanüstü duyarlı olan *Apollinaire*, bu değişikliği hemen farkettiler. Birkaç yıl sonra, 1912’de bu konuda şunları yazdı: öyle şairler vardır ki, yapıtlarını onlara bir esin perisi yazdırır; öyle ressamalar vardır ki, kendilerini bir araç gibi kullanan, bilinmeyen bir varlık tarafından yönetilirler. Onlar için yorgunluk söz konusu değildir, çünkü çalışmazlar ama; herhangi bir zamanda, herhangi bir günde, herhangi bir ülkede, herhangi bir mevsimde pek çok şey üretebilirler; insan değil, şiirin ya da resmin araçlarıdır bunlar. Akılları onların karşısında güçsüz kalır; mücadele etmek zorunda kalmazlar ve yapıtlarında hiçbir mücadele

<sup>34</sup> <http://gallery.newmediaspace.com/products.php?product=Mother-I%2C-Yorkshire-Moors%2C-August-1985-%231> (Erişim tarihi: 15.05.2014)

<sup>35</sup> <http://www.davidhockney.com/bio.shtml> (Erişim Tarihi: 15.05.2014)

<sup>36</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Guillaume\\_Apollinaire](http://tr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire)(Erişim Tarihi: 15.05.2014)

izi görülmez. Tanrısal değildirler; kendileri olmadan da edebilirler; doğanın bir uzantısıdırlar. Yapıtları, zekayı es geçer. Devinim içinde olabilirler ama yakaladıkları uyumlar hiçbir zaman insanlaştırılmaz. Buna karşılık öyle şairler, öyle ressamalar vardır ki, boğuşurlar. Sürekli doğaya ulaşmak için mücadele ederler ama doğayla doğrudan bir yakınlıkları yoktur.”<sup>37</sup> Şiilerinde noktalama işaretlerinin gerekli olmadığını savunan *Apollinaire* “Şiirde noktalama şart değildir. Şiir, noktalamaya muhtaç değildir. O, kendi kendine yeter. Virgüllere, noktalara, soru ve ünlem işaretlerine ne lüzum var? İyi bir şair şiirine ahenk verebildi mi yeter. Biz çirkinini arıyoruz. Eserde ayrıcalıklı bölgeler yoktur. En bayağı gerçekler de en üstünleri kadar beğenilebilir”<sup>38</sup>der. Bunun en güzel örneği “Kızıl Saçlı Dilber”dir. *Necati Cumalı*’nın çevirisinden olan “Kızıl Saçlı Dilber” şiirinde, kızıl saçlı diyerek dış görünüşünden, tapılası cana yakın diyerek karakter özelliklerinden ve hissettirdiği duygudan bahseder.

---

<sup>37</sup> John Berger, Picasso’nun başarısı ve başarısızlığı. Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (İstanbul: Metis, 2003) s.82

<sup>38</sup> <http://www.siiropenceresi.com/edebiyatakimlari/Kubizm.htm>. Fethi Bolayır, Edebi Bilgiler, Sönmez Yayınları (Erişim Tarihi: 27.05.2014)

## BÖLÜM II SİNEMA

### 2.1. SİNEMA VE GELİŞİMİ

Yedinci sanat olarak görülen sinemanın Türk Dil Kurumundaki kelime anlamı ise, “Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi”<sup>39</sup> olarak tanımlanmaktadır.

“28 Aralık 1895 yılında *Grand Cafe'de Lumiere* kardeşler ilk sinema gösterimini gerçekleştirdiklerinde dünyada büyük yankı uyandırmışlardı. Hareketli görüntüler bütün izleyenlerde hayranlık uyandırmış ve sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Sonrasında *George Melies'nin* öykülü filmleri ile sinema, belgesel görüntülerden hikayeli anlatıma geçmiş oldu. *Melie'nin* Jule Verne'nin romanından esinlenerek çektiği *Le Voyage Lume (Ay'a Seyahat, 1902)* ile bunu sağlamıştır. Yönetmenin ünlenmesine yol açan film, ilk kez çeşitli sahneleri peş peşe sıralayarak bir öykü anlatıyor, sahneleri kararmalarla birbirine bağlayarak, yeni bir anlatım dilinin ilk önemli örneğini veriyordu.”<sup>40</sup> Devamında yaptığı filmler ve bulduğu görsel hileler ile sinemada öykülü anlatımın öncüsü olmuştur.

“İlk animasyon olarak bilinen “Humorous Phases of Funny Faces” , 1906 yılında J. Stuart Blackton tarafından kara tahta üzerine tebeşirle yapılmıştır.”<sup>41</sup> Daha sonra *Emile Cohl* “Fantasmagoria adındaki bu filmi yaparken, çizdiği resmi ışıklı cam tabakaya yerleştirip, sıradaki resmi de üzerine başka bir sayfa ekleyerek çizmiş. Bu animasyon yaklaşık 700 resimden oluşuyor. İlk başta siyah çizgilerden oluşan animasyonun negatif baskısını alan Cohl, animasyonuna tebeşirle yapılmış gibi bir hava vermiş. Ancak bunu yapmak, tebeşirle tahtaya yapılan animasyonları yapmaktan daha çok zaman almış. *Fantasmagoria*'dan sonra aynı sene içinde, yine aynı tarzda iki animasyon daha yaptı: “Le Cauchemar du fantoche” ve “Un Drame chez les fantoches”.”<sup>42</sup> “Emile Cohl, zor koşullar altında geçen bir yaşlılık döneminden sonra öldüğünde (1938), en yetenekli ardılı *Walt Disney* de, türünün örneklerinden biri sayılan *Snow White and The Seven Dwarfs'ı (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler)* gösterime sokuyordu.”<sup>43</sup>

Sinemanın ilk yılları sessiz dönem olarak ifade edilir. “6 Ekim 1927'de yine *Alan Crosland*'ın yönettiği, başrollerini *Al Jolson* ile *May McAvoy*'in paylaştıkları ve bir sinagogta

<sup>39</sup> <http://www.tdk.gov.tr/>(Erişim Tarihi: 28.05.2014)

<sup>40</sup> Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.36-37

<sup>41</sup> <http://praxinoscope.wordpress.com/page/5/>(Erişim tarihi: 28.05.2014)

<sup>42</sup> A.g.e (Erişim Tarihi: 28.05.2014)

<sup>43</sup> Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.40

şarkı söyleyen babasının karşı çıkmasına rağmen caz şarkıcısı olmak isteyen bir gencin öyküsünü ele alan *Jazz Singer (Caz Şarkıcısı)* gösterime girdi.”<sup>44</sup> “Caz Şarkıcısının büyük bir ilgiyle karşılanması, *Al Jolson*’un iki şarkı arasında “Bir dakika bekleyin, daha bir şey dinlemediniz” gibi doğaçlama kısa konuşmalarına ve şarkıları seyirciye bakarak söylemesine bağlansa da, kesin olan, sinemanın geleceğinin artık sesli olacağıydı.”<sup>45</sup>

Sinemanın önemli isimlerinden biri olan *Edwin S. Porter* “altı dakika uzunluğundaki *The Life of an American Fireman (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı, 1903)* kurguya dayanan bir sinema anlayışının ilk örneği oldu.”<sup>46</sup> “*Edwin S. Porter*, itfaiyecilerin ustalığını gösteren sıradan bir belgesel yerine, heyecanla izlenen bir dram yaratmış oluyordu. Böylece sıradan romanlardan, gazete haberlerinden yola çıkan (bu nedenle gerçekçilik eğilimi taşıyan) ve yalın bir anlatımla duygusal bir çözüme ulaşan Amerikan sinema anlayışının ilk örneği doğmuş oluyordu. Seyirci, gerçek bir olay karşısındaymış gibi itfaiyecilerle özdeşleşiyor, itfaiyecilerin mutlaka zamanında yangına yetişmesini, ana kızın mutlaka kurtarılmasını istiyordu. Daha önce, hiçbir film bu türden bir duyguya yol açmamıştı.”<sup>47</sup>

“Amerikan sinemasının daha sonraki yıllarda izleyeceği yolu daha belirgin biçimde belirleyen film ise, yine Edwin S.Porter’ın, 1903 yılı yapımı filmi *The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu)* oldu.”<sup>48</sup> “Bu filmde günlük gerçeklerden yola çıkıyor, itfaiyecilerin yaşamı yerine bir treni soymaya kalkan haydutları konu ediniyordu. Ama bu kez, dramatik gelişim çok daha ağır basıyordu. Filmin bölündüğü sahneler bir tren soygununun çeşitli aşamalarını konu ediniyor, haydutlar önce tren istasyonuna geliyor, sonra soygun yapılıyor, haydutların peşine düşülüyor ve haydutlar yakalanıyordu. Birbirini izleyen sahneler, bir olayı anlatmaktan çok seyircinin duyarlılığını etkilemeyi amaçlıyordu. Tren soygunu, beklenmedik gelişmelerle heyecanı arttırıcı bir araç olarak kullanılıyordu. Seyirci ilk kez bir haydutla bir demiryolcunun dövüşmesini böyle yakından görüyordu. Film ayrıca, Amerikan sinemasının en önemli dalı olan *western* sinemasının da ilk örneğini oluşturuyordu.”<sup>49</sup>

Filmin tek farklı yönü sinemasal anlatımı kullanması değildi. Aynı zamanda yakın çekimlerle o döneme kadar görülmeyen açıları kullanması izleyici üzerinde etkisini gösteriyordu.

---

<sup>44</sup> A.g.e sf.211

<sup>45</sup> A.g.e sf.211

<sup>46</sup>Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.76

<sup>47</sup> A.g.e.sf: 76

<sup>48</sup> A.g.e.sf: 76

<sup>49</sup> A.g.e; sf.77



Sinema tarihinde diğer büyük adım *David Wark Griffith*'den geldi. Sinema dilinin kurucusu olarak görülen *Griffith* 1908 yapımı olan “The Adventures of Dolly” (Dolly'nin Serüvenleri) filminde, “Bir haftada çekilen, 215 metre uzunluğundaki filmin özelliği, bir öyküyü ilk kez geriye dönüşle (flash-back) anlatmasıydı. *Dolly'nin Serüvenleri*, 14 Temmuz 1908'de New York'ta gösterildi ve büyük ilgi gördü.”<sup>50</sup> Ardından *Griffith* “ Bir Ulusun Doğuşu, paralel kurguyu kusursuz bir biçimde kullanan, yakın planın ve kararmanın gücünden ustalıkla yararlanan, alıcının çevrinme (panoramik) hareketlerine yer veren savaş sahneleriyle duygusal sahneler arasında kusursuz bir denge kuran özellikleriyle, o tarihe dek bir benzeri olmayan destansı bir filmidir. Buna karşılık, içeriğiyle sinema tarihinin en ırkçı filmlerinden biridir.”<sup>51</sup>

Sonraki filmi *Hoşgörüsüzlük* dört bölümden oluşur. “Ana ve Yasa adlı çağdaş bölümü, tarihten alınan Babil'in Düşüşü, İsa'nın Çilesi, Saint Barthelemy Gecesi'nde Huguenot'ların Soykırımı Uğratılması bölümleri izler.(...) Filmin en başarılı bölümü sayılan ilk bölüm, Amerikan sinemasına özgü hızlı kurgunun kusursuz bir örneğidir.”<sup>52</sup>

Rus yönetmen *Sergei Eisentein*'in çektiği “Potemkin Zırhlısı” filmi dünya sinemasında, çarpıcı kurgu örneklerinin en başında gösterilir. Filmde kullanılan bütün sahneler montaj kullanımı ile bir anlatım oluşturur. “Filmde “Odesa Merdivenleri” bölümünün son sahnelerinde *Potemkin Zırhlısı*'dan Opera Meydanında yer almayan Aslan heykelinin “uyanarak ayağa dikildiğini” görürüz. Bu durum tümüyle *Eisentein*'in kurgu tekniğini kullanarak yarattığı görsel bir metafordur, görsel bir retoriktir. *Potemkin*'deki denizcilerin ve özgürlük isteyen halkın “uyanışını” hem de “aslan gibi güçlü biçimde uyanışının” simgesel aktarımıdır.”<sup>53</sup> “*Potemkin Zırhlısı*'nda *Eisentein*'in en bilinen ve tanınan denemelerinden “hareket yanılsamasını” gerçekleştirmiş ve uyku, uyanma ve kükrete durumunda gösterilen hareketsiz aslan heykelinin art arda üç çekimde gösterilmesi bu yanılsamayla oluşturmuştur.”<sup>54</sup> “Sinema tarihi açısından büyük önem taşıyan bu bölüm, *Eisentein*'in kurgu anlayışının da en parlak örneğidir. Açılan ateş altında merdivenlerden aşağı doğru kaçışan insanlar genel planda verilirken, yer yer araya korku dolu gözleri, haykıran ağızları, sendeleyeyen ayakları, çiğnenen çiçekleri, kırık bir şemsiyeyi gösteren yakın

<sup>50</sup> A.g.e; sf.79

<sup>51</sup> A.g.e; sf.80

<sup>52</sup> Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009)s.82

<sup>53</sup> Bülent Küçükdoğan, Sinemada Kurgu ve Eisentein (İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010)s.147

<sup>54</sup> A.g.e.sf.158

planlar girer. Gittikçe artan duygusal yoğunluğu vurgulamak için yönetmen kalabalığın deviniminden yararlanır.<sup>55</sup>

*Eisentein*'ın aksine *Dzigo Vertov* belgesel çekimleri ile gerçekçiliği yakalamaya çalışır. 1929 yapımı “Kameralı Adam” filminde” dış gerçeklikten apayrı bir gerçeklik yaratabilmek için neredeyse bilimsel bir titizlikle görsel bir kurgu yaratır. Ara yazılara yer vermeyen film, sinema filminin içeriğini biçime indirgeyen, görsel dili sorgulayan ve bir benzeri olmayan bir örnektir.”<sup>56</sup>

Savaş sonrası dönemde en çok tercih edilen film türlerinden biri de komedydi. Bu alanda en çok Amerikan sineması kar sağlamıştır. Bu dönemin ortaya çıkardığı, en popüler yönetmenlerden biri Charlie Chaplin'dir. “Şarlo” karakteri dünya sineması içinde yer alan önemli karakterlerden biridir. “Şarlo güldürülerinde, polisler ikide bir su dolu çukurlara düşer, boya tenekelerine çarpıp tökezler, otomobillerden düşerler. Otoriteyi simgelemekle böbürlenen kişilerin zor duruma düşmesi, seyirciyi, aynı olayların sıradan bir yurttaşın başından geçmesine oranla çok daha fazla güldürür.”<sup>57</sup> *Chaplin*'nin yarattığı “Şarlo” karakteri fakir ve yardımseverdir. Bu komik karakter bütün filmlerinde dramlı bir hayatın içinde yer alır. 1931 yapımı “City Lights”(Şehrin Işıkları) ve 1920 yapımı olan “The Kid” (Yumurcak) filmi buna örnektir. “Fransız sinema kuramcısı *Louis Delluc*, *Chaplin*'i *Moliere*'e, sinema yazarı *Elie Faure* ise Shakespeare'e benzetir. İkisi de haklıdır. Çünkü *Chaplin* sinemanın, Güldürüyle hüznü birleştirmeyi başaran tek ustasıdır.”<sup>58</sup>

Aynı dönem Amerikan sineması içinde *Eric von Stroheim* ve *Cecil B. De Mille* dünya sinemasında önemli bir yer edinmişlerdir. *Eric von Stroheim* “seyirciyi yasak aşk, ihanet, oç alma gibi öğelerle heyecanlandırdıktan sonra, Amerikan ahlak geleneklerine uyumlu bir sonla filmlerini noktalıyordu.”<sup>59</sup> *Cecil B. De Mille* ise, “sessiz sinema döneminden başlayarak, adı Hollywood'un dünyanın her köşesinde çok sayıda seyirciye ulaşmayı amaçlayan üstün yapımlarıyla özdeşleşen bir yönetmen oldu.”<sup>60</sup>

1927 yılında “The Jazz Singer”(Caz Şarkıscı) filmi dünya sinemasında sesin kullanıldığı ilk film olarak tarihe geçer. Ancak sesin sinemaya girişiyle birlikte birçok teknik donanım da girmiş olur. Sesin sinemaya birlikte girdiği bu süreçte müzikal filmler ortaya

<sup>55</sup>Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s. 143

<sup>56</sup> A.g.e.sf. 137

<sup>57</sup> A.g.e.sf. 111

<sup>58</sup>Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s. 111

<sup>59</sup> A.g.e.sf. 117

<sup>60</sup> A.g.e. s.237

çıkarm. Ses ile birlikte sinema izleyicisinde de artış olur. Büyük yapım şirketleri ve stüdyolarla birlikte sanayi haline gelen sinema, II. Dünya savaşı sürecinde ve sonrasında kendisini birçok alanda ve akımda gösterir.

### 2.2.1. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİK

II. Dünya savaşı sonrasında bütün dünya, kazanan ve kaybeden ülkeler dahil hepsi büyük kayıplar verdiler. Savaş sonrası yıkım ve kayıplar kendisini toplumsal, bireysel olarak sinemada da gösterdi. Savaş öncesi eğlence üzerine yapılan filmler, savaş sonrası toplumsal konulara geçti. Bu geçişin sinema anlamında en büyük etkilerden biri İtalya’da “Yeni Gerçekçilik” akımı oldu. “İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda İtalya’da faşizmin yıkılarak demokratik düzene geçilmesi, sinemanın da faşist ideolojinin kalıplarından sıyrılarak, toplumsal sorunlara yepyeni bir bakı° açısı getiren filmler üretilmesini sağladı.”<sup>61</sup> Akımın en bilindik ve önemli örneklerinden biri olan 1948 yapımı olan “Bisiklet Hırsızları” filminde *Vittorio de Sica* Kahramanı savaş sonrası iki yıl iş bulmuş *Ricci* afiş yapıştırma işi bulur ancak işin tek koşulu bisiklete sahip olmasıdır. Bisikletin çalınmasıyla birlikte olayın dramatikliği karşımıza çıkar. Senaryo yazarı *Cesar Zavattini*’nin şöyle ifade eder: “Evet, bir bisiklet. Roma’da bir bisiklet nedir ki? Her gün düzinelercesi çalınır ve bundan kimsenin haberi bile olmaz. Oysa çalınan bisiklet, bir adamın temel yaşam aracı olabilir ve bu açıdan, bu küçük olay aslında büyük bir drama neden olabilir.”<sup>62</sup> “Zavattini-De Sica ikilisi, kimi gerçek olaylardan yola çıkarak yarattıkları film, tüm Yeni-Gerçekçi yapıtlar gibi sokakta, gerçek mekanlarda ve gerçek halkın içinde çekerler. Roma’nın savaş sonrası görünümünden iç burkucu manzaralar ve gerçek insan dramları saptarlar.”<sup>63</sup> Yeni Gerçekçiliğin “doğum günü olarak da kimi tarihçiler *Rossellini*’nin “Roma Açık Şehir” adlı filminin ilk gösterim günü olan 24 Eylül 1945’i benimserler.”<sup>64</sup> Film bir anlamda savaş sonrası Roma’nın tablosu gibidir. Sokaklar ve insanlar savaş sonrasında sıcak izlerini taşır. Öyle ki “Eski Roma saraylarında, ya da süslü salonlarda güzel giysili kadınlarla, kara gömleli faşistler arasında geçen konulara alıştırılmış İtalyan seyircisi için “Roma Açık Şehir” bir dönüm noktası olur.”<sup>65</sup>

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile sokağı, insanı ve toplumun içinde bulunduğu trajediyi, olduğu gibi, olduğu yerde tam gerçekliği ile veren sinema ile tanışır dünya. Akımın etkisi Avrupa’nın diğer yerlerinde de hissedilmeye başlar.

<sup>61</sup> A.g.e.s.327

<sup>62</sup> Atilla Dorsay, 100 Yılın Filmi (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004)s.133

<sup>63</sup> Atilla Dorsay, 100 Yılın Filmi (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004)s.133

<sup>64</sup> Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s. 327

<sup>65</sup> Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s. 329

### 2.2.1. FRANSIZ YENİ DALGA

“II. Dünya savaşı’ını hemen takip eden yıllarda Fransa, çatışma sırasında yasaklanan yığılmış Amerikan filmleri tarafından istila edilir. 1950’ler bu yüzden Fransız sinemasının evrimi için önemli bir zamandır ve Fransız Yeni Dalga’nın doğmasını sağlayacak koşulları oluşturur.”<sup>66</sup>

*Fransız Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik*’ten daha farklı bir bakış açısı benimsemiştir. “Fransız Yeni Dalga’nın en önemli özelliği ise siyasal ve toplumsal konulardan uzak durmasıdır. Yeni Gerçekçiliğin tersine “apolitik” bir sinema olmasıdır.”<sup>67</sup> *Jean Luc Godard* ve *François Truffaut* bu akımın en önemli isimleri arasında yer alır.

*Jean Luc Godard*’ın 1960 yapımı olan *Serseri A'ıklar* filmi için *The Guardian* Yazarı *Philip French* film ilgili şunları söyler: “Araba çalıp, polis memurunu öldüren kadın düşmanı Michel ve sevgilisi Patricia ile ucuz bir otel odasında kalırlar ve hayatlarını birbirlerini anlatırlar. Filmin sonunda ise, polis baskınında Patricia’a Michel’e ihanet eder. B sınıfı film olarak değerlendirilen fimde, Godard geleneksel film gramerini yıkar ve şöyle der: “Bir filmin başı, ortası ve sonu olmalıdır ama kurallara göre olmak zorunda değildir”der.”<sup>68</sup> *François Truffaut*’un 1961 yapımı “Jim and Jules”(Unutulmayan Sevgili) filminde ise, “2. Dünya savaşı öncesinde yakın arkadaş olan Jim ve Jules, Catherine’e aşık olurlar. Catherine Jules’a aşık olur ve onunla evlenir. Ancak savaştan sonra Jim gelir ve Catherine Jim’e aşık olur. Film 3 kişi arasında aşkı ve ilişkileri anlatır.”<sup>69</sup>

Fransız Yeni Dalga, sinema olanaklarına karşı çıkış ve konu seçimiyle birlikte amaçsız ve mutsuz insanların yenilik ve umut aradıkları süreçte ortaya çıkan bir akım olarak düşünülebilir.

### 2.2.3. ALMAN SİNEMASI

I. Dünya savaşı sonrasında dışavurumcu bir sinema izleyen Almanya, II. Dünya savaşında Doğu ve Batı olarak iki farklı ülke oldu. Sava’tan sonra şehirlerin yerle bir olması, Nazi gerçeği ve Yahudi soykırımı dahil olmak üzere bir çok sorunla yüzyüze olan bir ülke

<sup>66</sup> James Clarke, *Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Çev: Çağdaş Eylem Babaoğlu (İstanbul: Kalkedon yayınları, 2012) s.157

<sup>67</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009) s.483-484

<sup>68</sup> French, Philip “*Breathless continues to shock and surprise 50 years on*”, 06.06.2010. <http://www.theguardian.com/film/2010/jun/06/film-jean-luc-godard-breathless-feature-philip-french-french-new-wave>. (Erişim Tarihi: 28.05.2014)

<sup>69</sup> Yepok, *Plot Summary* <http://www.imdb.com/title/tt0055032/> (Erişim Tarihi: 28.05.2014)

haline geldi. O dönem filmleri içinde ne önemlileri olarak *Peter Lorre*'in çektiği ve oynadığı 1951 yapımı “Yitik” filmi ve Wolfgang Staudte'nin 1946 yapımı “Katiller Aramızda” filmi gösterilebilir.

“Yitik” için “Film, düşmanla işbirliği yaptığını sandığı için nişanlısını öldüren bir bilim adamının, nişanlısının suçsuzluğunu öğrendikten sonra, cinayet işlemeyi tutku haline getirmesi konu ediniyordu. Alman dışavurumculuğuna, özellikle de *Peter Lorre*'un yıllarca önce *Fritz Lang*'ın yönetiminde oynamış olduğu *M*'ye(Dr. Mabuse) bir saygı gösterisi özelliği de taşıyan filmde, Bertold Brecht ve Fritz Lang gibi ustalarla çalışmış olan Peter Lorre, kimsenin değinmek yürekliliğini göstermediği bireysel sorumluluğu işliyordu.”<sup>70</sup> yorumu yapılmıştır. “Katiller Aramızda” filmi ile *Staudte* ilk nazi karşıtı filmi yapmıştır. “Alman sinema tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Katiller Aramızda, Polonya'da bir köy halkını kıyıma uğratan bir yüzbaşının, savaş sonrasında toplumda saygın bir yer edinme çabasını konu ediniyordu. Yerle bir olmuş Berlin'de geçen film yakın geçmişin kirliliğini inceliyordu.”<sup>71</sup> Stalin'in ölümünden sonra çekilen filmler daha çok belgesel ağırlıklı günlük yaşama ve toplumsal sorunlara değinen filmler olmuştur.

#### 2.2.4. DENEYSEL SİNEMA VE ETKİSİ

Nijat Özön “Sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü”<sup>72</sup> olarak tanımlar. Deneysel sinema, para amacı gütmeyen bağımsız ve kendi konularını, kendi çekim teknikleriyle birleştiren bir akım olarak görülebilir. “Bu alandaki örnekler arasında *Luis Bunuel*'in “Un Chien Andalou”( Endülüs Köpeği) filmini ya da *Andy Warhol*'un “Sleep”(Uyku) filmini örnek olarak gösteririz.”<sup>73</sup> *J.Dudley Andrew Sinema Kuramları* kitabında *Siegfried Kracauer* için şöyle der: “...konulu film olmayan yapımları **film of fact** (gerçek film) ve **experimental film** olarak ayırır.(...) *Kracauer*, deneysel film ile başlayan iddialarında her zaman için keskin fikirlere sahip olmuştur. Avantgarde sanatçılar tarafından ortaya konan pek çok bildiri ve manifestoyu sunmaktadır.”<sup>74</sup> Deneysel sinema bir anlamda “yeni” tanımı da beraberinde getirir. Kuralları ve tekniği yok sayan sadece anlatım için teknik bir sinema dili oluşmuştur. “Endülüs Köpeği”(1928) filminde *Bunuel* ve *Dali* rüyalarından esinlendikleri bir film yaparlar. Senaryoyla ilgili *Luis Bunuel* şöyle der: “Kural şuydu: Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek. Usa aykırı her düşünceye açık olmak.

<sup>70</sup> Rekin Teksoy, Sinema Tarihi Cilt 1 (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009) s.410-411

<sup>71</sup> A.g.e. sf.411

<sup>72</sup> Nijat, Özön, Sinema ve Tv Terimleri Sözlüğü, (Ankara: TDK yayınları, 1981) s.224

<sup>73</sup> Kılıç, Sabri. “Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi”, Hil Yayınları, 1992. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Deneysel\\_film](http://tr.wikipedia.org/wiki/Deneysel_film) (Erişim Tarihi: 28.05.2014)

<sup>74</sup> J.Dudley Andrew, Sinema Kuramları, Çev: İbrahim Şener, (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007)

Nedeni hiç araştırmadan, sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri benimsemek gibi.”<sup>75</sup> Film planları kesik kesik geçer ve her rüya bir sonrakine bağlanır. Bağlanan planların ve geçişlerin birbiriyle konu olarak bağlantıları yoktur. Zamanlar tutarlı değildir ve filmin kahramanı yoktur. Sadece bir kadın ve bir erkek vardır. Rüyanın kime ait olduğu belli değildir. Filmin açılış sahnesi ustura ile kesilen kadın gözüdür. Filmin içerisinde kesik el, eşek ölüsü, kıllar, karıncalar, kapı deliği gibi nesnelere gösterilir. Hepsinin gösterge olarak anlamı başkadır. Ancak film içerisinde bir bütün oluşturamazlar. Luis Bunuel *Son Nefesim* kitabında *Endülüs Köpeği* filmi için şöyle der: “Un Chien Andalou kendi düşlerimden biri ile Dali’nin bir düşünün karşılaşmasından doğmuştur örneğin. Giderek filmlerime, çoğu kez de içerdikleri akılcı ve açıklanabilir görüntülerden arıtmak düşüncesiyle düşleri de kattım.”<sup>76</sup>



**Resim 10.** Endülüs Köpeği, Luis Bunuel- Salvador Dali, 1928<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Luis Bunuel, *Son Nefesim*, Çev: İlkay Kurdak(Ankara: İmge Kitabevi,2005)s.139

<sup>76</sup> A.g.e.SF.123

<sup>77</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0020530/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0020530/?ref_=nv_sr_2) (Erişim Tarihi: 28.05.2014)



**Resim 11.** Endülüs Köpeği, Luis Bunuel- Salvador Dali, 1928<sup>78</sup>

*Rekin Teksoy* film için şunları söyler: “Gerçekten de film, estetik kaygıları bir yana bırakan, kimi kez de beceriksizce çekilmiş izlenimi uyandıran ve günlük yaşamla garip olayları birleştiren yapısıyla, “şairlerin, ressamların sineması” olarak nitelendirilen öncü sinemanın örneklerinden ayrılır. Gerçeküstücü bir anlayışla, biçimi güzel görüntülere, estetik kaygılara yeğler ve sanki “çirkinliklerin övgüsünü” yapar.”<sup>79</sup> *James Clarke*’ın yaptığı başka bir tanımlama ise, “Bugün hala izleyiciyi etkilemeye devam eden kısa film *Un Chien Andalou*, gerçeküstücü sinemayı her dönem bir biçimde etkilemiş kült bir filmidir.”<sup>80</sup>

Yakın tarihimizde ise en çok akılda kalan isimlerden biri *Andy Warhol*’dur. “*Andy Warhol* en çok tanınan deneysel film yönetmenidir. Aynı zamanda bir ressamdır. Deneysel film yönetmeni *Sabri Kaliç*’e göre bu durumun nedeni *Warhol*’un sistem tarafından en çok kabul gören yönetmen olmasıdır. İlk döneminde hareketsiz filmler çekmiştir. 1963 yılında yaptığı “Uyku” (*Sleep*, 1963) buna örnek olarak gösterilebilir. Filmde 6 saat boyunca uyuyan bir adamdan başka hiçbir şey gözükmemektedir. Yönetmenin kendi filmleri için: “benim filmlerim zaman almaz” demektedir. Yönetmene göre anlatmak istediği yaşamın monotonluğu, durağanlığıdır. “*Andy Warhol*’un erken filmlerinde, ışık-gölge oynamalarının yanı sıra başka öge öne çıkar: Zaman. *Warhol* filmlerindeki durağan alıcılı, çok uzun süreli

<sup>78</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0020530/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0020530/?ref_=nv_sr_2) (Erişim Tarihi: 28.05.2014)

<sup>79</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.782

<sup>80</sup> James, Clarke, *Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Çev: Çağdaş Eylem Babaoğlu (İstanbul: Kalkedon yayınları, 2012)s.103-104

çekimlerine şöyle bir açıklama getirir: ‘İnsanlar bugün bir gösteriye gittiğinde, artık hiç içine giremiyorlar. ‘Uyku’ gibi bir film, onları yeniden içine katıyor’<sup>81</sup>

*Andy Warhol*’un “Uyku”(1963) yapımı film 6 saat uyuyan bir insanı gösterir. “John Giorno, Warhol’un ilk statik filmini çektiği 6,30 saatlik filmi *Uyku*’nun (*Sleep*) hikayesini şöyle anlatıyor: "1963te haftasonuna denk düşen Ulusal Anma gününde birkaç günlüğüne bir yere gitmiştik. Gecenin bir yarısında uyandığımda Andy’i bana öylece bakarken buldum. Film yapmak fikri de buradan çıkmıştı. Görsel bir şeyler arıyordu ve o aradığı şey tesadüfen ben olmuşum. Eve dönüş yolunda bana 'bir film yıldızı olmak ister miydin' diye sordu. Elbette dedim. Marilyn Monroe gibi olmak isterdim. Warhol, aslında 6,30 saat olan filmden 90 dakikalık bir kısmı çıkartıp yeniden ekleyerek, normal bir uyku süresi olan 8 saate tamamladı. Filmin ilk gösterimi New York’taki Dramursy Art Theatre’da gerçekleşti ve New York Post’un haberine göre salonda sadece 9 kişi vardı.”<sup>82</sup> Başka bir kaynak olan *BBC one Modern Master* sitesi *Uyku* filmi için şöyle diyor: “Andy Warhol’un inanılmaz yetenekli biri olduğunu ve sadece resmi dönüştürmediğini aynı zamanda sinemanın yeni formu yakalamasına öncülük ettiğini ilk olarak ilk filmi *Uyku* buna örnektir. Film siyah-beyazdır ve John Giorno’nun apartman dairesinde 6 saat uyuması anlatılır.”<sup>83</sup>



**Resim 12.** Sleep, Andy Warhol, 1963, Museum Of Modern Art<sup>84</sup>

*Fransız Cineastes DeneySEL Sinema Grubunun Manifestosu* deneysel film sürecini şöyle açıklar “Yapım: Yapımcıların aynı zamanda kar gütmeyen organizatörler de

<sup>81</sup> Arda, Kaya <http://sinemasaldunya.com/amerikan-deneySEL-sinemas%C4%B1/> (Erişim Tarihi: 09.06.2014)

<sup>82</sup> <http://www.ntvmsnbc.com/id/25228071/> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)

<sup>83</sup> <http://www.bbc.co.uk/bbcone/modernmasters/virtual-exhibition/warhol/8-sleep.shtml> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)

<sup>84</sup> [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/inside\\_out/wp-content/uploads/2010/12/Install2\\_Sleep\\_Mandella.sm\\_1.jpg](http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2010/12/Install2_Sleep_Mandella.sm_1.jpg) (Erişim tarihi: 27.05.2014)



olabileceğini kabul edin. Kolektif yapım gruplarını destekleyin. Kişisel projeler için ödenek girişine izin verin. Bu alanda yetkin kurullar oluşturun. Yapım Sonrası: İş kopyası aşamasında post- prodüksiyon desteği arttırın. Dağıtım: Ağın kalbi olan dağıtım kuruluşlarına desteği sıkı tutun. Tanıtım: Deneysel sinema tanıtımının Fransız yapımı olmasını garantileyin .(!) Gösterim: Bölgesel modern sanat müzelerinin, deneysel sinemanın varlığına olduğu kadar özgünlüğüne dikkati çekin. Fransa’da “Art House” ya da “ Tecimsel Olmayan” olarak sınıflandırılan salonlarda ticari olmayan gösterimleri on katına çıkarın.”<sup>85</sup>

Deneysel sinema anlatımı ve çekimi ile günümüz sineması içinde kendini gösterir. Bunun göstergeleri ise, video sanatı, çağdaş sanat akımlarının ve teknik gelişimlerin beraberinde, sanatçıların bütün bu yenilikleri ve gelişmeleri kendi sanatları içinde kullanmaya başlamalarıdır. Sinema her hareketiyle kesin yargılar üreten bir sanat anlayışı olmadığı için bütün söylem ve bakışlar da aynı şekilde kesin doğru ya da kesin yanlış olmayacaktır. Günümüzde, reklamın da bu etkileşimde büyük ve güçlü etkisi olduğunu dışarıya çıktığımız her an görmek olasıdır. Buna paralel olarak sinema gibi görsel gücü elinde bulunduran bir sanatın bundan yararlanmamasını düşünmek yanlış olacaktır.

### **2.3. SİNEMA VE SANAT AKIMLARI**

Sinema başladığı süre itibariyle kendi dönemi içinde bütün toplumsal, bireysel ve ekonomik çevrelerden kolayca etkilenen ve bunu kendi içinde kompozisyonlayıp sunan bir sanattır. Bu açıdan bakıldığında kendi döneminin öncesi ve sonrasında ortaya çıkan diğer akımlardan kolayca etkilenmiştir.

#### **2.3.1. SİNEMA VE SÜRREALİZM**

Sürrealizm diğer deyişle Gerçeküstücülük sözlük anlamıyla, “Aklın, geleneklerin, alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan yani bilinen gerçekle bağımlı kesip kendince bir gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımı.”<sup>86</sup> olarak tanımlanan akımın en bilinen sanatçıları arasında resimde *Salvador Dali* ve *Luis Bunuel* gösterilebilir. Sürrealizm tanımı için A.Breton şöyle ifade eder: “Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu ve tüm realite, gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına kurduğu böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik daha vardı: Tasavvur, hayalgücü, sezgi ve bilinçaltı dünyası.

<sup>85</sup> Haz. Şenol Erdoğan, Ed. Gonca Egemen, Sinem Manifestoları (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, Eylül, 2011) s.137

<sup>86</sup> <http://www.tdk.gov.tr/>(Erişim tarihi:28.05.2014)

Şairler ve sanatçılar şimdi bu gerçekliği görmeli ve ifade etmelidir.”<sup>87</sup> “Böyle bir gerçekliği görmek ve anlatmak, çağın bilim anlayışı, örneğin, M. Planck’ın quantum, A. Einstein’ın relativite, W. Heisenberg’in belirsizlik relasyonu teorileriyle fizik ve S.Freud’un bilinçaltı teorisiyle psikoloji, çok değerler sistemiyle yeni mantık, yeni aksiyomlarıyla geometri, entüsyon (sezgi) ve elanvital (yaşam atılımı) görüşleriyle Bergson’un ve ben temelli dü°üncesiyle Sartre’in yenilikçi felsefeleri, öte yandan sanatta Duchamp’ın, Max Ernst, Joan Miro, Salvador Dali ve Marc Chagall’ın yapıtları sürrealist bir vizyon, sürrealist bir evren tablosu ortaya koyar.”<sup>88</sup>

*Dali ve Bunuel* “Endülüs Köpeği” filminde rüyalardan yola çıkarak bir görsel anlatım izlerler. Karıncılar, kapı deliği, cinsel nesnelere, şiddet hepsi rüyaların, bilinç dışının temsilidir. Hepsinin ifadesi farklıdır, zaman geçişleri de süreğen değil, gelişigüzel akar. Rüya içinde geçen zamanın netliği yoktur. Tıpkı *Dali*’nin “Belleğin Azmi” (Zamanın Yitimi) tablosunda ki tavrı gibi. Zaman, nesne ve kişi kullanımları ikinci bir alt metinle verilmiştir. Zamanın akması onu temsil eden saatlerin akması gibi, karıncaların ya da kurtların ölenleri yemeleri gibi.



**Resim 13.** Zamanın Yitimi,1931,Salvador Dali, Yağlı Boya, 24x33cm, Çağdaş Sanat Müzesi, New York<sup>89</sup>

<sup>87</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul: Remzi Kitabevi,Ocak 2011)s. 209

<sup>88</sup> A.g.e.sf:200

<sup>89</sup> <https://tasarimtarihi.wordpress.com/category/dada/>(Erişim Tarihi: 26.05.2014)

Filmde “Bir adamın bir kadına yönelik saplantılı bir tutkusu vardır. Ona duyduğu şehvete dair imgelerle, ölüm ve çürümeye dair imgeler art arda ve iç içe verilir. Filmde, zincirli bir olay akışı üzerinden ilerleyen klasik öyküleme mantığı yoktur. Burada bütünlüğü sağlayan şey, çoklu çağrışımlar ve duygulanımlardır.” Der James Clarke ve “Yaklaşık 75 dakika süren filmde 300’e yakın sahne vardır. Fazla soyut olmamasın a karşın film, modernist durumun özlü bir anlatımı olarak tanımlanmıştır. Yine film, karakterleri belli bir amaç çerçevesinde ve belli bir niyetle ele almaktadır. Jean Vigo 1930 yılında filmi “Bu film toplumsalın genel fotoğrafını çok net bir biçimde yansıtılmaktadır” şeklinde tanımlamıştır.”<sup>90</sup>

Günümüze yakın örneklerden biri “Alice Harikalar Diyarı” bu tanımlamaya örnek filmlerden biri olarak gösterilebilir. Karakter, hikaye ve anlatım şekliyle sürreal bir anlatıma sahip olan filmde yan anlamlar da kendini çok sıklıkla tekrar eder. Film *Alice*’in rüyasını anlatır. Konuşan hayvanlar ve iskambil kağıtları gibi alışılmış karakterlerin dışında karakterler sunarlar. Gülen kedi ve sigara içen bilge tırtılı bilinç dışımızın dışında yaratıp görsel malzemelerle sunmak ise tamamen sinemanın gücünü gösteren önemli örneklerden biridir.



**Resim 14.** Alice In The Wonderland (1951- Walt Disney)<sup>91</sup>

<sup>90</sup> James Clarke, *Sinema Akılları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Çev: Çağdaş Eylem Babaoğlu (İstanbul: Kalkedon yayınları, 2012) s.105

<sup>91</sup> <http://schoolofdisney.com/Stories/AliceInWonderland/screenshots.htm> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)



**Resim 15.** Alice In The Wonderland (1951- Walt Disney)<sup>92</sup>



**Resim 16.** Alice In The Wonderland (1951- Walt Disney)<sup>93</sup>

### 2.3.2. SİNEMA VE DADAİZM

*Dadaizm* I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve ölüm, korku ve umutsuzluk duygularının hissedildiği dönemi kendi içinde de gösteren bir akımdır. “ Dada hareketinin

<sup>92</sup> <http://schoolofdisney.com/Stories/AliceInWonderland/screenshots.htm> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)

<sup>93</sup> <http://schoolofdisney.com/Stories/AliceInWonderland/screenshots.htm> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)

değişmez bir amacı vardır: “Çağın geçerli değerlerine baş kaldırmak, ahlaksal, sanatsal ve kültürel değerleri yıkmak. Dada için, sanat yapmak amacından önce bu amaç gelir ve böyle bir görevi üstlenir.”<sup>94</sup> 1928 yapımı *Hans Richter*’ın “Ghost Before Breakfast” filmi Dadaist akımın etkilerinde yapılmış film olarak gösterilebilir. Dadaizmi çıkış zamanına göre en iyi açıklayanlardan biri de dadaist *Hugo Ball*’dır. Şöyle ifade eder: “Dadaist, çağın can çekişmesine ve ölüm karşısındaki bilinçsizliğe savaş açar. Bizim tartışmalarımız, çağın gizli yüzünü en açık günlük parçalar halinde aramaktır.”<sup>95</sup>

Dadaizm baskı, korku dolu bir savaştan sonra yıkılan umutların yok olduğunu, ümitsizliği gösterir ve Ball’ın dediği gibi bunu günlük hayatın içindeki parçalardan kolajlar yaparak ifade eder. “Fütürizmle benzer yapıları olsa da bakış açıları olarak birbirlerinden ayrılırlar. Öyle ki “Fütürizm optimist bir dünya görüşüne sahiptir, oysa Dada pesimist ve mutsuz bir görüşü savunur.”<sup>96</sup>

Dadaistler kuralları ve burjuva ahlakına karşı çıkarlar. Kendilerini bir kalıbın içine sokmayı, kendilerini de eleştiren ve karşı çıkan yapı sergilerler.

*Richard Huelsenbeck* şöyle ifade eder: “Dada herhangi bir sanatla sınırlı değildir. Manhattan Bar’da bir eliyle bardağa likör doldururken diğer eliyle soğuk belini doğrultmaya çalışan barmen bir ve yağmurluğunu giymiş, yedinci dünya seyahatine çıkmaya hazırlanan beyefendi bir Dadaisttir”<sup>97</sup>

“Bugünün sanatçısı, gücünü kaybedip çağdışı ve başarısız biri olmak istemiyorsa, teknoloji ile sınıf savaşı propagandası arasında seçim yapmalıdır. İki durumda da “saf sanat”ı bırakmak zorundadır. Ya tüm dünyayı sömüren reklamcılar ordusuna yazılır [...] ya da [...] devrim fikrini ve partizanlarını savunan bir propagandacı olur.”<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011) s 207

<sup>95</sup> A.g.e. sf.207

<sup>96</sup> A.g.e.sf.207

<sup>97</sup> Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* (University of California Press: Berkeley, CA, 1991)s.139.

<sup>98</sup> <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-dada-ve-calismanin-reddi/1379>(erişim tarihi: 27.05.2014)



**Resim 17.** Marcel Duchamp Lhooq 1919<sup>99</sup>

*Duchamp*'ın tablosunda Rönesans dönemine eleştiriyi görmek mümkündür. Bütün kurallar ve yapılarına karşı alay, “Mona Lisa” tablosunda bıyık ile çok net bir şekilde gösterilmektedir.

### 2.3.3. SİNEMA VE FÜTÜRİZM

“Biz genç ve güçlü fütüristleriz”<sup>100</sup> der “başarılı Sembolizm şairi”<sup>101</sup> *Filippo Tommaso Marinetti*'i. “Fütüristlere göre geçmişten değil, gelecekte fikir alınmalıdır. Bunun için endüstri ürünleri, hız ve cesaret gerekli malzemeler olarak görülüyordu. Doğal olan değil, günümüz diliyle geçmişe ve kurallara bağlı olmayan dil ve anlatım değerli bir ölçüydü.”<sup>102</sup>

Fütüristler geleceğin gücüne ve sanayileşen topluma inanıyorlardı. Onlar için yeni ve kuralları olmayan değerler üzerinden sinema yapılmalıydı tıpkı şiirde yaptıkları gibi. *Umberto Boccioni* “Fütürist Manifesto”yu ifade ederken şu cümleleri kullanır: “Bir insanı resmederken onu sadece olduğu gibi çizmemelisiniz, O’nu etrafındaki her şeyle bir bütün olarak resmetmelisiniz.”<sup>103</sup> Kendi heykel çalışmalarında da sanayileşmeyi hareketi ve hızı kullanarak

<sup>99</sup> <https://tasarimtarihi.wordpress.com/category/dada/> (erişim tarihi: 27.05.2014)

<sup>100</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism> (Erişim tarihi: 05.04.2014)

<sup>101</sup> Charles Harrison, Paul Wood. *Art in Theory 1900-1990* (USA: 1999)s.127

<sup>102</sup> A.g.e.sf.126

<sup>103</sup> Charles Harrison, Paul Wood. *Art in Theory 1900-1990* (USA: 1999)s.151

vermeye çalışmıştır. “Şişenin Mekanda Gelişimi” ve Mekanda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri” çalışmaları buna örnektir.



**Resim 18.** Umberto Boccioni: The Development of a Bottle in Space, 1912. Museum of Modern Art, New York.<sup>104</sup>



**Resim 19.** Umberto Boccioni: The Unique Forms of Continuity in Space, 1913. Museum of Modern Art, New York.<sup>105</sup>

İsimlerinden de anlaşılacağı gibi hareketle birlikte değişimi gösteren *Boccioni*'nin eserleri, kübizimde olduğu gibi bir nesneye her bakışın, farklı olacağını söylemesi gibidir. Diğer hareket bir sonraki hareketle benzersiz olacaktır çünkü zaman, bakış ve hareket bir öncekine göre değişecektir. Savaşa yakın duran tarafıyla çok fazla karşıt görüşün eleştirisine maruz kalmıştır. Ancak günümüz fantastik sinema dünyasının yaratımının öncü hareketlerinden olduğu söylenebilir.

<sup>104</sup> [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81179](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179)( Erişim tarihi: 26.05.2014)

<sup>105</sup> [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81179](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179)( Erişim tarihi: 26.05.2014)

#### 2.3.4. SİNEMA VE EMPRESYONİZM

“Empresyonizm, nesnelere ‘göründüğü’ gibi resmedilişidir.(...) Bunun da bize bildirdiği obje, sadece bir görünüştür, doğanın belli bir ‘an’ içinde görünüşüdür. Sanat tarihi bakımından konuşursak: Doğa, Monet’ye gelinceye kadar hiçbir zaman böyle görünüp kavranmamıştır. Burada, doğrudan doğruya bize verilmiş olan bir ‘görünüş’ resmediliyor, analiz edilmiş, elemanlarına ayrılmış bir görünüş ifade ediliyor. Bu elemanlar, tek tek impression’lar, yani duyumlardır.”<sup>106</sup> Der *İsmail Öztunalı* ve sanat için şu ifadeleri kullanır: “İmpression’lar dünyasının gerçekten resmedilebilir olması nedeniyle, empresyonistin artık perspektif, kontur ve materyalin resmedilme olanağı üzerine düşünmeye ihtiyacı yoktur; ve empresyonist sanatçı için, artık sanat araçları aramak ve onları kullanabilmek gibi bir sorun da yoktur. Onun ana sorunu ‘görmek ve gördüğünü resmetmektir.’”<sup>107</sup> İzlenimcilik olan diğer ismiyle, bıraktığı etkiyi göstermeyi amaçlar. Bunu resimde ışık ve renk ile yapan empresyonistler için önemli olan görülen nesnenin olduğu gibi yanılması değil, sanatçıdaki kişisel izlenimini aktarmasıdır. Duyumlarımızla algıladığımız nesnelere bizde bıraktığı etkiye göre algılarız. Ancak resim doğasından kaynaklı yaşadığı dünyayı, üç boyutlu göstermeye çalışır. *İsmail Tunalı* bu konuda “modern sanat, impressionizm, bu üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu bir dünyaya geri götürdü ve bütün fenomenleri, objeleri, renk ve ışık görünüşleri ve bunların çeşitli bağılıkları olarak açıkladı.”<sup>108</sup> der. Bu anlamda empresyonları ışık ve renk olarak ifade eder. “*Dziga Vertov* “Kameralı Adam” belgesel filmiyle bir gün içerisinde geçen gün doğumundan, gün batımına bir şehri belgeler. Ve bunu, şehre, insanlara ya da olaylara müdahale etmeden yapar. Bu bir anlamda kameranın gözünden bir şehrin izlenimini ve sanayi devriminin insanlar üzerindeki etkisini de göstermektedir.”<sup>109</sup>

<sup>106</sup>İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011)s.43

<sup>107</sup>A.g.e.sf.45

<sup>108</sup>A.g.e.sf.73

<sup>109</sup>Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.137





Resim 20. Dziga Vertov, «Man with a Movie Camera», 1929 Still | © Dziga Vertov<sup>110</sup>

### 2.3.5. SİNEMA VE KÜBİZM

1962 yılında *Gerald Noxon* “Kübizm ve Sinema (1900-1915)” makalesinde şöyle ifade eder: “15 yıllık sürecin içerisinde *Einstein* fizikte “Rölativiteyi” geliştirdi, Edebiyatta *James Joyce* “Ulysses’i yazdı, politik olarak *Lenin ve Marksist* hareketler başladı, yeni elektrikli kitle iletişim araçları yaratıldı, *Edison, Lumiere kardeşler, Friese Green, Griffith, Williamson* evrensel dil olan “Sinema” yı keşfettiler, Görsel Sanatta *Picasso ve Braque* “Kübizm” akımını başlattılar. Bütün bu değişimler yeni bulunan buluşlar değillerdi. Var olan bulunanların sütüne eklemek ve yeniden yapılandırmak, var olanlardan yeniyi oluşturmak oluyordu. *Picasso ve Braque* resmi ya da heykeli yeniden bulmadılar, resme ve heykele yeni bir anlam kattılar. 1905 ve 1915 yılları arasında *Picasso ve Braque* Kübizmi geliştirirken aynı sürede Sinemada hikaye anlatımını gerçekçi hale getirmeye çalışıyordu. Kübizminde gerçekçilikten uzak olduğunu söylemek yanlış olur, aynı şekilde Kübizminde ilgilendiği şeydi gerçeklik. *Picasso ve Braque* özneye yönelmeyi bıraktılar ve kübist çalışmalarında gerçeklikten gelen basit şeyleri kullandılar. Dolayısıyla *Porter’in, Griffith’in* diğer sinemacıların metot bulmalarındaki problemi *Picasso ve Braque* da kübizimde yaşadılar. İkisinin ortak noktası gerçeği yansıtan görsel bir dil olmalarıydı ancak amaçları birbirlerinden farklıydı. Aşırı naif olan sinema dilini gerçeklikten alırken, kübizmin ise sofistike dil kullanıyordu. Asıl sorun iki tarafın gerçeklikle ilgili merakı ne kadar farklıydı. *Porter ve Griffith* öykü tekniğindeki problemleri ekranda gidermeye çalışıyorlardı. Öyle ki bunu, basma kalıp gerçeklikte geniş kitlelere büyük duygusal bir etkiyle yapıyorlardı. *Picasso ve Braque*

<sup>110</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/der-mann-mit-derkamera/images/2/>(Erişim Tarihi: 03.06.2014)

da resimlerini sadece kendileri için ya da resimden anlayan kişiler için yapıyorlardı. Ne var ki amaçları birbirinden farklı olan bu adamlar buldukları dönem ve şartlar itibariyle ortak zorluklar çekmişlerdir.”<sup>111</sup>

Başka bir bakış açısı olan *Uğur Kutay* “Kübist Sinema” makalelerinde bakmak ve görmekten bahseder. “Dünyaya dair bilgilenme süreci süreçlerimizin en önemli, ilk ve etkin aşaması, ‘görme’ ile gerçekleşir.(...) İnsan zihni ‘görme’ bağlamında sadece bilgiyle değil, aynı zamanda gerçeklikle de oldukça somut bir bağ kurmuştur. Başta John Lock’un “Şimdi yanımda olanın varlığından eminim. Fakat bu odadan çıkıp gittiğinde, artık varlığından emin olamam” biçiminde özetlenebilecek ampirist epistemoloji olmak üzere pozitivist düşüncede aslında bu ‘görme-bilgi’ ve ‘görme-gerçek’ ilişkisi üzerinde ilerler.”<sup>112</sup> Ancak resim ve sinemanın kübizme ilişkisi üzerine etkileşimlerinin farklı olduğunu söyler. “...kamerayı fırça gibi kullanmak ancak metaforlar düzleminde mümkündür, film çekiminde değil...Kadrajı birkaç parçaya bölmekten kırık aynaların yarattığı yansımalara benzer görüntü efektlerine kadar bir çok unsur kullanılabilir perdede, fakat sinema peş peşe akan planlardan kurulu bir anlatım dizgesine sahip olduğu için bu görsel uygulamalar kübist bir yaklaşım sağlamak yerine olsa olsa kübist resme göndermeler bütünü olarak kalacaktır.”<sup>113</sup> Kutay kübist sinemayı sadece görüntü olarak değil, anlatım biçimiyle de ele alır. “Tarkovsky’nin anlattığı bir örnek var: Bir tepenin yamacındaki küçük bir noktayı görmekteyiz. Kamera yaklaştıkça aslında bu noktanın insana benzediğini fark ederiz. Kamera biraz daha yaklaşır; evet, bu uzanmış yatan, büyük olasılıkla uyuyan bir insandır. Kamera yaklaşmayı sürdürürken bu kişinin aslında uyumadığını, kanlar içinde yattığını görürüz, belki de ölüdür. Bu örnekte kamera bizi bir gerçeğin algısal düzeyde farklı halleriyle karşılaştırır; gerçeklik değişmeden kalırken sunum biçimi ‘kübist’ bir tavırla söz konusu gerçekliğin görebileceğimiz diğer durumları da sunar. Çünkü kübist sinemanın derdi izleyicisini gerçekliğin algılanma şekillerine dair bir tartışmanın içine çekmektedir aslında. *Kurosawa*’nın muhteşem filmi “Rasho-mon”un belki de en çarpıcı ilk örneklerinden biri olarak tanımlayabileceği kübist sinemanın bir olay ya da olguyu farklı açılardan görme ve gösterme çabasının dinamiklerinden biri, doğrudan postmodernizmle değil, ama modernizmin eleştirisiyle belirginleşiyor tabii...(…) Oysa gerçeğin farklı yüzleri vardır ve nerden baktığınıza bağlı olarak bu yüzler değişik biçimlerde görünür hale gelir. Bu bağlamda “Rashomon”la başlayan çizgi, *Tom Tykver*’i ünlü yapan

<sup>111</sup> Gerald, Noxon, *Cinema and Cubism (1900-1915)*, The Journal of the Society of Cinematologists, Vol.2 (1962), pp.23-33. Published by University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies in <http://www.jstor.org/stable/1224812> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)

<sup>112</sup> Uğur, Kutay, *Kübist Sinema 1*, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/kubistsinema1.html> (Erişim Tarihi:09.06.2014)

<sup>113</sup> A.g.e.

1998 tarihli “Koş Lola Koş” isimli filmle devam eder. (...) Baş karakteri Lola'nın yaşadığı olayın sonuçlarının sadece birkaç saniyelik akış farklılıklarıyla nasıl değişebileceğini dair üç ayrı öykü varyasyonu üzerine kurulu olan anlatı, burada tartıştığımız halde tam bir kübist sinema örneğidir. Çünkü aslında kübist sinema, bu film üzerinden giderek söylersek, diyalektiğin en görünür hale gelebileceği sinematografik üretim biçimidir aynı zamanda. <sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Uğur, Kutay, *Kübist Sinema2*, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/kubistsinema1.html> (Erişim Tarihi:09.06.2014)

## BÖLÜM III SİNEMA VE KÜBİZM İLİŞKİSİNE ÖRNEK: ROLAND BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİNE GÖRE STANLEY KUBRICK'İN OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ

### 3.1. STANLEY KUBRICK VE SİNEMASI

“*Stanley Kubrick* 1928 yılında “New York’ta Yahudi bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Doktor olan babası okul başarısı düşük olan çocuğunu, notlarını yükseltmesi için amcasının yanına Kaliforniya’ya gönderir. Ancak 1941’de tekrar New York’a gelen *Stanley*’nin notlarında değişme olmaz. Müziğe ilgili olan *Stanley*’e babası satranç oynamayı öğretir ve başarılı bir satranç oyuncusu olur ve para kazanmaya başlar. 1946 yılında William Taft Lisesi’nden mezun olur ancak üniversiteye not ortalaması düşük olduğu için giremez. Doğum gününde babasının aldığı fotoğraf makinesiyle kaderi değişir. “Look” dergisine sattığı ilk fotoğrafıyla profesyonel fotoğrafçılığa başlar. Fotoğraf çektiği süreçlerde sinemaya ilgi duymaya başlar. 23 yaşında bütün birikimini kullanarak ilk 13 dakikalık boksör *Walter Cartier*’in belgeseli olan *Dövüş Günü*’nü (Day of The Fight) ardından çeker. Ardından Uçan Rahip (Flying Padre) filmini çeker. 1952 yılında Gemiciler (Seafarers) filmini, 1953 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan *Korku ve Arzu*’yu (Fear and Desire) çeker. 1955’te *Katilin Öpücüğü* (Killer’s Kiss) ve 1956’da *Son Darbe* (The Killing) Hollywood’da farkedilmesini sağlayan filmleri çeker ve 1957 yılında *Zafer Yolları* (Paths of Glory) filmi için profesyonel yönetmenlik dönemine başlar.”<sup>115</sup>

1960 yılında *Spartacus* filmini çeker ve İngiltere’ye yerleşir. *Spartacus* filmi için Teksoy şunları dile getirir. “Laurence Oliver, Charles Laughton, Peter Ustinov gibi usta oyuncuların da rol aldıkları ve savaş sahneleri İspanya’da çekilen film, Kubrick’in de Cecil B.Mille’den aşağı kalmayan bir seyirlik yönetmeni olduğunu kanıtlar. Ama Cecil B.Mille’in tek amacının seyirlik olmasına karşılık, Kubrick’in filmi özgürlüğü, dahası sosyalist denilebilecek bir görüşün savunmasını yapar.”<sup>116</sup>

“1962 yılında Vladimir Nabokov’un romanından uyarlanan, orta yaşlı bir öğretmenin 14 yaşında genç kıza olan aşkı ve sonrasında gelişen olayların anlatıldığı *Lolita* filmini çeker.”<sup>117</sup> 1 yıl sonra *Dr.Strangelove ya da Nasıl Endişe Etmekten Vazgeçip Bombay’ı Sevdim* isimli kara mizah bir film yapar. “2001: A Space Odyssey( 2001: Uzay Macerası, 1968) ise bilimkurgu türünün de başyapıtları arasında yer aldı. Bilimkurgu yazarı Arthur C. Clarke’ın bir öyküsünden uyarlanan film insan öncesi yeryüzünü, insan aklının oluşumunu ve

<sup>115</sup> <http://www.thebiographychannel.co.uk/biographies/stanley-kubrick.html>(Erişim Tarihi: 10.06.2014)

<sup>116</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 2* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.1010

<sup>117</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0056193/>(Erişim Tarihi:10.06.2014)

gelişmiş insanın doğuşunu ele alır. Uzayın fethi kavramından yola çıkarak insanın kökenine eğilen filmin gündeme getirdiği bir dizi sorunun özünde, insan ile dünya dışı yaratıklar arasındaki ilişki yatar.”<sup>118</sup> Bu filmle ilgili olarak yönetmenle yapılan röportajda şunları ifade eder Kubrick: “Bu, benim sözcüklerle vermek istediğim bir mesaj değildi; 2 saat 19 dakika süren filmdeki toplam diyalog 40 dakikadan az. Ben görsel bir deneyim; duygusal ve felsefi bir içerikle sözlü anlatımı ikinci plana atan ve izleyicinin bilinçaltına nüfuz eden bir deneyim yaratmak istedim. McLuhan’ın teorilerinden yola çıkarsak, 2001’de mesaj, kullanılan iletişim aracının kendisi. Filmin izleyiciye bilinçaltından ulaşan, tam anlamıyla öznel bir deneyim olmasını istedim; tıpkı müzik gibi, bir Bethooven senfonisini ‘açıklamak’, algı ile haz alma arasında yapay bir engel oluşturarak eseri fakirleştirir. Filmin felsefi ve kinayeli yanı üzerinde istediğiniz gibi fikir yürütme, filmin izleyiciyi derin bir seviyede yakaladığını gösterir, fakat 2001 ile ilgili sözlü bir yol haritasından bahsetmek istemiyorum, yoksa her izleyici filmi anlayamamaktan endişe ederek, kendini bu haritayı takip etmek zorunda hisseder. 2001 başarılı olursa, bu normal şartlarda insanların kaderi, kozmostaki rolü ya da daha ileri hayat biçimleriyle ilişkisi konusunda kafa yormamış insanların da dahil olduğu geniş bir izleyici yelpazesine ulaşarak sağlayacağını düşünüyorum. Fakat çok entelektüel birinin gözünde bile, 2001’deki kimi fikirler eğer birer soyutlama olarak sunulsaydı, bu fikirler fazlasıyla cansız kalıp otomatik olarak entelektüel kategorilere ayrılabilirlerdi; fakat şimdi hareketli bir görsel ve duygusal bağlamda tecrübe ediliyorlar ve kişinin varlığının en derin noktalarında yankılarını bulabilirler.”<sup>119</sup>

1971 yılında çektiği “Otomatik Portakal” *Anthony Burgess*’in romanından uyarlanarak çekilmiştir. *Michel Ciment*’in *Kubrick* ile röportajında film hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: “Filmin ana konusu özgür irade. Biz iyi ya da kötü arasında seçim yapmaktan mahrum bırakıldığımızda insanlığımızı kaybeder miyiz? Bunu Otomatik Portakal üzerinde düşünebilir miyiz? Son dönem Amerika’daki gönüllü mahkumlar üzerinde koşullama ve beyni kontrol etme deneyleri yapılıyor. Aynı zamanda Alex karakteri *Anthony Burgess*’in harika ve orijinal romanındaki karakter ve filmin dramatik etkisini sağlıyor.”<sup>120</sup>

1975 yılında çektiği *Barry London* filmi için *Guardian Gazetesi*’nden *Peter Bradshaw*: “ölçülü ve elit bir film olduğunu, Kubrick’in yakın çekimlerle bunu birebir bütün

<sup>118</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 2* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.1011

<sup>119</sup> Gene D., Philips, *Stanley Kubrick*, Çev: Neşfa Dereli (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009)s.53-54

<sup>120</sup> An interview with Michel Ciment, *Kubrick on A Clockwork Orange*, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html> (Erişim Tarihi: 10.06.2014)

duyularımıza hissettirdiğini ifade eder. Barry parasız ancak zengin olmak isteyen genç bir adamdır ve bu umudunu dövüş ve oyun masalarında aramaktadır. Ancak hayaline zengin bir kadın olan Becky Sharp ile evlenerek kavuşur. Bradshaw, Kubrick'in O'Neil karakterini Napolyon'a benzettiğini ileri sürer."<sup>121</sup> Sonrasında Stephen King'in romanından uyarladığı *Shining* (Pırlıltı) "Parapsikolojiye de eğilen film, görüntüleri, dekoru ve müziği (Lizst, Bartok vb) ile yoğun bir karabasan ortamı yaratırken, bireyi ve dünyayı sarmalayan gizemlerin perdesini aralamayı dener. Yönetmenin yer yer uzun kaydırmalara, yer yer de sabit alıcıya yer veren anlatımı ise sinema dilini kullanmadaki ustalığının yeni bir örneği oldu."<sup>122</sup> 1987 yılında çektiği Vietnam savaşını konu alan film "The Full Metal Jacket"ın konusu için Kubrick şunları söyler: "Bu soruya cevap vermek, hele de uzun zamandır filmin içindeyseniz neredeyse imkansız. Kimileri beş cümlelik, hap gibi bir özet istiyor. Herhangi bir dergide karşınıza çıkabilecek türden şeyler. Şöyle dememi istiyorlar: 'Bu insanoğlunun ikiliğinin ve hükümetlerin ikiyüzlülüğünün hikayesi'(Aslına bakarsanız, bu cümle Full Metal Jacket'ın anlatmak istediği şeyin oldukça iyi bir tanımı)"<sup>123</sup> 1999 yılında ise herkes tarafından adından konuşturan ve "ölümünden birkaç gün önce tamamladığı *Eyes Wide Shut* (Gözleri Tamamen Kapalı,1999) ise Manhattan'da yaşayan varlıklı bir doktorla (Tom Cruise) eşinin (Nicole Kidman) bir Noel eğlencesi sırasında ve ertesinde katıldıkları yeni cinsellik deneyimlerini ele aldı. Evlilik, aşk, cinsellik ve cinsel fanteziler üzerine bir çeşitleme olan film, toplumsal kurallara ve Freud'a göndermeler yaparken, çıplaklığı görüntülemedeki estetik titizliğiyle de dikkat çekti."<sup>124</sup>

### 3.2. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, YÖNTEMİ

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi günümüzde reklam, sinema, yazılı basın organları dahilinde sürekli olarak karşımıza çıkan, gündelik hayatımızda duraklar, dinlenme ve eğlence mekanların da dahil sürekli sohbet eşliğinde kendini gösteren bir çözümleme şeklidir. Bu nedenle geçmişten günümüz etkisi hala devam eden önemli filmlerden biri olan "Otomatik Portakal" filmi bu bölümde *Roland Barthes*'in göstergebilimsel yöntemine göre çözümleyeceğiz.

#### 3.2.1 GÖSTERGEBİLİMSSEL FİLM ÇÖZÜMLEMESİ VE ANLAMLANDIRMA

"Otomatik Portakal" filminde göstergebilimsel çözümlemesi için *Roland Barthes*'in

<sup>121</sup> <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/30/film-review-kubrick-barry-lyndon>(Erişim Tarihi: 24.06.2014)

<sup>122</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.1012

<sup>123</sup> Gene D., Philips, *Stanley Kubrick*, Çev: Neşfa Dereli(İstanbul: Agora Kitaplığı,2009)s.240

<sup>124</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 2* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.1012

anlatıların yapısal çözümleme yönteminden yararlanacağız. *Roland Barthes*'in dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve imge, düzanlam ve yananlam ilkelerinden yararlanarak film içerisinden göstergeler, anlık kareler olarak seçilerek çözümleme yapılacaktır.

### 3.2.2. ROLAND BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

*Mehmet Rifat* göstergebilimin genel bir tanımını yapar ve göstergebilimi dizge-göstergeler üzerinden anlatır. “İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (sözelimi Türkçe), davranışlar, çeşitli jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabeti, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlenmesi, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerinden oluşan dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır. (...) Anlamlı bütünleri, bir başka deyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamları eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, ya da insan ile insan, insan ile dünya arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilimkuramsal (epistemolojik), yöntembilimsel (metadolojik) ve betimsel (deskriptif) açıdan tümükapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı birçok araştırma Türkçe’de göstergebilim diye adlandırılan bir bilim dalının alanına girer.”<sup>125</sup>

“Göstergebilimsel Serüven” kitabında *Roland Barthes* göstergeleri, dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düzanlam ve yananlam olarak ayırır. *Mehmet Rifat*, *Barthes*'in göstergebilimsel serüveninin dört bölümünden bahseder. Hayranlık ve umut dönemi, bilimsellik dönemi, metin dönemi, umut, bilimsellik ve metin dönemlerindeki yönlendirici etkilerin süzülüp kaynaştığı yıllar. Hayranlık döneminde, “R. Barthes göstergebilimsel serüveninin bu anında, hem bir göstergebilimci (semyolog) hem de bir söylenbilimci (mitolog) olarak göstergeleri ve çağdaş burjuva söylenenlerini bilimsel biçimde açıklama, aydınlatma umudu umudunu edinir. Bilimsellik döneminde ise, göstergebilim ilkelerini yapısal dilbilimden kaynaklanan dört başlık altında ve ikili karşıtlıklar biçiminde toplar. Metin döneminde ise, anlatı kavramını gündeme getirmiştir; yapısal çözümlemenin de sınırlarını buna göre yeniden gözden geçirmeyi amaçlar. Umut, bilimsellik ve metin dönemlerindeki yönlendirici etkilerin süzülüp kaynaştığı yıllara ise, bir metin üstüne konuşan

<sup>125</sup> Mehmet Rifat, xx.yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları I.tarihçe ve eleştirel düşünceler, (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008)s.113

kişinin de yeni bir metin yarattığına ya da yaratması gerektiğine ve ancak böyle var olabileceğine inanır. Çünkü R. Barthes'a göre, metinlere yönelik çözümlemenin kesin geleceği, herhangi bir çözümleme reçetesi yaratmak değil, bir yazı olarak ortaya çıkmasıdır.”<sup>126</sup>

### 3.2.2.1. DİL VE SÖZ

*Roland Barthes* göstergebilimsel serüven kitabında dil ve söz için şunları dile getirir: “Dilyetisi ilk bakışta sınıflandırılmayacak bir gerçeklik olarak görünür; hem fiziksel, fizyolojik ve zihinsel hem de bireysel ve toplumsal olduğu için bu gerçeklikte birlik sağlanamaz. (...) Dil bir bakıma, diyetisi eksi sözdür. Hem bir toplumsal kurumdur, hem de bir değerler dizgesidir. (...) Dil yalnızca “konuşan kitle” içinde eksiksiz olarak ortaya çıkar; bir söz ancak dilden alınarak kullanılabilir; ama öte yandan, dil, ancak, sözden hareketle olanaklıdır: Tarihsel bakımdan, söz olguları her zaman dil olgularından daha önce ortaya çıkar (dilinin evrimini sağlayan sözdür); oluşum bakımındansa, dil bireyde, çevresindeki sözün öğrenilmesiyle belirir (bebeklere dilbilgisi ve sözlük, yani kısaca söylemek gerekirse, dil öğretimi yapılmaz). Sonuç olarak, dil, sözün hem ürünü, hem aracıdır.”<sup>127</sup>

### 3.2.2.2. GÖSTERİLEN VE GÖSTEREN

“Gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. Bu iki düzlemin her birine, *Hjelmslev*, yalnızca dilbilimsel değil, göstergebilimsel gösterge incelemesi için de önemli olabilecek bir ayırım getirmiştir. (...) Gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı “Şey” dir. Böylece salt işlevsel olan bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı niteliği taşımasıdır. Durumun, özü bakımından, göstergebilimde de başka türlü olmasına olanak yoktur; bu alanda nesnelere, görüntülere, el-kol-baş hareketleri, vb. anlam kattıkları ölçüde ancak kendileri aracılığıyla söylenebilir bir şeye iletilirler. Aradaki tek ayırım, göstergebilimsel gösterilenin dilsel göstergelerce anlatılabilir olmasıdır. Söz gelimi şöyle diyebiliriz: Süveter, ağaçlıklar arasında yapılan uzun sonbahar gezintilerini belirtir. Bu durumda, gösterilene yalnız giysi göstereni (süveter) değil, aynı zamanda bir söz parçası (kullanımı açısından çok özverişi bir durumdur bu) da aracılık eder.”<sup>128</sup>

*Roland Barthes*'ın “Çağdaş Söylenenler” kitabında “Göstergebilimin iki terim, bir

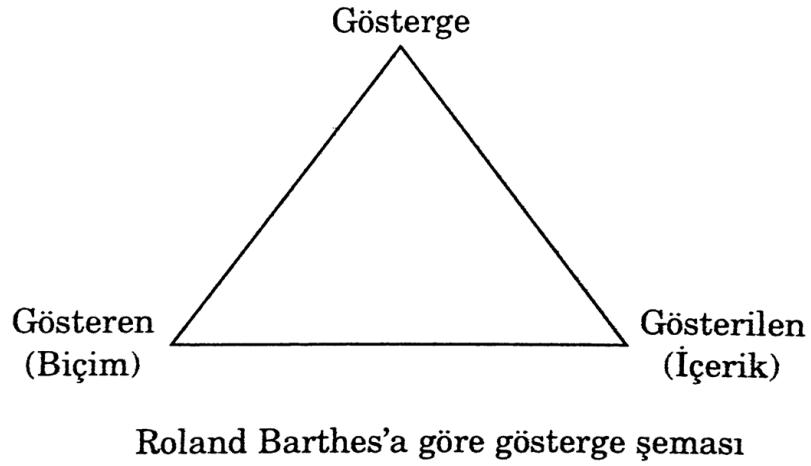
<sup>126</sup> Mehmet Rifat, xx.yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları I.tarihçe ve eleştirel düşünceler, (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008)s.188-190

<sup>127</sup> Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven,Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005)s.30-31

<sup>128</sup> Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven,Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005)s.49-50



gösterenle bir gösterilen arasında bir bağıntı varsaydığını anımsatacağım. Bu bağıntı farklı türden nesnelere kapsar, bunun için de bir eşitlik değil bir denklik söz konusudur. Burada bana yalnızca gösterenin gösterileni belirttiğini söyleyen genel dilbilimin tersine, her türlü göstergesel dizgede iki değil, üç farklı terim karşısında bulunduğumu göz önüne almam gerekir, çünkü kavradığım şey, art arda gelen birer terim değil, kendilerini birleştiren bağıntıdır; demek ki gösteren, gösterilen, bir de bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan gösterge vardır.”<sup>129</sup>



Resim 21.<sup>130</sup>

### 3.2.2.3. DİZİM VE DİZGE

*Korhan Gümüş ve Hüsniye Şahin'in Mimarlar Odası Dergisi'nde yayınladıkları "Temel Göstergebilim Kavramları" makalesinde "Saussure, dilsel göstergelerin belli bir yapı içinde bir araya geliş bağıntısı (sentegma/dizim) ve birbirlerinin yerine geçebilme bağıntısı (paradigma/dizge) olarak, dilin iki ekseni (sentegma/paradigma) adını verdiği, iki ayrı ilişkiler düzlemi ayırt etmiştir. Bir cümle içinde yer alan farklı birimler sentegmaya örnek verilebilir: "Ben eve gidiyorum." Bu cümlenin yapısını değiştirmeden, ev yerine sinema, okul, işyeri, vs. koyabiliriz. Bu da dilin ikinci ilişkiler eksenini (paradigmayı) oluşturur."*<sup>131</sup>

*Roland Barthes "Göstergebilimsel Serüven" kitabında ise şöyle ifade eder: "Kuşkusuz*

<sup>129</sup> Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, Çev. Tahsin Yücel, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998) s.182, Aktaran: G. Rengin Küçükeroğan.

<sup>130</sup> G. Rengin, Küçükeroğan, *Reklam Nasıl Çözülür?*, (İstanbul: Beta Yayınları, 2009) s.166

<sup>131</sup> Korhan Gümüş, Hüsniye Şahin, "Temel Göstergebilim Kavramları," *Mimarlar Odası Dergisi*, 11-12. Yıl: 1982 Sayı:185-186, s.35-36-37

çağrışımsal düzlem, bir dizge olan “dil” ile sıkı bir ilişki içindedir. Dizim ise, söze daha yakındır. (...) Saussure dizimsel olgu ile çağrışımsal olgunun (biz buna dizgesel olgu diyoruz) i°ki zihinsel etkinliğin karşılığı olduğunu sezinlemiştir. Bu da dilbilimin sınırları dışına çıkmak demektir. *Jakobson*, artık çok ünlü olan bir yazısında bu kapsam genişlemesini benimsemiş ve eğretileme (dizge düzlemi) ile düzdeğişmece (dizim düzlemi) karşıtlığını dildışı anlatım yöntemlerine uygulamıştır: Böylece, bir yandan eğretilmeli “söylemler”, bir yandan da düzdeğişmeceli “söylemler” söz konusu olacaktır. Bu türlerin her biri, iki örnekten ancak birine başvurmayı gerektirmez kuşkusuz (çünkü dizim ve dizge her düzlem için zorunludur); yalnızca bunlardan birinin egemenliğini içerir.(...) Charlie Chaplin filmlerinin (bu anlayışa göre, üst üste gelen açılma-kararmalar, sinema sanatındaki gerçek film eğretilmeleridir.)”<sup>132</sup>

#### 3.2.2.4. DÜZANLAM VE YANANLAM

*Fatma Erkman Akerson* “Göstergebilime Giriş” kitabında “*Saussure*’ün ve daha sonra *Barthes*’in açıklamalarına göre, gündelik konuşma dilinde bir sözcüğü duyduğumuz zaman, bu ses zinciri zihnimizdeki bir kavramı çağrıştırır. Kuşkusuz bu çağrışımın gerçekleşmesi için o dilin şifresini bilmemiz gerekir. Şifreyi bilen herkesin zihninde o sözcük aşağı yukarı aynı kavramı canlandırır. (...) İletişimin gerçekleşebilmesi için zaten bu ortaklık önkoşuldur. İşte zihnimizde canlanan bu ilk kavram göstergenin düzanlamıdır. Kapı sözcüğü, Türkçe bildiğimiz için hepimizin zihninde genel bir kapı kavramı canlandıracaktır. Oysa, edebiyata geçtiğimizde, kapı sözcüğü, daha farklı bir anlam çağrıştırabilir. Şair eğer sevgiliden kalbinin kapısını açmasını istiyorsa, bu kapı artık bildiğimiz somut dolap kapısı değildir. Açma eylemi de bildiğimiz, dolap kapısı açma eylemi değildir. Hatta kalp bile, biyolojik kalp değildir. Bu deyişte tüm sözcüklerin anlamları kaymıştır. Birisine kalbinin kapısını açmak onun sevgisini kabul etmek ve onu sevmek olarak yorumlanabilir. Yani kalp ameliyatı yapan bir cerrahın, hastanın kalp kapakçıklarına müdahale etmesinden çok farklı bir durum söz konusudur. (...) İşte, göstergelerin (sözcüklerin) bu ikinci anlamları, yananlamı oluşturur.”<sup>133</sup>

#### 3.2.3. ÖRNEKLEM SEÇİMİ

“Otomatik Portakal” Filminin karakterleri, konuyu işleyiş biçimi ve altmetin anlatımlarından dolayı kübizm sanat akımına uygun olarak düşünülmüş ve çözümleme için seçilmiştir. Çözümle Roland Barthes’ın göstergebilimsel çözümlemesi üzerinden yananlam ve düzanlam olarak çözümlenmiştir. Çözümleme üç ana başlık altında yapılmıştır. Bunlar:

<sup>132</sup> Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, (İstanbul; Yapı Kredi Yayınları, 2005)s.62-63

<sup>133</sup> Fatma, Erksan Akerson, Göstergebilime Giriş, (İstanbul: Multilingual, 2005)s.120.

mitolojik, kurgu ve ikiliklerdir.

### **3.3. ARAŞTIRMA BULGULARI**

#### **3.3.1.“OTOMATİK PORTAKAL FİLMİ”NİN, GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM İLE ANALİZİ**

##### **3.3.1.1. FİLMİN KİMLİĞİ**

**Filmin Orijinal Başlığı:** “Otomatik Portakal” (Clockwork Orange)

**Yönetmen:** Stanley Kubrick

**Hikaye:** Anthony Burgess

**Senaryo:** Stanley Kubrick, Anthony Burgess

**Yapımcılar:** Stanley Kubrick, Si Litvinoff, Max L. Raab, Bernard Willams

**Yardımcı Yapımcı:** Jan Harlan

**Yapım Asistanı:** Andros Epaminondas, Margaret Adams

**Görüntü Yönetmeni:** John Alcott

**Kurgu:** Bill Butler

**Oyuncu Direktörü:** James Liggat

**Sanat Yönetmeni:** Russel Hagg, Peter Sheilds

**Kostüm Tasarımcısı:** Milena Canonero

**Süre:** 2 saat 17 dakika

**Yapım Şirketi:** Warner Bross, Hawk Films

**Müzik:** Wendy Carlos, Erika Eigen

##### **Karakterler:**

**Alex:** Malcom McDowell

**Mr. Alexander:** Patrick Magee

**Chief Guard:** Michael Bates

**Dim:** Warren Clarke

**Mrs. Alexander:** Adrienne Corri

**Dr. Brodsky:** Carl Duering

**Tramp:** Paul Farrel

**Lodger:** Clive Francis

**Prison Governer:** Michael Governer

**Catlady:** Miriam Karlin

**Gerogie:** James Marcus

**Deltoid:** Aubrey Morris

**Prison Chaplin:** Godfrey Quigley

**Mum:** Sheila Raynor

**Dr. Branom:** Madge Ryan

**Conspirator:** John Savident

**Minister:** Anthony Sharp

**Dad:** Philip Stone

**Pyschiatrist:** Pauline Taylor<sup>134</sup>

“1971 yılında *Warner Bros* tarafından İngiltere’de gösterime giren “Otomatik Portakal”ın bütçesine toplam olarak 2,2 milyon dolar harcanmıştır. Filmin getirisi ise, 26,589,355 milyoar dolar olarak belirtilmiştir.”<sup>135</sup>

### 3.3.1.3. FİLMİN ÖYKÜSÜ

1971 yapımı olan “Clockwork Orange” (Otomatik Portakal) filmi *Anthony Burgess’in* romanından uyarlanarak çekilmiş başarılı filmlerinden biridir. “Geleceğin İngiltere’inde geçen bir konuyu ele alsa da, çağdaş. Batı toplumunun belirgin özelliği şiddeti gündeme getiren bir film oldu. Film, insan öldüren, ırza geçen şiddet tutkunu genç bir erkeğin (Malcom

<sup>134</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0066921/>(Erişim Tarihi: 18.09.2014)

<sup>135</sup> <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=clockworkorange.htm> (Erişim Tarihi:18.09.2014)

Mcdowell) tedavi görerek bu tutkudan arınmasını ama bu kez de kendisinin şiddetin kurbanı olmasını aktarıyordu. Bireysel şiddetle toplumsal şiddeti karşılaştıran ve toplumsal şiddetin daha da ürkütücü olduğunu vurgulayan *Kubrick*, görselliği desteklemek için yine *Rossini*, *Korsakov*, *Purcell* gibi klasik bestecilerin müziğinden yararlanır.”<sup>136</sup>

Yönetmenin filmiyle ilgili yorumu ise, “Alex’in maceraları bir çeşit psikolojik efsane. Bilinçaltımız Alex karakterinde su yüzüne çıkıyor; tıpkı rüya gördüğümüzde olduğu gibi. Bilinçaltımız Alex’in otorite tarafından boğulmasına, baskı altında tutulmasına kızıyor, oysa bilincimiz bütün bu yapılanların gerekli olduğunun farkında. Hikayenin yapısı tıpkı bir peri masalınıninki gibi; çekiciliğini ve güçlü etkilerini tesadüflerden alıyor, ayrıca konunun simetrisi de tıpkı bir peri masallarında olduğu gibi; Alex’in bütün kurbanları final sahnesinde ona yaptıklarının karlılığını vermek üzere yeniden ortaya çıkıyorlar. Elbette, hikayenin bir başka boyutu daha var; davranış psikolojisinin psikolojik şartlanmanın totaliter hükümetler açısından vatandaşları üzerinde sonsuz kontrol sahibi olmak ve onları bir robottan farksız kılmak için kullanabileceği yeni ve tehlikeli bir silah olup olmayacağını irdeleyen sosyal bir yergi.”<sup>137</sup>

*Burak Bakır* ise öznenin içine girdiği kültürün, simgesel evrenin katı ve soğuk ya da müstehcen olduğunu söyler ve ekler öznenin bir konum işgal ettiğini, tekinsiz ikiz oluşturduğunu ifade eder. Yazar, *Kubrick* filmlerinin erotik incelemesini yapar ve şunları dile getirir: “Alex toplumsal yaşamda simgeleştirilemeyen, yıkıcı bir şiddet sergiler ve varlığının dayanak noktası önce geçirdiği tedavi ile elinden alınır ve aynı şiddete bu kez toplum tarafından kendisi maruz kalır, en sonunda gerçek şiddetini toplumsal yapıya kaydeder. Burada önemli olan Kubrick’in kamerasının öznenin geçirdiği bu konumlara belirli bir mesafeden gerçek ile onun simgeleştirilmesi arasındaki mesafeyi koruyarak bakmasıdır. (...) Kubrick’in karakterleri, Eros ve Thanatos’un birleşebileceği ileri bir noktadan ziyade, gerilemeci bir mantıkla ‘Şeylerin erken bir durumuna, Nirvana’ya doğru yönelme eğilimindedirler. Kubrick bireyi tam bu noktada yakalar ve bu mantık doğrultusunda eğer Erotizmin gerçekleşmesi bir ütopya ise Kubrick bunun negatif unsurunu, distopyasını ya da anti-ütopyasını kurar.”<sup>138</sup>

Filmin çarpıcılığı ile ilgili olarak *Guardian Gazetesi* yazarı *Steve Rose* makalesinde *Malcom Mcdowell*’in filmle ilgili yorumuna yer verir: “40 yıl önce biz filmi yaptığımızda

<sup>136</sup>Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 2* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009)s.1011

<sup>137</sup>Gene D., Philips, *Stanley Kubrick*, Çev: Neşfa Dereli (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009)s.136-137

<sup>138</sup> Burak, Bakır, *Sinema ve Psikanaliz* (İstanbul: Hayalet Kitabevi, 2008)s. 162

karakomedi tarzında yapmayı planlamıştık çünkü çok fazla mizah ve güldürü unsuru vardı. Ama gösterime girdiğinde beklenen tepki farklı oldu. İzleyiciler dehşet ve şok içinde koltuklarından kıpırdayamadılar. Şiddet dolu yanlarını tabi ki biliyorduk ancak ketçap görüntüsünün etkisinden daha psikolojik bir film yapmıştık.”<sup>139</sup> Aynı makale içerisinde “Kubrick’in Hitlerin iyi müziği sevdiğinden ve Nazi propagandasını yaparken Bethoveen’in müziğini kullandığını söyler ve ekler, filmin sonuçlarından birinin hukuk ve kuralların uygularken sınırlarını belirlemesi gerektiğidir. Toplum doğru nedenlerle yanlış şeyler yapmamalıdır”<sup>140</sup> der. “Her çağın egemen düşünce sistemi kaynağını devlet otoritesinin örgütlenme modelinden alır. Devlet erki bürokratik araçlarını devreye sokarak bireyleri gereğinde yumuşatır, biçimlendirir, onlara çekidüzen verir. Düşünme biçimine/ideolojisine ters düşen mikropları sterilize eder, genel kamu huzurunu bozan girişimlerin önüne geçer. Varlığını tehdit eden oluşumlar üzerinde baskı mekanizmaları geliştirir. Farklı olanı –ötekini- kendi amaçları ve istekleri doğrultusunda asimile eder. Gerektiğinde şiddet kullanmaktan imtina etmez.(...) Sinemanın yerleşik kalıplarının sınırlarını zorlayan bir sinemacı kimliğinin başat aktörlerinden olan Stanley Kubrick, A Clockwork Orange’da mesafeli duruşunu koruyan bir sosyolog edasına bürünüyor. Şu sözleri onun sinema anlayışını somutlayan birincil bir kaynak olma özelliğini taşıyor: “Filmin çekilmesi kolaydır, asıl zor olan neyin çekileceğidir.” Bu mütevazı sözler Stanley Kubrick’in üslup ve biçimden çok konu ve içerik üzerinde yoğunlaştığını ifşa ediyor. İçeriğe fazlasıyla önem veren bu sinema devi A Clockwork Orange’ın her karesini iktidar sorunsalı üzerinden örüyor. İnsanlığı doğuşundan beri meşgul eden ve onun doğasına ışık tutan en önemli anahtar kelime olan iktidar sorunsalı üzerinden. Fütüristik bir tablo çizen A Clockwork Orange, bu bağlamda totaliter rejimlerin idari/yönetimsel nüvelerini sorunsallaştırıyor. İktidarların şu veya bu biçimde varlıklarını sürdürebilmeleri için gerekli gördükleri icraatları bireyin özgürlüğü açısından sorguluyor.”<sup>141</sup>

<sup>139</sup> <http://www.theguardian.com/film/2011/may/11/a-clockwork-orange-cannes>(Erişim Tarihi: 30.06.2014)

<sup>140</sup> <http://www.theguardian.com/film/2011/may/11/a-clockwork-orange-cannes>(Erişim Tarihi: 30.06.2014)

<sup>141</sup> <http://www.sanatlog.com/sanat/a-clockwork-orange-1971-otomatik-portakal-stanley-kubrick/>(Erişim Tarihi: 30.06.2014)

### 3.3.2. OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN BARTHES YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ



Plan 1.<sup>142</sup>(Giriş Sahnesi)

Plan1 'de Alex karakterinin yakın yüzü görülmektedir. Düzanlam itibariyle genç şapkalı bir adamın dikkatli bir yere baktığı düşünebilir. Yananlam ise, yüzünün bir tarafının makyajlı oluşu; simetri bozma çabası ve iki taraflı bir bakış olduğunu filmin başında seyirciye gösterilmek istenmektedir. Diğer bir deyişle, kübizmde yapılan formasyonu bozarak özneyi ya da konuyu anlatma biçimi Alex'in yüzünün iki tarafının farklı olması karakter hakkında bilgi vermektedir. Sistemin içindeki çarpık bir yapıyı birey olarak ifade ettiği düşünülebilir.



Plan 2.<sup>143</sup>(Alex ve arkadaşları)

Yukarıda görülen plan2'de Filmin ana karakterini ve yardımcı karakterleri görülmektedir. Düzanlam olarak, garip giyimli 4 genç süt içmektedir. Yananlam olarak, erkeklik organlarını belli eden ve beyaz giyinen, yüzlerinde makyaj olan kafalarındaki şapka ile aykırı bir grup genç imajını sergileyen bu grup ellerinde süt ile saflığı simgeleyen bir yapıda görülmektedirler. Şapka seçimleri Charlie Chaplin'in fillerindeki Şarlo karakterine gönderme yaparak, aristokrasiyi ve zenginliği eleştirmektedirler. Kostümlerindeki iki renk kullanmaları ve bu renklerin siyah ve beyazdan oluşması, izleyici için iyi ve kötüyle

<sup>142</sup> Otomatik portakal Filmi (tc:01:01)

<sup>143</sup> Otomatik portakal Filmi (tc:01:25)

karşılaşacaklarını göstermektedir. Duruş ve bakışlarıyla rahat karakterler oldukları ve toplumda sık olarak görülen herhangi bir genç grup olmadıkları gösterilmektedir. Alex konuşmacı olarak kendini grubun başı, arkadaşlarını da onun hayranları (droogi) olarak tanımlamaktadır. Filmin ilk başının Alex ile açılması ve sonrasındaki kameranın geniş plana geçişiyle arkadaşlarının yan karakterler olduğu izleyiciye filmin başında gösterilmektedir. İttileri süte molokoplus ismini vermeleri, Alex ve arkadaşlarının kendi aralarında başka bir dil kullandıklarına şahit edilir izleyici. Buna ek olarak, sütün kışkırtıcı ve yüksek şiddete neden olduğunu söyleyerek filmdeki ana karakterlerin eğilimlerini bize gösterir.



Plan3.<sup>144</sup>

Plan3'te görüldüğü üzere düz anlamda, sokakta yaşayan ayyaş bir karakter yerde şarkı söyleyerek içki içmektedir. Yan anlam olarak ise, filmde karşılaştığımız diğer bir ikiliklerden biri de bu sahnede yer almaktadır. Filmin başında duyduğumuz klasik Bethooven parçasının ardından, evsiz yaşlı amcanın söylediği iskoç şarkısı ile ikilikler gösterilmektedir. Bu tıplı filmin ilk sahnesindeki Alex'in yüzünde gördüğümüz ikilik gibidir. Diğer noktadan bakıldığında, klasik müzik toplumsal statükoyu belirleyen bir müzik türüdür ve iskoç şarkısını evsiz bir ayyaşın seslendiriyor olması başka bir açıdan eleştiri olarak düşünülebilir.

<sup>144</sup> Otomatik portakal Filmi (tc:03:30)





Plan4’de düzanlamda, Alax ve arkadaşları kendileri gibi şiddet yanlısı bir çete olan Billy’nin çetesiyle karşılaşır. Yananlamda ise, Alex’in Billy’e hitap ederken kadına uyguladıkları şiddetten dolayı tecavüz ederek rahatlayacaklarını ima eden gel-git deyimini kullanır. Bu filmde dilsel olarak gördüğümüz diğer bir ikilik olarak karşımıza çıkmaktadır.



Plan5’te düzanlamda zaman olarak gece ve ev yazısı görülmektedir. Yananlam ise, home yazısı ile ev betimlenmesinin nedeni ise, ev olgusuna vurgu yaparak, mahremiyet ve özeli tanımlamaktadır çünkü Alex ve arkadaşları içlerindeki yoğun şiddet duygusunu atmak için mekan ararken bu mekanın özel bir alan ev olması düzenli olan bir mekanı düzensi hale getirme çabası düşünülebilir. *Picasso*’nun “Avignon”lu kadınlar tablosundaki biçimi bozma çabası olarak görülebilir.

<sup>145</sup> Otomatik portakal Filmi (tc:06:01)

<sup>146</sup> Otomatik portakal Filmi (tc:09:03)



**Resim22.**<sup>147</sup>( Les Demoiselles d'Avignon, Paris, June-July 1907)



**Plan6.**<sup>148</sup>(Yazarın evi)

Plan6'da düz anlamda bir ev içi gösterilmektedir. Yan anlamda ise, renk, mobilya biçimiyle ve genişliği ile kübist bir tarzda döşenmiş, dönemi simgeleyen bir ev gösterilmektedir. Evin eşya seçiminden ve kitaplardan dolayı okuyan ve ekonomik durumları iyi olan bir çiftin evi gösterilmektedir. Buna ek olarak ev sahibesi olan kadının kırmızı renkteki kıyafetinin de bir nevi gelecek olan tehlikeyi de simgelediği düşünülebilir.



<sup>147</sup><http://artmeandyou.wordpress.com/tag/picasso/>(Erişim Tarihi: 27.10.2014)

<sup>148</sup> Otomatik portakal Filmi (tc:09:03)

**Plan7.**<sup>149</sup>(İlk ev baskını)

Plan7’de Eve giren Alex görülür. Düğznlamda bu kapı açılmış ve içeri giren bir adam olarak tasvir edilebilir. Yananlamda ise, Alex’in burnundaki maske, pinokyo burnuna bir gönderme yapılır ve yalan söylemesi Pinokyo karakterindeki gibi yalanını maske ile destekler. Diğer bir bakış açısı ise, mitolojide yer alan Pan tanrı benzetmesi olabilir. Pan Tanrı da güzel nemfalara korkutarak yaklaşır, Alex’in maske ile içeri girişindeki kadının paniği buna örnek olarak gösterilebilir.



**Plan8.**<sup>150</sup>



**Plan9.**<sup>151</sup>

<sup>149</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 10:47)

<sup>150</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 11:24)

<sup>151</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 12:00)



**Plan10.**<sup>152</sup>

Plan8,9 ve 10’da düzanlamda eve giren ve evde şiddet uygulayan bir grubu görüyoruz. Yananlamda ise, “singing in the rain” şarkısını söyleyen ve şarkının ritmi ile ev sahiplerine vuran ve etrafı döken bir karakteri görmekteyiz. Tıpkı daha önce değindiğimiz Pan tanrı gibi dans ederek tecavüz eden ve şiddet uygulayan Alex karakterini izleyiciye göstermektedir. Etraftaki eşyaları yıkmaya, düzenli yapıyı bozma olarak düşünülebilir. Zengin ve elit tabakadan olan insanlara karşı nefretin dışı vurumu gibi. Diğer bir anlam ise, kübist tabloda karşılaştığımız yapı bozumu olarak da adlandırılabilir.



**Plan11.**<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 12:21)

<sup>153</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 12:39)



**Plan12.**<sup>154</sup>

Plan 11 ve 12’de düzenlamda eşinin kıyafetlerini kesen ve ona bakan adam görülmektedir. Yananlamda ise, Adam’ın konuşamaması, Alex’in kıyafetlerini keserken adama bakması, yaptığı işe tanıklık etmesini istediğini ve bundan keyif aldığı gösterilmektedir. Bu bir nevi şahitlik etme durumunu ve sahip olunan maddi değerlere tecavüz etme arzusunu gösterdiği söylenebilir.



**Plan13.**<sup>155</sup>

Plan13’te düzenlamda, maske takan ve kameraya bakan bir adam görülmektedir. Arka planda ise çıplak kadını öpen başka bir adam gösterilmektedir. Yananlamda ise, sübjektif kamera kullanımıyla seyirci, eşi tecavüze uğrayan adamın gözünden görmektedir. Bu durum rahatsızlık verici bir algı oluşturmaktadır çünkü kişiler bu tarz durumların içinde yer almaktan ya da şahit olmaktan rahatsızlık duyar. Arkadaki tabloda, tekrar edilen ekonomik durumun bir göstergesi olarak düşünülebilir.

<sup>154</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 12:41)

<sup>155</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 13:15)



Plan14.<sup>156</sup>

Plan14'de düzenlamda, kadın vücudundan olan bir süt makinesi gösterilmektedir. Yananlamda ise, kadının süt vermesi, üreme ve çıplak olarak elleri arkada zincirlenmiş duruşu kadının cinsel olarak tasvir edilmesi ve cinsiyeti yüzünden erkek tarafından istediğini veren obje olarak tasvir edilmesi gösterilmektedir.



Plan15.<sup>157</sup>

Plan 15'te düzenlam olarak kadının içinde olduğu giyimlerden şık olan bir grup gösterilmektedir. Yananlamda ise, çerçeveye baktığımızda simetrik bir yerleştirme fark ederiz. Kadının 2 tarafında da 2 erkek vardır ve ilgi tamamen kadının üzerindedir. Hepsi süt içmektedir ve sanat üzerine konuşmaktadırlar. Grubun sosyal ve ekonomik durumu seyirciye gösterilir. Kafe/Bar olarak bir kadının, kadın olgusunun kullanımının sadece cinsellik olan bir yerde(çıplak iki kadın heykelinden oluşan masaları) bulunmaktan rahatsız olması gerekirken eğleniyor oluşu, cinsel olarak ahlaksızlıklarını simgeledikleri düşünülebilir.

<sup>156</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 14:10)

<sup>157</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 15:30)



Plan16.<sup>158</sup>

Plan16’da düzenlamda, Alex’in yaşadığı binanın girişi gösterilmektedir. Yananlamda ise, ekonomik olarak iyi bir yerde yaşamadığı, kirlı ve dağınık bir ortamda yaşadığı gösterilir ki bu zenginlere ve düzenli yerlere karşı olan nefretini açıklar niteliktedir. Çünkü öncesinde gördüğümüz ev zengin ve ekonomik olarak yüksek müstakil bir evken, kendisinin apartman dairesinde yaşıyor olması da karakterin öfkesini tanımlıyor olarak düşünülebilir. Kübizmde günlük hayatın içinden konuları seçen bir akım olmasıyla bu yapıyla örtüşebilmektedir. Picasso’nun kendi tablolarını satan adamı kübist olarak resmetmesi, sanatı parayla satan birisinin başka yüzlerini de gösterme çabası olarak düşünülebilir.



Plan17.<sup>159</sup>

Plan 17’de düzenlamda çıplak İsa heykelleri görülmektedir. Yananlamda ise, inançların yol olduğu bir toplumun genç bireylerinin de inançsız ve kuralsız oluşlarına gönderme yapmaktadır.

<sup>158</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 17:19)

<sup>159</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:12)



**Plan18**<sup>160</sup>



**Plan19**<sup>161</sup>



**Plan20**<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:19)

<sup>161</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:19)

<sup>162</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:19)





Plan21<sup>163</sup>



Plan22<sup>164</sup>

Yukarıda plan 18'den 22'ye kadar olan görüntülerin hepsi hızlı kesme dediğimiz şekilde montaj edilerek filme konulmuştur. Düzenlamında İsa heykellerinin yakın çekimleri olarak gösterilmektedir. Yananlamında ise, arka arkaya planların hızlı kesmeyi *Bethooven*'nın 9.senfonisi ile yapması kurguyu müzik ile birleştirmesidir. Diğer bir yanlamıyla, İsa'nın çilesi karşısında Alex'in tatmin olması anlatılmaktadır. Şiddetten keyif alan karakterin inancına da değinen bir görüntüdür. Diğer bir yan anlam ise grup halinde çoğaltılmış İsa heykelleri Alex'in çetesine de gönderme yapmaktadır.

---

<sup>163</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:20)

<sup>164</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:20)



Plan23<sup>165</sup>



Plan24<sup>166</sup>



Plan25<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:40)

<sup>166</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:41)

<sup>167</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:42)



Plan26<sup>168</sup>



Plan27<sup>169</sup>



Plan28<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:44)  
<sup>169</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:46)  
<sup>170</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:48)



**Plan29<sup>171</sup>**



**Plan30<sup>172</sup>**

Yukarıda gösterilen plan 22'den plan30'a kadar olan sekiz planda arka arkaya konulan planlar ve hızlı müzikle olan geçişlerdeki düzanlam da şiddet içerikli görüntüler gösterilmiş denilebilir. Yananlamında ise, asılan gelin, vampir Alex, patlamalar ve insanların üstüne kaya düşmesi Alex'in ruh halini, şiddetten aldığı zevki, kendini kötü olarak hayal etmesi ve sonunda tatminini tamamladığını gösterdiği patlama ile bitirişi anlatılmaktadır. Yukarıda olduğu gibi sekiz planda yine müzikle kurgulanarak bir araya getirilmiştir.

---

<sup>171</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:50)

<sup>172</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 19:52)



**Plan31**<sup>173</sup>



**Plan32**<sup>174</sup>

Plan 31 ve 32 de gösterilen mutfak ve banyo görüntüsü düzenlamda seyirciye mekan belirtmektedir ve mutfakta kahvaltıda eden bir çift ile banyoda tuvaletini yapan genç görüntülerin düzenlamaları olarak düşünülebilir. Yananlamında ise, iki çerçevede kübik şekillerin kullanıldığı mekanlar görülmektedir. İki mekanda tablo olarak bakıldığında kübizmin 3 boyutluluğunu yakalama çabasının tuvalette ve mutfakta yapılmaya çalışılmış olduğu düşünülebilir.

<sup>173</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 21:11)

<sup>174</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 17:46)



Plan33<sup>175</sup>

Plan 33 de gösterilen çerçevede düz anlamda, kahvaltılık masası ve bir baba figürü anlatılmaktadır. Yan anlamında ise, düzenli yaşam içinde aynı renk tonlarında mutsuz bireyin ayçiçeği ile umudu gösterilmek istenmektedir.



Plan34<sup>176</sup>

Plan 34 de, düz anlamıyla müzik dükkanı olarak gördüğümüz bir mekan ve dönem kostümlü bir erkek ve 2 kadın görüntüde gösterilmektedir. Yan anlamında ise, kendi sosyal çevresinden farklı giyinen genç bir adam ve geometrik desenlerle biçimlendirilmiş bir ortam yer almaktadır. Tavanda gösterilen °ekil ise, biraz sonra olacak olayların kısır döngünün bir parçasını anlatmak için seçilmiştir diyebiliriz. Ayrıca Alex'in önünde tezgahın altındaki plak "2001 space odyssey" filmine bir göndermedir. Ayrıca kullanılan yeni yıl müziği, yeni bir tanışmanın habercisi olarak düşünülebilir.

<sup>175</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 21:24)

<sup>176</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 26:51)



Plan35<sup>177</sup>

Plan 35 de düz anlamda, iki genç kızın plak baktığını ve dondurma yediğini görüyoruz. Yan anlamında ise, dondurma cinsellik olarak seyirciye bir sonraki planda olacakların habercisi olan gösterge olarak düşünülebilir.



Plan36<sup>178</sup>



Plan37<sup>179</sup>

<sup>177</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 27:09)

<sup>178</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:09)

<sup>179</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:20)



**Plan39**<sup>180</sup>



**Plan40**<sup>181</sup>



**Plan41**<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:30)

<sup>181</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:33)

<sup>182</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:37)





Plan42<sup>183</sup>



Plan43<sup>184</sup>

Plan 36'dan 43'e kadar olan planlar filmde hızlı şekilde akıtılarak geçmektedir. Düz anlamında sevişen 3 kişi görülmektedir. Yan anlamında ise, sevişmenin tamamen mekanik ve duygusuz hali gösterilmektedir. Tüketim her şekilde toplumun içinde, gençlerin duygularını sömürmüş halde hayatlarının içinde kendini göstermektedir. Odanın içerisinde yer alan Bethoveen posterini, dışarıdan gelen aydınlık pencerenin umudu simgelediği düşünülebilir. Buna ek olarak 8 plan süresince kullanılan müzik hızı anlatmak için kullanılan bir simge olarak filmlerde kullanılmaktadır. Zamanın hızlı akışını göstermek için kullanılmış bir öğe olarak düşünülebilir.

---

<sup>183</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:45)

<sup>184</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 28:55)



**Plan 44**<sup>185</sup>

Plan 44'ün düz anlamında, bir grup beyaz giyinen genç dağınık apartman girişinde oturdukları gösterilmektedir. Yan anlamında ise, toplum düzeninin dışında giyinen ve kural dışı davranan, şiddet yanlısı bir grup genci görmekteyiz. Diğer dikkat edici nokta ise mekan hakkındadır. Kalabalık toplumların temel yerleşkesi olan apartman girişinin dağınık olması, filmin temel ögesi olan toplumun düzenini çok net bir şekilde göstermektedir.



**Plan 45**<sup>186</sup>



**Plan46**<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 29:28)

<sup>186</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 39:57)



Plan47<sup>188</sup>



Plan48<sup>189</sup>



Plan49<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:03)

<sup>188</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:09)

<sup>189</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:17)



Plan50<sup>191</sup>



Plan51<sup>192</sup>



Plan52<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:25)

<sup>191</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:30)

<sup>192</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:36)



Plan53<sup>194</sup>

Yukarda gördüğümüz 8 plan düz anlamda yürüyen bir grubun birden birbirlerini vurmasını göstermektedir. Yan anlamda ise, kurgusal olarak bir bütün sahneyi anlatmaktadır. Apartman giri°inde gördüğümüz diyalogun ardından gelen grup lideri Alex'in intikam sahnesi gösterilmektedir. Buna ek olarak intikam alırken yine klasik müzik besleyici bir şiddet duygusu olarak sunulur. Görüntüler ve müzik bir ritim içinde birbirlerinin içinde sunulmaktadır. Sakin olan müzik türünün şiddet içeriğinin içinde yer alması yine toplumun içindeki karşıtlık ve düzensizlikleri destekleyen bir tezatlık olarak düşünülebilir. Diğer bir anlamında ise, bütün planlar tıpkı kübist tablo gibi tümünden bütüne giden parçalar olarak da yorumlanabilir.



Plan54<sup>195</sup>

<sup>193</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:41)

<sup>194</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 34:49)

<sup>195</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 36:33)



Plan55<sup>196</sup>

Plan 54 ve 55’de düz anlamda, yaşlı olgun bir balerin hakkında göstergeler kullanılmıştır. Hayvanları olan ve lüks bir evde yaşayan bir kadın olarak gösterilmiş. Yan anlamında ise, duvar resimleri, büyük fallik obje ile kadının iç dünyası ve özel hayatıyla ilgili bilgiler gösterilmiştir.



Plan56<sup>197</sup>

Yukarıda gösterilen plan 56’da düz anlamında maske takmış bir erkek görülmektedir ve salondadır. Yan anlamında ise, pinokyo burnu yalan söyleyen bir adam olduğunu, fallik obje ile biraz sonra kadın ile oluşacak ileti°imlerinin yönü ile ilgili bilgi verdiği söylenebilir.

<sup>196</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 39:12)

<sup>197</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 40:35)



Plan 57<sup>198</sup>



Plan58<sup>199</sup>



Plan59<sup>200</sup>

Yukarıda yer alan planlarda (47-49) düz anlamında elinde sert bir obje olan kadın ve obje ile çocuğa vurması gösterilmiştir. Yan anlamında ise, Alex'i cinsel şiddet anlamında

<sup>198</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 41:55)

<sup>199</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 42:08)

<sup>200</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 42:24)

uyarmakta ve dinlemekten büyük keyif aldığı Bethoveen'nın küçük büstü ile vurmaktadır. Bir noktada bu Bethoveen'a yapılan saygısızlığın karşılığıdır. Diğer bir anlamda Alex'in fallik objeyi alması ve kendini onunla savunması cinsel ihtiyaçlarına duyduğu arzuyu göstermektedir. Diğer bir yan anlamı ise, filmin ana teması olan şiddet ve cinselliğin savağını gösteren sahnedir.



Plan60<sup>201</sup>



Plan61<sup>202</sup>



Plan62<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 42:31)

<sup>202</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 42:33)



Plan 60'dan 62'ye olan aralıkta düz anlamda yerde yatan bir kadın bağırmakta, diğer planda elinde fallik obje olan bir erkek gösterilmekte ve son planda ise ağız resmi gösterilmektedir. Yan anlamında ise kadın evinde olan ve eser olarak gördüğü çok değerli dediği fallik obje ile darpedilir. Ağız gösterilmesinin nedeni Alex'in objeyi kadının ağzına doğru vurmasıyla gösterilmek istenmiştir. Çünkü vurduğu an kadının yüzüyle değil, imgeler ile anlatılmıştır. Bu planlar arka arkaya gösterilerek Alex'in kadını öldürdüğü anlatılmak istenmiştir.



Plan63<sup>204</sup>



Plan64<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 42:35)

<sup>204</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 43:10)

<sup>205</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 43:16)



Plan65<sup>206</sup>

Plan 63,64 ve 65'te düz anlamında, arkadaşları kapıda bekleyen grubu, süt şişesini ve yerde yatan genci görmekteyiz. Yan anlamında ise, sürekli içtikleri ve adına molokoplus dedikleri süt ile kolunu kestiği grup üyesi arkadaşı tarafından cezalandırıldığını görürüz. Arkadan gelen siren sesleri ile yerde yatan Alex'in arkadaşları tarafından terkedildiğini ve polis tarafından yakalanacağını gösteren göstergeler kullanılmıştır diyebiliriz.



Plan 66<sup>207</sup>

Plan 66'da düz anlamda, yakın planda yüzü yaralı genci görmekteyiz. Yan anlamında ise, kullandığı cümleler yine kendi dilinde konuşmasını göstermektedir. Slovo etmemek, tek bir kelime etmeyeceğim anlamına gelen Alex ve grubunun kelimeleridir. Karşıtlıklar toplumun dışındaki dil kullanımını polis karakolunda da devam etmektedir.

<sup>206</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 43:24)

<sup>207</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 43:48)



Plan67<sup>208</sup>



Plan68<sup>209</sup>

Plan 67 ve 68’de düz anlamda mahkumların hapisanenin kilisesinde söyledikleri şarkı gösterilmektedir. Yan anlamda ise, ikilikler karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan *Bethooven* müziği diğer yandan biz yitik kuzulardık şarkısı ile ikilikler gösterilmektedir. Buna ek olarak filmin ilk sahnelerindeki sarhoş evsizin İskoç şarkısına benzetilebilir.

---

<sup>208</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 55:02)

<sup>209</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 55:15)



**Plan69**<sup>210</sup>

Plan 69’da düz anlamda gri binalar arasında 3 adamın gelişı görölmektedir. Yan anlamda ise, gri binalar bulunulan ortamın sıkıcılığını ve ceza yerini simgelemektedir. Diğer bir yan anlam ise, sistemin kendisini, otoriteyi göstermektedir.



**Plan70**<sup>211</sup>



**Plan71**<sup>212</sup>

<sup>210</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:07:26)

<sup>211</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:12:04)

<sup>212</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:12:04)



...kızıl, kızıl vino boşalıyordu...

Plan72<sup>213</sup>



Yediğim yemekler ve  
vitaminler yüzünden sandım.

Plan73<sup>214</sup>



...başlangıçta genç bir devuşka...

Plan74<sup>215</sup>

<sup>213</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:12:38)

<sup>214</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:13:07),

<sup>215</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:13:13)



Plan75<sup>216</sup>



Plan76<sup>217</sup>

Yukarıda yer alan görsellerde düz anlamda, ana karakter olan Alex'in üzerinde deney yapıldığı ve yüz ifadeleri gösterilmektedir. Yan anlamında ise, planlar sıralı halde Alex'in değişen duygularını göstermektedir. Başta keyifle izlediği sahneler, sonrasında tekrarlarında görüldüğü üzere acı ve ağlamaya gitmektedir. Alex'in deneyden acı duyduğu anlatılmaktadır. En son planda kusma ve durum karşısında bağırarak ve tepki gösteren Alex gösterilerek, deneyin başarısı sözsüz olarak kendini kanıtlamaktadır.

---

<sup>216</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:14:01)

<sup>217</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:17:01)



Plan77<sup>218</sup>



Plan78<sup>219</sup>



Plan79<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:20:17)

<sup>219</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:22:25)

<sup>220</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:22:33)



Plan80<sup>221</sup>



Plan81<sup>222</sup>



Plan82<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:23:04)

<sup>222</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:23:09)

<sup>223</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:23:21)





**Plan83**<sup>224</sup>



**Plan84**<sup>225</sup>



**Plan85**<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:23:21)

<sup>225</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:24:05)

<sup>226</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:24:09)



**Plan86**<sup>227</sup>



**Plan87**<sup>228</sup>

Yukarıda gösterilen 10 plan düz anlamda, bir sahne ve izleyiciye gösterilen bir oyun gibi gösterilmektedir. Bir erkek ve bir kadın Alex üzerinde yazılmış olan senaryoyu canlandırmaktadırlar. Yan anlamında ise, denek olan Alex'in şiddete ve cinselliğe karşı duygularını terbiye edişini test eden ve bunu izleyici kitlesi ile kabul ettiren bir gösterime şahit olmaktadır. Diğer bir yan anlam ise, gardiyanın Alex'in ayakkabıyı zorla yaladığı ve kadının içeri girdiği sahnelerdeki yüz ifadesi, toplum içerisinde görevi gardiyan olan bir adamın şiddete ve cinselliğe olan ilgisini açıkça göstermektedir. İzleyici, toplumun ilaçla yaratmak istediği mükemmel vatandaş ve toplumda saygın yeri olan bir adamın özü ile karşı karşıya bırakılmıştır.

<sup>227</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:25:33)

<sup>228</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:25:57)



İnlemelerime ve yaralarımaya  
gölüyorlardı, cani köpek!

**Plan88**<sup>229</sup>



**Plan89**<sup>230</sup>



**Plan90**<sup>231</sup>

<sup>229</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:38:21)

<sup>230</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:41:10)

<sup>231</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:57:50)



Plan91<sup>232</sup>



Plan92<sup>233</sup>



Plan93<sup>234</sup>

Yukarıda gösterilen 6 plan düz anlamında farklı 3 grup tarafından şiddete maruz kalan bir adamı göstermektedir. Yan anlamında ise, Alex'in filmin başında gördüğümüz ve şiddet

<sup>232</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:59:16)

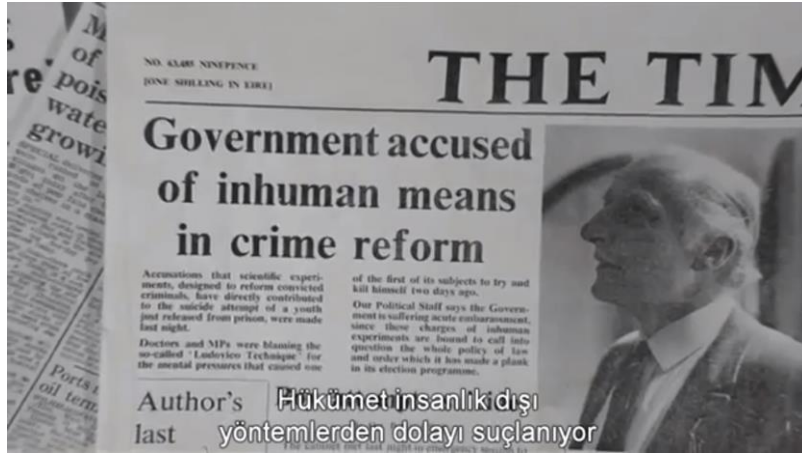
<sup>233</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 01:59:24)

<sup>234</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:00:04)

uyguladığı herkesin sivil hayatında ona aynı şekilde şiddetle karşılık vermeleri, bir anlamda intikam duygularını katarsis etmeleri gösterilmektedir. İskoç evsiz sarhoş ve arkadaşları, ardından Alex'in kendi droogi dediği çetesinden 2 elemanın polis olarak saldırması ki polis vatani koruyan bir kimlik olarak sosyal hayatımızda yer alır. Ardından eşini öldürdüğü yazarın evinde onun en sevdiği besteci olan *Bethooven* ile intihar etmesi. Bütün planlar bir anlamda seyirciye Alex'in ders alması ve yaptıklarının bedelini ödediğini göstermesi için sunulmuştur. Diğer bir yandan evsiz, sarhoş, genç polisler ve yazar toplum içindeki etiketleri ne olursa olsun şiddete olan meyili simgelemektedirler.



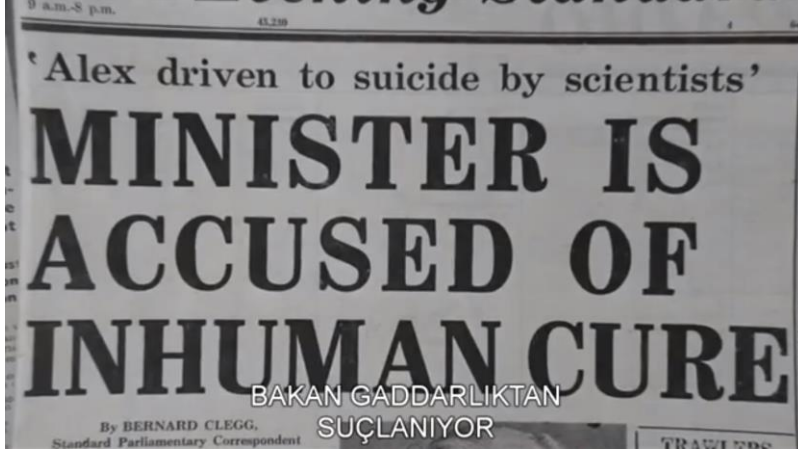
Plan94<sup>235</sup>



Plan95<sup>236</sup>

<sup>235</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:01:46)

<sup>236</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:02:27)



Plan96<sup>237</sup>



Plan97<sup>238</sup>



Plan98<sup>239</sup>

<sup>237</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:02:31)

<sup>238</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:02:45)

<sup>239</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:02:48)



Plan99<sup>240</sup>



Plan100<sup>241</sup>



Plan101<sup>242</sup>

Yukarıdaki 8 plan düz anlatımıyla hastanede olan hasta Alex'in ve sonrasında hükümetin yaptıkları için yargılandığını ve popüler bir kişi haline geldiği gösterilmektedir.

<sup>240</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:12:50)



<sup>241</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:13:29)


<sup>242</sup> Otomatik portakal Filmi (tc: 02:13:39)



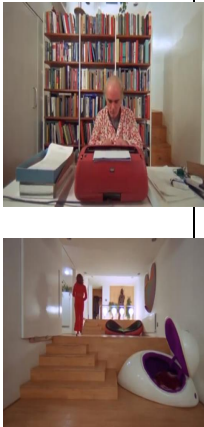
Yan anlamında ise, Alex'in intihardan sonra hastanedeki süreci ve bu süreç içerisinde hükümetin yaptığı deneyden dolayı yargılandığı ve bunu temize çıkarmak için Alex'e iş ve para teklif etmelerini görmekteyiz. Son iki planda ise, flaşın çakmasıyla Alex'in yüzünü yukarıya doğru çevirmesi ve gözlerindeki değişiklik, tedavi öncesi Alex'e döndüğünü ve hayal kurduğu son plan ile iyileştiği gösterilmektedir. "Singing in The Rain" 0arkısı ile yazarın evindeki tecavüz sahnesine izleyici götürerek, Alex'in iyileştiğini kendi söylediği şarkı ile destekleyerek göstermektedir.










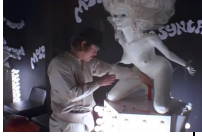

**TABLO: OTOMATİK PORTAKAL FİLMİNİN ANALİZİ**








<b>ROLAND BARTHES'A GÖRE OTOMATİK PORTAKAL FİLMİN ÇÖZÜMLENMESİ</b>				
<b>PLAN</b>	<b>KARE</b>	<b>DÜZ ANLAM</b>	<b>YAN ANLAM</b>	<b>MİT</b>
1		Şapkalı genç bir adam dikkalce ekrana bakmaktadır.	Yüzünün bir tarafının makyajlı oluşu; simetri bozma çabası ve iki taraflı bir bakış olduğunu filmin başında seyirciye gösterilmek istenmektedir. Diğer bir deyişle, kübizmde yapılan formasyonu bozarak özneyi ya da konuyu anlatma biçimi Alex'in yüzünün iki tarafının farklı olması karakter hakkında bilgi vermektedir.	Sistemin içindeki çarpık bir yapıyı birey olarak ifade ettiği düşünülebilir.
2		Beyaz ve garip tarzda giyimli 4 genç yanyana oturmakta süt içmektedirler.	Erkeklik organlarını belli eden ve beyaz giyinen, yüzlerinde makyajlanan kafalarındaki şapka ile aykırı bir grup genç imajını sergileyen bu grup ellerinde süt ile saflığı simgeleyen bir yapıda görülmektedirler. Şapka seçimleri Charlie Chaplin'in fillerindeki Şarlo karakterine gönderme yaparak, aristokrasiyi ve zenginliği eleştirmektedirler. Kostümlerindeki iki renk kullanmaları ve bu renklerin siyah ve beyazdan oluşması, izleyici için iyi ve kötüyle karşılaştıklarını göstermektedir. Duruş ve bakışlarıyla rahat	Topluma aykırı olan 4 genç.

			<p>karakterler oldukları ve toplumda sık olarak görülen herhangi bir genç grup olmadıkları gösterilmektedir. Alex konuşmacı olarak kendini grubun başı, arkadaşlarını da onun hayranları (droogi) olarak tanımlamaktadır. Filmin ilk başının Alex ile açılması ve sonrasındaki kameranın geniş plana geçişiyle arkadaşlarının yan karakterler olduğu izleyiciye filmin başında gösterilmektedir. İçtikleri süte molokoplus ismini vermeleri, Alex ve arkadaşlarının kendi aralarında başka bir dil kullandıklarına şahit edilir izleyici. Buna ek olarak, sütün kışkırtıcı ve yüksek şiddete neden olduğunu söyleyerek filmdeki ana karakterlerin eğilimlerini bize gösterir.</p>	
3		<p>Sokakta yaşayan ayyaş bir karakter yerde şarkı söyleyerek içki içmektedir.</p>	<p>Filmde karşılaştığımız diğer bir ikiliklerden biri de bu sahnede yer almaktadır. Filmin başında duyduğumuz klasik <i>Bethoven</i> parçasının ardından, evsiz yaşlı amcanın söylediği iskoç şarkısı ile ikilikler gösterilmektedir. Bu tıplı filmin ilk sahnesindeki Alex'in yüzünde gördüğümüz ikilik gibidir. Diğer</p>	<p>Toplum içindeki ikilikler(karşıtlıklar ).</p>





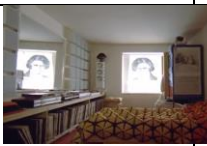
			noktadan bakıldığında, klasik müzik toplumsal statükoyu belirleyen bir müzik türüdür ve iskoç şarkısını evsiz bir ayyaşın seslendiriyor olması başka bir açıdan eleştiri olarak düşünülebilir.	
4		Alex ve arkadaşları kendileri gibi şiddet yanlısı bir çete olan Billy'nin çetesiyle karşılaşır.	Alex'in Billy'e hitap ederken kadına uyguladıkları şiddeten dolayı tecavüz ederek rahatlayacaklarını ima eden gel-git deyimini kullanır.	Filmde dilsel olarak gördüğümüz diğer bir ikilik olarak karşımıza çıkmaktadır
5		Zaman olarak gece ve ev yazısı görülmektedir. Bir sonraki görülecek mekanın ev olacağı gösterilmektedir.	Home yazısı ile ev betimlenmesinin nedeni ise, ev olgusuna vurgu yaparak, mahremiyet ve özeli tanımlamaktadır çünkü Alex ve arkadaşları içlerindeki yoğun şiddet duygusunu atmak için mekan ararken bu mekanın özel bir alan ev olması düzenli olan bir mekanı düzensiz hale getirme çabası düşünülebilir.	<i>Picasso</i> 'nun Avignon'lu kadınlar tablosundaki biçimi bozma çabası burda anlamı da bozma olarak görülebilir.
6		Evin içi gösterilmektedir	Renk, mobilya biçimiyle ve genişliği ile kübist bir tarzda döşenmiş, dönemi simgeleyen bir ev gösterilmektedir. Evin eşya seçiminden ve kitaplardan dolayı okuyan ve ekonomik durumları iyi olan bir çiftin evi gösterilmektedir. Buna ek olarak ev sahibi olan kadının kırmızı renkteki kıyafetinin de bir nevi gelecek olan tehlikeyi de	Statü ve zenginlik gösterilmektedir.

			simgelediği düşünülebilir.	
7		Kapı açılmış ve içeri giren bir adam olarak tasvir edilebilir.	Alex'in burnundaki maske, pinokyo burnuna bir gönderme yapılı ve yalan söylemesi Pinokyo karakterindeki gibi yalanını maske ile destekler.	Mitolojide yer alan Pan Tanrı benzetmesi olabilir. Pan Tanrı da güzel nemfalara korkutarak yaklaşır, Alex'in maske ile içeri girişindeki kadının paniği buna örnek olarak gösterilebilir.
8-9-10	  	Eve giren ve evde şiddet uygulayan bir grup gösterilmektedir.	“Singing in The Rain” şarkısını söyleyen ve şarkının ritmi ile ev sahiplerine vuran ve etrafı döken bir karakteri görmekteyiz. Tıpkı daha önce değindiğimiz Pan tanrı gibi dans ederek tecavüz eden ve şiddet uygulayan Alex karakterini izleyiciye göstermektedir. Etraftaki eşyaları yıkma, düzenli yapıyı bozma olarak düşünülebilir. Zengin ve elit tabakadan olan insanlara karşı nefretin dışa vurumu gösterilmektedir.	3 plan kübist tabloda karşılaştığımız yapı bozumu olarak da adlandırılabilir.
11-12	 	Eşinin kıyafetlerini kesen ve ona bakan adam görülmektedir.	Adam'ın konuşmaması, Alex'in kıyafetlerini keserken adama bakması, yaptığı işe tanıklık etmesini istediğini ve bundan keyif aldığı gösterilmektedir.	Şahitlik etme durumunu ve sahip olunan maddi değerlere tecavüz etme arzusunu gösterdiği söylenebilir. Sapkın karakter olarak Alex nitelenmektedir.



13		<p>Maske takan ve kameraya bakan bir adam görülmektedir. Arka planda ise çıplak kadını öpen başka bir adam gösterilmektedir.</p>	<p>Subjektif kamera kullanımıyla seyirci, eşi tecavüze uğrayan adamın gözünden görmektedir. Bu durum rahatsızlık verici bir algı oluşturmaktadır çünkü kişiler bu tarz durumların içinde yer almaktan ya da şahit olmaktan rahatsızlık duyar. Arkadaki tabloda tekrar edilen ekonomik durumun bir göstergesi olarak düşünülebilir.</p>	<p>Şahitlik ve bütün ahlak kurallarını yıkım olarak görülebilir.</p>
14		<p>Kadın vücudundan olan bir süt makinesi gösterilmektedir.</p>	<p>Kadının süt vermesi, üremeyi betimlerken, çıplak olarak elleri arkada zincirlenmiş duruşu ise, cinsiyeti yüzünden erkek tarafından istediğini veren obje olarak gösterilmektedir.</p>	<p>Kadının meta görülmesi olarak nitelendirilebilir.</p>
15		<p>Kadının da içinde yer aldığı, giyimlerden şık ve zengin olan erkeklerin çoğunluğu oluşturduğu grup gösterilmektedir.</p>	<p>Çerçeveye baktığımızda simetrik bir yerleştirme fark ederiz. Kadının 2 tarafında da 2 erkek vardır ve ilgi tamamen kadının üzerindedir. Hepsi süt içmektedir ve sanat üzerine konuşmaktadırlar. Grubun sosyal ve ekonomik durumu seyirciye gösterilir. Kafe/Bar olarak bir kadının, kadın olgusunun kullanımının sadece cinsellik olan bir yerde(çıplak iki kadın heykelinden oluşan masaları) bulunmaktan rahatsız olması gerekirken eğleniyor oluşu, cinsel olarak ahlaksızlarını</p>	<p>Toplumdaki yozlaşma gösterilmektedir.</p>

			simgeledikleri düşünülebilir.	
16		Alex'in yaşadığı binanın girişi gösterilmektedir.	Ekonomik olarak iyi bir yerde yaşamadığı, kirli ve dağınık bir ortamda yaşadığı gösterilir ki bu zenginlere ve düzenli yerlere karşı olan nefretini açıklar niteliktedir. Çünkü öncesinde gördüğümüz ev zengin ve ekonomik olarak yüksek müstakil bir evken, kendisinin apartman dairesinde yaşıyor olması da karakterin öfkesini tanımlıyor olarak düşünülebilir.	Kübizmde günlük hayatın içinden konuları seçen bir akım olmasıyla bu yapıyla örtüşebilmektedir. <i>Picasso</i> 'nun kendi tablolarını satan adamı kübist olarak resmetmesi, sanatı parayla satan birisinin başka yüzlerini de gösterme çabası olarak düşünülebilir.
17		Yan yana dans eder pozisyonda duran çıplak İsa heykelleri görülmektedir.	İnançların yok olduğu bir toplumda genç bireylerin de inançsız ve kuralsız oluşlarına gönderme yapmaktadır.	İnancı otomatikleşmiş, mekanikleşmiş birey gösterilmektedir.
18-22	    	İsa heykellerinin yakın çekimleri olarak gösterilmektedir.	Arka arkaya planların hızlı kesmeyi <i>Bethoven</i> 'nin 9.senfonisi ile yapması kurguyu müzik ile birleştirmesidir. Diğer bir anlamıyla, İsa'nın çilesi karşısında Alex'in tatmin olması anlatılmaktadır. Şiddetten keyif alan karakterin inancına da değinen bir görüntüdür.	Grup halinde çoğaltılmış İsa heykelleri Alex'in çetesine de gönderme yapmaktadır.









23-30		Şiddet ve yıkım içerikli görüntüler gösterilmektedir.	Asılan gelin, vampir Alex, patlamalar ve insanların üstüne kaya düşmesi Alex'in ruh halini, şiddetten aldığı zevki, kendini kötü olarak hayal etmesi ve sonunda tatminini tamamladığını gösterdiği patlama ile bitirişi anlatılmaktadır. Yukarıda olduğu gibi sekiz planda yine müzikle kurgulanarak bir araya getirilmiştir.	Toplumun kendisi ve gelecek gösterilmektedir.
31-32		Seyirciye mekan belirtmektedir ve mutfakta kahvaltı eden bir çift ile banyoda tuvaletini yapan genç görüntülenmekte	İki çerçevede kübik şekillerin kullanıldığı mekanlar görülmektedir. İki mekanda tablo olarak bakıldığında kübizmin 3 boyutluluğunu yakalama çabasının	Mutsuz aile tablosu aksi şekilde gösterilmektedir.


		dir.	tuvalette ve mutfakta yapılmaya çalışılmış olduğu düşünülebilir.	
33		Kahvaltı masası ve bir baba figürü anlatılmaktadır	Düzenli yaşam içinde aynı renk tonlarında mutsuz bireyin ayçiçeği ile umudu gösterilmek istenmektedir.	Otomatikleşmiş bireyin monoton hayatı betimlenmektedir.
34		Müzik dükkanı olarak gördüğümüz bir mekan ve dönem kostümlü bir erkek ve 2 kadın görüntüde gösterilmektedir.	Kendi sosyal çevresinden farklı giyinen genç bir adam ve geometrik desenlerle biçimlendirilmiş bir ortam yer almaktadır. Tavanda gösterilen şekil ise, biraz sonra olacak olayların kısır döngünün bir parçasını anlatmak için seçilmiştir diyebiliriz. Ayrıca Alex'in önündeki tezgahın altındaki plak "2001 Space Odyssey" filmine bir göndermedir. Kullanılan yeni yıl müziği ise, yeni bir tanışmanın habercisi olarak düşünülebilir.	Karmaşık ve kendini cinsellikle ifade eden gelecek gösterilmektedir.
35		İki genç kızın plak baktığını ve dondurma yediğini görüyoruz.	Dondurma cinsellik olarak seyirciye bir sonraki planda olacakların habercisi olan gösterge olarak düşünülebilir.	Cinsellik anlatılmaktadır.
36-43		Sevişen 3 kişi görülmektedir.	Sevişmenin tamamen bir mekanik ve duygusuz hali gösterilmektedir. Tüketim her şekilde toplumun içinde, gençlerin duygularını sömürmüş halde hayatlarının içinde	Tüketim toplumu resmedilmektedir.








			<p>kendini göstermektedir. Odanın içerisinde yer alan Bethoveen posteri, dışardan gelen aydınlık pencerenin umudu simgelediği düşünülebilir. Bu ek olarak 8 plan süresince kullanılan müzik hızı anlatmak için kullanılan bir simge olarak filmlerde kullanılmaktadır. Zamanın hızlı akışını göstermek için kullanılmış bir öğe olarak düşünülebilir.</p>	
44		<p>Bir grup beyaz giyinen gencin, dağınık apartman girişinde oturdukları gösterilmektedir.</p>	<p>Toplum düzeninin dışında giyinen ve kural dışı davranan, şiddet yanlısı bir grup genci görmekteyiz. Diğer dikkat edici nokta ise mekan hakkındadır. Kalabalık toplumların temel yerleşkesi olan apartman girişinin dağınık olması, filmin temel ögesi olan toplumun düzenini çok net bir şekilde göstermektedir.</p>	<p>Yozlaşmış toplum betimlemesi yapılmaktadır.</p>

45-53		<p>Yürüyen bir grup gencin birden birbirlerine vurması gösterilmektedir.</p>	<p>Kurgusal olarak bir bütün sahneyi anlatmaktadır. Apartman girişinde gördüğümüz diyalogun ardından gelen grup lideri Alex'in intikam sahnesi gösterilmektedir. Buna ek olarak intikam alırken yine klasik müzik besleyici bir şiddet duygusu olarak sunulur. Görüntüler ve müzik bir ritim içinde birbirlerinin içinde sunulmaktadır. Sakin olan müzik türünün şiddet içeriğinin içinde yer alması yine toplumun içindeki karşıtlık ve düzensizlikleri destekleyen bir tezatlık olarak düşünülebilir. Diğer bir anlamında ise, bütün planlar tıpkı kübist tablo gibi tümünden bütüne giden parçalar olarak da yorumlanabilir.</p>	<p>Grup içindeki çatışma anlatılmaktadır.</p>
54-55		<p>Yaşı olgun bir balerin hakkında göstergeler kullanılmış. Hayvanları olan ve lüks bir evde yaşayan bir kadın olarak</p>	<p>Duvar resimleri ve büyük fallik obje ile kadının iç dünyası ve özel hayatıyla ilgili bilgiler gösterilmiştir.</p>	<p>Karakter tanıtımı yapılmaktadır.</p>

		gösterilmiş.		
56		Maske takmış bir erkek görülmektedir	Pinokyo burnu yalan söyleyen bir adam olduğunu, fallik objenin ise biraz sonra kadınla olan iletişimlerinin yönü ile ilgili bilgi verdiği söylenebilir.	Sapkın Alex.
57-59	  	Elinde sert bir obje olan kadın ve obje ile çocuğa vurması gösterilmiştir.	Kadın Alex'i cinsel ve şiddet anlamında uyan, dinlemekten büyük keyif aldığı <i>Bethoveen</i> 'nin küçük büstü ile vurmaktadır. Bir noktada bu <i>Bethoveen</i> 'a yapılan saygısızlığın karşılığıdır. Diğer bir anlamda Alex'in fallik objeyi alması ve kendini onunla savunması cinsel ihtiyaçlarına duyduğu arzuyu göstermektedir.	Filmin ana teması olan şiddet ve cinselliğin savaşını gösteren sahnedir.
60-62	  	Yerde yatan bir kadın bağırarak, diğer planda elinde fallik obje olan bir erkek gösterilmekte ve son planda ise ağız resmi gösterilmektedir.	Kadın evinde olan ve eser olarak gördüğü çok değerli dediği fallik obje ile darp edilir. Ağız gösterilmesinin nedeni Alex'in objeyi kadının ağızına doğru vurma ile gösterilmek istenmiştir. Çünkü vurduğu an kadının yüzünden değil, imgeler ile anlatılmıştır.	Planların arka arkaya gösterilmesi Alex'in kadını öldürdüğü anlatılmak istenmiştir.
63-65		Arkadaşları kapıda bekleyen grubu, süt şişesini ve yerde yatan genci	Sürekli içtikleri ve adına molokoplus dedikleri süt ile kolunu kesitiği grup üyesi arkadaşı tarafından cezalandırıldığını	İntikam gösterilmektedir.

		görmekteyiz.	görürüz. Arkadan gelen siren sesleri ile yerde yatan Alex'in arkadaşları tarafından terkedildiğini ve polis tarafından yakalanacağını gösteren göstergeler kullanılmıştır diyebiliriz.	
66		Yüzü yaralı yakın plan genci görmekteyiz	Kullandığı cümleler yine kendi dilinde konuşmasını göstermektedir. Slovo etmemek, tek bir kelime etmeyeceğim anlamına gelen, Alex ve grubunun kelimeleridir. Karşıtlıklar toplumun dışındaki dil kullanımı polis karakolunda da devam etmektedir.	Dil kullanımında karşıtlıklar.
67-68		Mahkumların hapisanenin kilisesinde söyledikleri şarkı anı gösterilmektedir.	İkilikler karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan <i>Bethooven</i> müziği diğer yandan biz yitik kuzulardık şarkısı ile ikilikler gösterilmektedir. Buna ek olarak filmin ilk sahnelerindeki sarhoş evsizin İskoç şarkısına benzetilebilir.	Karşıtlıklar iki farklı şarkı içinde gösterilmektedir.
69		Gri binalar arasında 3 adamın gelişi görülmektedir	Gri binalar bulunulan ortamın sıkıcılığını ve ceza yerini simgelemektedir. Resmi kıyafet ise devlet ile ilgili kurumu göstermektedir.	Sistemin kendisini, otoriteyi gösterilmektedir.
70-76		Ana karakter olan Alex'in üzerinde deney yapıldığı ve Alex'in değişen yüz ifadeleri	Planlar sıralı halinde Alex'in değişen duygularını göstermektedir. Başta keyifle izlediği sahneler sonrasında	En son planda kuma ve durum karşısında bağırın ve tepki gösteren Alex gösterilerek, deneyin başarısı

	 <p>malşıklar arasında</p>  <p>kızıl malı vino boşaltmışlar</p>  <p>Yedigim yemekler ve vitaminler yüzünden sandım</p>  <p>başlangıçta genç bir devoska</p>  <p>Kısacağım</p> 	gösterilmektedir. tekrarlarında görüldüğü üzere acı ve ağlamaya gitmektedir. Alex'in deneyden acı duyduğu anlatılmaktadır.	sözsüz olarak kendini kanıtlamaktadır.	
77-87	 <p>ve bunu</p>  <p>çekinme Haydi!</p>  <p>Onu yalamalısın</p>  <p>Yala onu</p>	Bir sahne ve izleyici gösterilen bir oyun gibi gösterilmektedir. Bir erkek ve bir kadın Alex üzerinde yazılmış olan senaryoyu canlandırmaktadırlar.	Denek olan Alex'in şiddete ve cinselliğe karşı duygularını terbiye edişini test eden ve bunu izleyici kitlesi ile kabul ettiren bir gösterime şahit olmaktayız. Diğer bir yan anlam ise, gardiyanın Alex'in ayakkabıyı zorla yaladığı ve kadının içeri girdiği sahnelerdeki yüz ifadesi, toplum içerisinde görevi gardiyan olan bir adamın şiddete ve cinselliğe olan idini açıkça göstermektedir.	İzleyici, toplumun ilaçla yaratmak istediği mükemmel vatandaş ve toplumda saygın yeri olan bir adamın özü ile karşı karşıya bırakılmıştır.

				
88-93		Farklı 3 grup tarafından şiddete maruz kalan bir adamı göstermektedir.	Alex'in filmin başında gördüğümüz ve şiddet uyguladığı herkesin sivil hayatında ona aynı şekilde şiddetle karşılık vermeleri bir anlamda intikam duygularını katarsız etmeleri gösterilmektedir. İskoç evsiz sarhoş ve arkadaşları, ardından Alex'in kendi "droogi" dediği çetesinden 2 elemanın polis olarak saldırması ki polis vatandaşı koruyan bir kimlik olarak sosyal hayatımızda yer alır. Ardından eşini öldürdüğü yazarın evinde onun en sevdiği besteci olan <i>Bethooven</i> ile intihar etmesi. Bütün planlar bir anlamda seyirciye	Evsiz sarhoş, genç polisler ve yazar toplum içindeki etiketleri ne olursa olsun şiddete olan meylini simgelemektedirler.

			<p>Alex'in ders alması ve yaptıklarının bedeli ödediğini göstermesi için sunulmuştur.</p>	
<p>94-101</p>	       	<p>Hastanede olan hasta Alex'in ve sonrasında hükümetin yaptıkları için yargılandığını ve popüler bir kişi haline geldiğini gösterilmektedir.</p>	<p>Alex'in intihardan sonraki hastanedeki süreci ve bu süreç içerisinde Hükümetin yaptığı deneyden dolayı yargılandığı ve bunu temize çıkarmak için Alex'e iş ve para teklif etmelerini görmekteyiz. Son iki planda ise, flaşın çıkmasıyla Alex'in yüzünü yukarıya doğru çevirmesi ve gözlerindeki değişiklik, tedavi öncesi Alex'e döndüğünü ve hayal kurduğu son plan ile iyileştiği gösterilmektedir. "Singing in The Rain" şarkısı ile yazarın evindeki tecavüz sahnesine izleyici götürerek, Alex'in iyileştiğini kendi söylediği şarkı ile destekleyerek göstermektedir.</p>	<p>İnsan ne kada idi ile ilgili durumlar için deneye tabil tutulsa da asla özünü kaybetmez ve toplumun içerisinde şiddet ve cinsellik unsurları, insanın özünde olduğu sürece görülmeye devam edecektir.</p>

## TABLO AÇIKLAMASI

Resim ve sinemanın sanat olmalarına karşı yüzyıllardır süre gelen etkileşimleriyle ortak ya da benzer anlatımlar oluşturdukları söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında kübizm resim akımının, sinemada kendine yer bulması şaşırtıcı olmayacaktır. Göstergesel nitelikleri, dilsel farklılığı, mitolojik ve karşıtlıklı benzetmeleri ile *Otomatik Portakal* filmi konu için seçilmiş ve üç ana başlık üzerinden çözümlemesi yapılmıştır: kurgu, mitoloji ve karşıtlıklar.

“Kubrick sinemasını görünüşte erotizm ile ilişkilendirmek pek kolay değildir. Çoğunlukla kadınlara karşı ilgisiz, anti-hümanist, katı ve özellikle izleyicisini her anlamda zorlayan bir sinemadır. Onun sinemasındaki karakterlerin birer özne olduklarını söylemek bile hayli güçtür, öznenin tanımını fazlası ile genişletmeye ihtiyaç duyar. Çoğu zaman karakterler yaptıkları eylemlerin takipçisi bile olamazlar ve çıkan sonuçları değerlendiremezler. Boyun eğme / özgürleşme diyalektiğinin, yani öznenin geçerliliğinin hiçbir pozitif ya da negatif unsurunu göstermezler. Daha da ötesi belirli bir bilinçle hareket ettiklerini söylemek epey güçtür. *Otomatik Portakal*'da (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) Alex sergilediği davranışların anlamlarını hiç düşünmez, adeta bir boşluğun içinde hareket edencesine şiddet sergiler.”<sup>243</sup>, der Burak Bakır. Bu deyişle bir anlamda kübizmin son dönemlerinde sanatçılar sadece geometrik parçalardan oluşan 3 boyutluluğu yakalayan çalışmaların dışına çıkıp, aynı zamanda anlamı da parçalayan yeni bir anlam kazandırırılar. Görüntüde yakalamaya çalıştıkları 3 boyutluluğa ek, anlatımda üçüncü bir anlam; mit oluştururlar.

---

<sup>243</sup> Burak Bakır, *Sinema ve Psikanaliz*, (İstanbul; Hayalet Kitap, 2008)s.140



## SONUÇ

“Bilimsel kübizm, görülen değil, bilinen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Herkes bu iç gerçeği hisseder. Örneğin, yuvarlak bir cismi algılamak için aydın olmaya gerek yoktur. Bu kübist eğilim, nesnel olanı, duyuşsal olanı dışarıda bırakan, salt düşünsel-soyut bir eğilimdir.”<sup>244</sup>, der İsmail Tunalı. Kurguyu kullanan sinema, farklı planları bir araya getirerek farklı, üçüncü bir anlatım yaratır. Kübizmin yarattığı diğer anlamla örtüşür.

*Anthony Burgess*'in kitabından uyarlanan *Otomatik Portakal* filminde *Stanley Kubrick* değişik bakış açılarını bir araya getiren bir anlatım oluşturur. Filme izleyen tarafından bakıldığında, izleyici hiçbir karakter ile kendini özdeşleştirmez ancak bütün karakterlerin açısından olayları görür. Bu bir anlamda objektif bakış, jüri görevi sağlar. Diğer bir yandan toplum içindeki farklı bütün karakterler film süresince tanıtılır. Anne - baba, öğretmen, arkadaşlık, üst tabaka insanlar, alt tabaka insanlar, doktor, yazar ve sanatçılar gibi. Toplumun bütününe sağlayan karakterler kübist bir tablo gibi izleyicinin önüne serilir. Bütün farklılıklar, toplum olgusu altında bütün oluştururlar. Tıpkı, *Picasso*'nun *Guernica* Tablosunda İspanya İç savaşını resmettiği gibi.



Resim23.<sup>245</sup>(Guernica, Paris, Museo Reina Sofia, Madrid, Spain 1937)

Filme baktığımızda ise, konu anlatımı, kübist tabloda karşılaştığımız farklı bakış açılarını resmeder şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Alex'in yüzünün iki tarafının farklı

<sup>244</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*(İstanbul:Ocak 2011)s.174

<sup>245</sup><http://legomenon.com/guernica-meaning-analysis-of-painting-by-pablo-picasso.html> (Erişim Tarihi: 27.10.2014)

makyajlanması, kullanılan diller, seçilen müzikler, mekan dekorasyonları, kullanılan nesnelere, parçalar kendilerini gösterirler.

Sinema, resmin yakalamak istediği 3 boyutluluğa doğası gereği sahip olan bir sanat biçimidir. Kübizmin her açıdan resmetme arzusu, sinemada çekilen yakın-omuz-bel planlarla otomatik olarak kendini gösterir. Sinemanın kullandığı kurgu tekniği, planları arka arkaya gelişi, geçişlerde kullanılan efektler, kübist bir tabloda kullanılan aynasal kırılmalar gibi gösterilebilir. Buna ek olarak kübizmin ilk çıkışında sanatçıların formu parçalama ve yeni form yaratarak güzeli oluşturma çabasına nasıl bir karşı çıkışta, *Otomatik Portakal* filminde sıkça şiddet ve cinsellik olgusu kullanımı buna benzetme olarak gösterilebilir.

Alex'in karakter değişimleri, izleyiciye farklı bakışlar sunar. Filmin başında gördüğümüz şiddet ve cinsellikten büyük haz alan karakterin, yakalanıp hapishaneye gittiğinde gösterdiği değişim ve sonrasında denek olarak girdiği durum, bize üç farklı Alex görüntüsünü resmeder. İzleyici ilk başta nefret ettiği bir karakterle yüz yüze gelirken, sonrasında hapishaneye düşmesi ile arınma duygusunu yaşar, denek durumunda ki Alex'e ise acır. Sonunda tekrar eski benliğine dönen Alex için sevinen bir izleyici ile karşı karşıya kalınır. Bu farklılık, kübizmin, bir nesneye her açıdan bakarken ki değişen zamanla birlikte bakış açılarının da zorunlu olarak farklı olacağı düşüncesini destekler niteliktedir.

*Otomatik Portakal* filmi nasıl topluma karşı çıkışın görsel bir temsili ise, kübist tablolarda resimde kabul edilen bütün form ve kurallara karşı çıkışın temsilidir ve bu noktada örtüşükleri söylenebilir. Filmin orijinal isminin *Clockwork Orange* olması, otomatikten ziyade mekanik olduğunu ifade eder, portakal sulu ve rengi bakımdan cinselliği temsil eden bir meyvedir. Bu açıdan bakıldığında Alex karakteri toplum içinde bozuk ve sapkın çarklardan biri olarak gösterilir ve mekanizmanın doğru çalışması için bu çark düzeltilmelidir mantığı ile işlenmiştir.

Diğer bir yandan Alex karakterinin şiddete ve cinselliğe olan düşkünlüğünün yanı sıra, Bethooven dinlemesi, sürekli aynı kostümü giymesi bir açıdan farklılığı gösterirken diğer bir açıdan monotonluğu da simgeleyerek kendi içinde ikilemler doğurur. Belki bir grubun üyesi olması, işe gider gibi evlere girip darp ve tecavüz etmeleri gündelik işleri arasında sayılmaktadır.

Alex'in *Pan Tanrı* gibi evlere girmesi ve *Pinokyo* burnu takması ise, tamamen kendini yalancı bir tanrı gibi gösterme isteğidir ki, bunu arkadaşları ile olan kavga sahnesinde açıkça

gösterir. Bu karakter benzetmesi aynı zamanda mitolojiye bir gönderme olarak da düşünülebilir.

Araştırma bütününde üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm kübizmin detaylı incelemesini içerirken ikinci bölümde sinema ele alınmış ve diğer etkileşimde olduğu akımlar incelenmiştir. Üçüncü bölümde Roland Barthes'ın göstergebilimsel yöntemi ile film çözümlemesi yapılmıştır. Düzanlam ve yananlam anlatımında analizi yapılan filmin mitoloji kurgu ve ikilikler olarak çözümlemesi yapılmıştır.

Filmin içerisinde seçilen bütün planlar Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümlemesi içinde ele alınmış ve çözümlenmiştir. Bunun ana nedeni ise, gösterge kavramı sinema içerisinde planlar ile kendini göstermektedir. Bu açıdan her planın içerdiği farklı anlamlar tıpkı Roland Barthes'ın yananlam ve düzanlam çözümlemesi içerisinde kendine yer bulur. Göstergeler içerdiği yananlam ve düzanlam dışında iki anlamdan ortaya çıkan üçüncü bir anlatım olan mitlerden yola çıkarak Otomatik Portakal filmi incelenmiştir. Filmin içerisinde incelenen düzanlam ve yananlam üç biçimde kendini gösterir. Mitolojik, kurgu ve ikilikler. Bunların seçilmesindeki en büyük etken ise kübizmin içerisinde yer alan parçalama tekniğinin kurgu ile anlatılan karakterlerin mitolojik benzerlikleri ve ortaya çıkan üçüncü anlatımın miti oluşturmasından dolayı bu yöntem incelenmiştir.

Yapıları gereği sinema ve kübizm ilk çıkışları andan itibaren değişik ve alışması zor iki farklı olgu olarak görülse de incelendiğinde birbiriyle benzer yönleri göstergebilimsel açıdan kendini göstermektedir.

Kübizmin çıktığı dönemde anlaşılmayan ve kabullenilen bütün olgulara baş kaldıran bir akım olarak görülmesine benzetme olarak, *Otomatik Portakal* filminin gösterildiği zamanki yayın yasağı gösterilebilir. İki farklı sanat anlatısının, anlatıda parçalama tekniğini kullanması, kolay kabul edilememesi ve anlatısal düzlemde kullandıkları diller, birbirlerine olan benzerliklerinin nedenini açıklar niteliktedir.

Sonuç olarak, sinema ve kübizm resim akımı farklı olarak düşünülse de, sanatların farkında olarak ya da olmayarak birbirlerinden etkilendiklerini söylemek yalan olmayacaktır. Sinema kullandığı çekim teknikleri ile dil ve karakterlerini film süresi içerisinde parçalar ve yeniden anlamlandırarak, kurgusal olarak da bunu çekim ölçekleriyle bütünleştirir. Bu bakımdan kübizmin, formları ve nesnelere parçalayarak üçüncü bir anlatım oluşturarak parçalardan yeni bir bütün yaratma biçimi ile örtüştüğü söylenebilir.

## KAYNAKLAR

Andrew, J.Dudley, Sinema Kuramları, Çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007

Bakır, Burak Sinema ve Psikanaliz, İstanbul: Hayalet Kitabevi, 2008

Barthes ,Roland, Göstergibilimsel Serüven,Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul; Yapı Kredi Yayınları, 2005

Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. Ed. Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Berger John, *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis,2003

Bunuel, Luis, *Son Nefesim*, Çev: İlkay Kurdak, Ankara: İmge Kitabevi, 2005

Dorsay, Atilla, *100 Yılın Filmi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004

Erkman-Akerson, Fatma, Göstergibilime Giriş, İstanbul: Multilingual,2005

Erutku, B. *Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler*. İstanbul: M.Ü.G.S.F. Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları,1999

French,Philip *Breathless continues to shock and surprise 50 years on* ,06.06.2010.

<http://www.theguardian.com/film/2010/jun/06/film-jean-luc-godard-breathless-feature-philip-french-french-new-wave>. (Erişim Tarihi: 28.05.2014)

Genel Yön. Bülent Özukan, Yayına Haz. Mısra Öncel Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü, *Pablo Picasso*, (İstanbul: Boyut yayınları, 2005)

Harrison Charles, Wood Paul, *Art in Theory 1900-1990 USA*: 1999.

Huelsenbeck, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, Berkeley: University of California Press Berkeley 1991

<http://www.imdb.com/title/tt0066921/>(Erişim Tarihi: 18.09.2014)

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=clockworkorange.htm> (Erişim Tarihi:18.09.2014)

<https://tasarimtarihi.wordpress.com/category/dada/>

<http://gallery.newmediaspace.com/products.php?product=Mother-I%2C-Yorkshire-Moors%2C-August-1985-%231>

<http://www.cecildemille.com/>

<http://www.jean-lucgodard.com/bio.html>

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81179](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179) (Erişim Tarihi:02.03.2014)

<http://www.juangris.org/Bol-Et-Livre.html> (Erişim Tarihi:02.03.2014)

<http://www.bbc.co.uk/bbcone/modernmasters/virtual-exhibition/warhol/8-sleep.shtml>(Erişim Tarihi:03.06.2014)

<http://www.ntvmsnbc.com/id/25228071/>( Erişim Tarihi:03.06.2014)

<http://www.medienkunstnetz.de/works/der-mann-mit-derkamera/images/2/>(Erişim Tarihi: 03.06.2014)

<http://www.thebiographychannel.co.uk/biographies/stanley-kubrick.html>(Erişim Tarihi:09.06.2014)

<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html> (Erişim Tarihi: 10.06.2014)

<http://www.theguardian.com/film/2011/may/11/a-clockwork-orange-cannes>(Erişim Tarihi:30.06.2014)

<http://www.sanatlog.com/sanat/a-clockwork-orange-1971-otomatik-portakal-stanley-kubrick/>(Erişim Tarihi: 30.06.2014)

<http://artmeandyou.wordpress.com/tag/picasso/>(Erişim Tarihi: 27.10.2014)

<http://www.msxlab.org/forum/sanat/16276-sanat-akimlari-kubizm.html#ixzz2vf8bS78Y>

<http://www.herturlu.org/kubizm-sanat-akimi/#ixzz2vk1PSJiI>

Kaya, Arda, Bağımsız Sinema, Makale, <http://sinemasaldunya.com/amerikan-deneysel-sinemas%C4%B1/> (Erişim Tarihi:09.06.2014)

Kutay,Uğur,KübistSinema1,<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/kubistsinema1.html> (Erişim Tarihi:09.06.2014)

Küçükerdoğan, G. Rengin, Reklam Nasıl Çözömlenir?, İstanbul: Beta Yayınları, 2009

Küçükerdoğan, G.Rengin, Reklam Söylemi, İstanbul: Es Yayınları, 2005

Lucie-Smith Edward. *20.Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhav. İstanbul: Akbank,2004.

Noxon,Gerald, *Cinema and Cubism* (1900-1915), The Journal of the Society of Cinematologists, Vol.2 (1962), pp.23-33. Published by University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies in <http://www.jstor.org/stable/1224812> (Erişim Tarihi: 03.06.2014)

Ögel, Semra. Çevresel Sanat- Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama.

Gümüşsuyu: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, 1977

Özon, Nijat, *Sinema ve Tv Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK yayınları, 1981

Paul, Melia, *David Hockney*. UK: Manchester Üniversitesi Basımı, 1995

Philips, Gene D. *Stanley Kubrick*, Çev: Neşfa Dereli, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009

Rifat, Mehmet, XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1.tarihçe ve eleştirel düşünceler, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008

Rifat, Mehmet, XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 2.temel metinler, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008

Roth, Leland M., *Mimarlığın Öyküsü*. Çev. Ergün Akça. İstanbul: Kabalcı, 2006

Sabri, Kılıç.”*Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*“, Hil Yayınları, 1992.  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Deneysel\\_film](http://tr.wikipedia.org/wiki/Deneysel_film)( Erişim Tarihi: 28.05.2014)

Tecimer, Ömer, *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul, Plan B İletişim Tasarım Yayıncılık ve Yapım San.ve Tic. Ltd. Şti, 2005

Teksoy, Rekin, *Sinema Tarihi Cilt 1* İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2009

Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Yayınları, 2011.