

## Bir Edward Hopper Parodisi Olarak Roy Andersson<sup>1-2-3-4-5</sup>



Türker KÖRÜK\*

\* Doktora Öğrencisi, Ege  
Üniversitesi, Sosyal Bilimler  
Enstitüsü  
koruk.turker@gmail.com  
Orcid ID: 0000-0002-3205-3700

### Gönderilme/ Received

09.12.2022

### Kabul Tarihi/ Accepted

22.01.2023

### Yayın Tarihi/Published

30.03.2023

### Öz

Metinlerarasılık kavramı, iki metin arasındaki ilişkinin temelindeki yapı ve içerik benzerliklerinden yola çıkar. Postmodern dönemin önemli adımlarından olan metinlerarasılık, 1960'larda Julia Kristeva tarafından ortaya atılsa da esas temelini 'söyleşim' fikrini ortaya atan Rus biçimci ve düşünür Mihail Bahtin'den alır.

Metinlerin anlamının başka metinlerin ışığı altında değerlendirildiği, bir yazarın başka bir yazardan aldığı metni değiştirip dönüştürmesi ve bir metnin 'bağımsız' bir metin ol(a)mayacağına ortaya konduğu bu durum görsel ve işitsel sanatlarda da kendine 'göstergelerarasılık' adı altında yeni bir yer edinir. Birbirinden farklı olan sanat dalları arasındaki diyalogu ortaya çıkaran göstergelerarasılık, resim-müzik, sinema-heykel, mimari-moda gibi farklı birçok alanda iki yapının (metnin) birbirlerine olan etkisini ortaya çıkarmak için çözümler önerir. Bir metnin alıntılanması, bir metne öykünülmesi (pastiş) ya da bir metnin yansılanması (parodi) gibi birçok biçimi içeren göstergelerarasılık, resim ve sinema ilişkisi çerçevesinde de değerlendirilebilir.

Bu çalışmada modern dönem Amerikalı realist ressam Edward Hopper ve eserlerini postmodern dönemde ortaya koyan, aynı zamanda Otto Dix gibi birçok ressamdan esinlendiğini belirten İsveçli yönetmen Roy Andersson arasındaki benzerlikler, göstergelerarasılık ve metinlerarasılık bağlamında parodi kavramı üzerinden tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Edward Hopper, Roy Andersson, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Parodi.

<sup>1</sup> Bu çalışma Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından 29-30 Kasım 2018 tarihinde İzmir'de düzenlenen 5. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu'nda sunulan bildirden genişletilmiştir.

This study has been expanded from the paper presented at the 5th International Communication Students Symposium organized by Ege University Faculty of Communication in Izmir on November 29-30, 2018

<sup>2</sup> Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. Benzerlik tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by plagiarism detection softwares. No similarity detected.

<sup>3</sup> Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur. In this study, the rules stated in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive" were followed.

<sup>4</sup> Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

The research was conducted by a single author.

<sup>5</sup> Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

**Kaynak gösterme / To cite this article:** Körük, T. (2023). Bir Edward Hopper Parodisi Olarak Roy Andersson. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 46-59. doi:10.5281/zenodo.7785227



## Roy Andersson As an Edward Hopper Parody



Türker KÖRÜK \*

\* PhD Student, Ege University,  
Institute of Social Sciences  
koruk.turker@gmail.com  
Orcid ID: 0000-0002-3205-3700

**Gönderilme/ Received**

09.12.2022

**Kabul Tarihi/ Accepted**

22.01.2023

**Yayın Tarihi/Published**

30.03.2023

### Abstract

The concept of intertextuality comes from the structure and content similarities on the basis of the relationship between two texts. Intertextuality, an important step in the postmodern era, was introduced by Julia Kristeva in the 1960s but it is based on the russian formalist and thinker Mikhail Bakhtin who put forward the idea of 'dialogism'.

This situation, in which the meaning of texts is evaluated under the light of other texts, a writer modifies and transforms the texts received from another writer, and a text can not be an 'independent' text, also becomes a new place in the visual and auditory arts: Intersemiotic. It suggests solutions to reveal the influence of two works (texts) on each other in many different areas such as painting-music, cinema-sculpture, architecture-fashion. It includes many forms such as quoting a text, emulating a text (pastiche), or reflecting a text (parody), and can also be considered in the context of painting and cinema relations.

In this work, the similarities between the modern American realist painter Edward Hopper and the Swedish director Roy Andersson, who made his work in the postmodern era and at the same time inspired by many painters such as Otto Dix, will be discussed through the concept of parody in the context of intersemiotic and intertextuality.

**Keywords:** Edward Hopper, Roy Anndersson, Intertextuality, Intersemiotic, Parody.



## Giriş

Metinlerarasılık (Intertextuality), yazılı bir metnin, başka bir diğer yazılı metin ya da diğer birkaç metinle olan ilişkisinin, dil bilimciler ve düşünürler tarafından kavramsallaştırılmasıdır.

Yaptığımız bu basit tanım üzerinden devam edecek olursak; metinlerarasılık, içinde diğer metinlerin hücrelerini de taşıyan ve okur üzerinde dolaylı ya da dolaysız duyumsamalar yaratan bir metnin ya da yazılı bir organizmanın otopsisidir diyebiliriz. Bu tıbbi terimi kullanmamızın nedeni, metnin ölü olma sebebi değildir. Bir organizmanın ölüm nedenini öğrenmek için yapılan otopsi, bu çalışmada hali hazırda hala hayatta olan ve her zaman da hayatta olacak olan bir metnin yazılma nedenini ortaya çıkarmak tanımına karşılık gelmektedir.

Metinlerarasılık kavramı, birçok dil bilimcinin öncülüğünde 20. Yüzyıl'ın en önemli edebi yaklaşımlarından biridir. Farklı metinler arasındaki biçim, üslup ve gösterge benzerliklerinin, bu benzerliklerden yola çıkarak iki metin arasındaki farkların incelendiği ve kuramlaştırıldığı, bazı farklı düşünürler tarafından tarihsel ve toplumsal gereklilikler de göz önünde bulunarak derinleştirilen kavram, postmodern dönem olarak adlandırılan son kırk-elli yıldır edebiyat alanının yanında, görsel ya da işitsel tüm mecralarda kullanılmaya başlanmıştır.

Ana metin olarak isimlendirilen ve inceleme konusu yapılan bir sanat eseri, bir roman ya da bir eser sahibinin külliyatı, gönderge metin olarak adlandırdığımız ve ana metnin içinde bulunan özün esas sahibi olan yapının analiz edilmesiyle açıklığa kavuşur. Gönderge metin, adı üzerinde bir “gönderim”den sorumludur fakat bizi ana metne gönderme görevini o üstlenmez, çünkü gönderge metin ve o metnin sahibi, bir başka metne temel olduklarından bihaberdir. Esas olan gönderim, gönderge metnin bizi ana metin sayesinde kendine göndermesidir. Gönderge metin, ana metne “verdiği” ruhun bilincinde değildir, fakat ana metin gönderge metinden “aldığı” ruhla var olur. Bu bir alışveriş gibi gözükse de, veriş kavramının değil alış kavramının ışığı altında bu kuramlar geçek anlamını kazanır.

### 1. Metinlerarasılık

Rus edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin'in (1895-1975) ortaya koyduğu, dilin yapısı gereği çoğul olduğu ve dildeki anlamların birbirlerine olan etkileri üzerinde duran, dili birden çok özneyle etkileşime geçen çok sesli bir bütünün parçası olarak tanımladığı ve “söyleşimcilik” (dialogism) adını verdiği kavramdan yola çıkan Julia Kristeva, metinlerarasılık terimini kullanan ilk düşünürdür. Kristeva'ya göre metinlerarasılık bir taklit ya da kopya değil bir bağlam değiştirme meselesidir (Kristeva, 1974, s. 60).

Kristeva'nın “yer ya da bağlam” olarak nitelediği, toplum ve tarih olgularından başka bir şey değildir kuşkusuz. Bahtin gibi Kristeva da, bir metni tarihten ve toplumdan ayrı düşünmez. Bu düşünce fikrini “düşünyapıbirim” (ideologeme) olarak adlandırır. Düşünyapıbirimi metnin yapısının farklı düzeylerinde somut olarak okunabilen, izlediği yol boyunca metne tarihsel ve toplumsal yerlemlerini veren metinlerarası bir işlev” (Kristeva, 1978, s. 53) olarak tanımlar. Bu tarihsel ve toplumsal yaklaşım, kültürlerin birbirleriyle olan ilişkisini ve birbirlerine olan etkisini çözme uğraşının başlamasıdır. “Baktin

söyleşimci yöntemini temellendirirken, son derece önem verdiği tarihsel bir tutum benimser, çünkü “yazınsal biçimlerin dinamizmini” izleyebilmek, bu biçimleri “geçmişin olguları arasından” gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir” (Aktulum, 2007, s. 25). Her yapıtın gerisinde ideolojik olduğu kadar toplumsal bir yan bulunur; yapıt onlarla biçimlenir. Bu tanımlama, metni tarihsel ve toplumsal yerlemleri içerisinde konumlandırmak gereğinden söz eden J. Kristeva'nın metinlerarasılık bağlamında önerdiği tanımlamalarla buluşur” (Aktulum, 2016, s. 62).

Yazılı-sözlü bir metnin köklerinin ortaya çıkarılması için geliştirilen, iki metin arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya çıkaran, iki metin arasındaki diyalogu somutlaştıran, görünür kılan ve dilsel bir yaklaşım olan metinlerarasılık, yazılı ya da sözlü olmayan fakat kendine has dili olan her görsel ya da işitsel sanat dalı arasında da gözlemlenebilir. Bu ilişkiler iki metni de kapsayan ortak bir sanat dalı (Örneğin: Resim-resim) başlığı altında izlenebileceği gibi, farklı iki sanat dalı arasında da (Örneğin: Heykel-müzik) izlenebilir. Yazılı bir metnin diğer yazılı metinlerle olan ilişkilerini açığa çıkarmak için çözümler sunan metinlerarasılık kavramı, diğer sanat dalları söz konusu olduğunda yerini “göstergelerarasılık” kavramına bırakmaktadır.

## 2.Göstergelerarasılık

Göstergelerarasılık (Intersemiotic), bir yazılı metin ile yazılı olmayan diğer bir metin ya da yazılı olmayan iki ya da daha fazla metin arasındaki göstergibilimsel benzerliklerden yararlanır. Bu benzerliklerin önerdiği çözümlenme yönteminin de adı olan kavram, görsel ya da işitsel metinlerin birbirleri içindeki etkin varlıklarını ortaya koyar.

*“Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemi değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. (...) Sözselle sanatlarla sözselle olmayan sanatlar arasındaki göstergibilimsel ayırmadan dolayı sözselle olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışveriş yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır. Sözselle bir yapıtın, bir metnin sözselle olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Buna karşın farklı alanlara ait alışverişler sözselle yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için ‘metinlerarasılık’ (intertextualité) yerine daha çok ‘göstergelerarasılık’ (intersémiotique) kavramı yeğlenmektedir” (Aktulum: 2011, s. 436-437).*

Metinlerarasılık ve sonrasında göstergelerarasılık kavramları, bir “alışveriş” ediminin sonucunda oluşur gibi gözükse de, metinlerarasılık ya da göstergelerarasılık kuramları çerçevesinde izlenen metinlerin çoğuna, kendinden sonraki değil kendinden önceki metinlerle ilişkilendirilerek anlam verilir. Metni üreten yazar ya da sanatçı, hala hayatta olsa bile, çoğu zaman ondan daha yeni yazar ya da sanatçılarla karşılaştırılmaz. Metinlerarasılık ve

göstergelerarasılık genelde bir geriye dönme, bir geriye bakma; metnin doğduğu ve biçimlendiği orijinin bulunması ve bu orijinden türeyen metnin başka bir yapıya nasıl dönüştüğünün adım adım incelenmesi işidir. Bu inceleme metinden metine çoğul bir diyalogu gerekli kılabilir. Orijin olarak nitelediğimiz metin de, başka bir metinden türemiş ve biçimlenmiş olabilir.

Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarının bir “alma” eyleminin sebebi ya da sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Üretilen bir eserin, başka bir eserden aldığı ve okura, eleştirmene ya da kuramcıya bilinçli ya da bilinçsizce sunduğu değişken veriler ışığında, metinlerarası ve göstergelerarası okumalara olanak sağlayan tüm yapıtları “alıntı” adı bağlamında incelemek mümkündür.

### 3.Alıntı

Dilimizde, bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma ya da başka bir dilden alınmış kelime<sup>6</sup> anlamını taşıyan “alıntı”, yazılı üretilen bir metin üzerinden tanımlansa da, görsel ve işitsel tüm sanat dallarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Alıntının temelinde, yazılı-sözlü bir metnin ya da bir sanat eserinin, diğer metin ya da sanat eserleriyle etkileşimi yatar. Alıntılanan metnin (gönderge metin) alıntılaman metinle (ana metin) olan ilişkisi, alıntılanan sanatçının alıntılaman sanatçıyla olan ilişkisini de ortaya koyar. Bu durumun tersi de geçerlidir. İki sanatçı-yazar arasındaki etkileşim de edebiyat ve sanat eserleri arasındaki diyalogun anahtarını elinde tutar.

“Alıntılaman özne için alıntı ediminin temel ereği, bir yandan alıntılanan sanatçıyla özdeşlik kurmak, model olarak alınan sanatçının sanatsal değerini kabullenmek ya da bir alt-resmin belli bir kesitini alıntılaman kendi iyesi yaparak yeni bir bağlamda dönüştürerek kullanıma sokmaktır” (Aktulum, 2016, s. 59). Alıntılaman sanatçının, alıntılanan sanatçıyla özdeşlik kurmaya çalışması, basit bir “taklit” işleminden öte, taklidin doğasında etken bir rol oynamayan “yorum” edimi üzerinden gerçekleşir. Yorum, alıntılanan eser üzerinde, alıntılaman sanatçının tamamen özgür olmasa bile serbest bir şekilde yaptığı değişikliklerdir. Bu değişiklikler, alıntılanan eseri yeni bir anlam değeriyle donatırken, gönderge yapıtın anlamı yeniden oluşturulur, gönderge yapıt yeni bir kontekst içinde biçim ya da üslup değiştirir. Sabine Ferero-Mendoza’ya göre:

*“Sanatta alıntı, yalın bir ödünçleme, bir modelin taklidi değildir; bir bağlam değiştirme, bir aktarma edimi de değildir; daha çok devingen bir edimdir; ötekinin yapıtını kendi iyesi yapma girişimidir; bu girişimin aşamaları ayrıştırılabilir: bir unsuru seçme anı, onu kesip alma ve aktarma, yani bir bağlama yedirme” (Ferero-Mendoza, 2004, s. 19-31).*

Alıntısı yapılan bir eser, bir ya da birden çok sanatçı tarafından yorumlanmış ve değişik yöntemlerle birbirinden farklı bağlamlarda yeniden şekillenmiş olabilir. Alıntının, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarının temeli olduğunu belirtmiş olsak da, bu yorum farklılıkları, alıntının kendine has birden fazla yönteminin de olduğunun işaretidir. Bu yöntemler, alıntılanan bir eserin hangi amaçla ve hangi sebeple alıntılanmış olduğunu, eserin ne yönde ve ne şekilde gözden

<sup>6</sup> Bkz. <http://www.tdk.gov.tr/>

geçirilip yeniden yorumlandığının, hangi bağlama oturtulduğunun, yani alıntının tabiatına ve fonksiyonuna göre adlandırılırlar. “Doğasında bir alıntılama işlemi bulunan kullanımlar arasında en fazla rastlananlardan birisi parodi (yansılama), öteki ise pastiş (öykünme) olarak adlandırılan yöntemlerdir” (Aktulum, 2016, s. 149). Pastiche başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte, bu çalışmada parodi kavramının üzerinde duracağız.

#### 4.Parodi Nedir?

Fransızca’da “komik ve gülünç bir taklit” olarak tanımlanan parodie kelimesinden türeyen kavram, asıl kökenini eski Yunanca’da “iki oyun arasındaki kısa güldürü” ve “yan oyun” olarak da adlandırılan παρῳδία sözcüğünden alır. Karşı ezgi (paro-ode) anlamına gelen sözcük “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” (Genette, 1966, s. 17) anlamını da taşır.

Birçok dil bilimci ve düşünür, parodiyi farklı yorumlarla tanımlamışlar ve diğer metinlerarası yöntemlerle arasındaki farkları ortaya koymaya çalışmışlardır. Parodi, eleştiri ve özeleştiri maksatlı olabileceği gibi, yergisel, komik, alaycı ve oyunsal bir düzlemde de şekillenebilir. Kimi düşünürler parodinin üslup (biçem) üzerinde yaptığı değişikliklere odaklanırken, kimi düşünürler de biçim ve içerikteki farklılığın peşine düşmüştür.

*“Margaret Rose birisi ‘özümlü’, diğeri ‘genel’ olmak üzere parodiyi iki düzeyde tanımlar. Özümlü tanım parodiyi bir alıntı değerine indirger, komik bir amaçla alıntılanan kesitin yeniden kullanımı söz konusudur burada. Genette’e göre yalnızca özümlü bir yapıtın parodisi varken, Rose’a göre parodi bir türe, bir söyleme hatta bir biçime de uygulanabilir. (...) Margaret Rose’un yaptığı tanıma göre, parodi önceden biçimlenmiş dilbilimsel ya da sanatsal malzemenin gülünç bir işlemlerle yeniden işleme sokulmasıdır. Linda Hutcheon’un yaptığı tanıma göre parodi bir metnin benzerlikten çok ayırım üzerinde durarak, eleştirel ve alaycı bir tutumla yinelenmesidir. Boris Tomaşevski’nin yaptığı tanıma göre parodi mekanikleşmiş yazınsal bir tekniğin yenilenmek amacıyla gülünç kılınmasıdır. Biçem taklidi Genette’e göre pastişin alanına girer” (Aktulum, 2004, s. 289-297).*

Gerard Genette parodiyi bir “değişim-dönüşüm” bağlamında değerlendirirken, pastişini bir “taklit” unsuru olarak niteler ve ikisini birbirinden ayırır (Aktulum, 2004, s. 292). Genette’in aksine parodiyi ve pastişini “biçemleştirme” adı altında birleştiren ve ikisini aynı anlamda kullanan Mihail Bahtin’in biçemleştirme tanımı ise, bir metnin “(...) yabancı bir söylemi ödünç alıp kendisinininkinden farklı bir amaca hizmet etmesini sağlamaktır. Yine Bahtin’e göre, parodi de benzer ama daha ironik bir iki seslilik biçimidir. Belli bir söylem ya da biçim ödünç alınıp tümüyle uyumsuz, kendisinininkinin tam tersi bir amaca yönelik olarak kullanıldığında ortaya çıkar” (Bahtin, 2001, s. 22).

Sanatçıların ya da edebiyatçıların bakış açıları bağlamında şekillenen yeni metinler, türedikleri eski metinlerin anlamlarını değiştirip-dönüştürürken, oluşan bu yeni metinler ilişkiye girdiği ve selefi olan metinleri hem anmak hem de

onları aşmak için oluşturulurlar. “Bir sanat yapıtı öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler yardımıyla algılanır (...) her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut ve karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim yeni içeriği dile getirmek için değil, estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar” (Todorov, 1995, s. 31). Bu yeni biçim arayışı, parodi kavramının oturduğu temellerden biridir. Parodiden yansıyan gönderge metnin görüntüsü, düz bir aynadan yansıyan görüntü değildir. Parodi bir kahkaha aynasıdır, bir metni eğip-büker ve gülünçleştirerek yansıtır. “Parodi, yöntem olarak bir sınır ihlalidir. Öncel metnin meşrulaştırdığı içeriği aşarak, onun sınırlarını ihlal eder. Parodileştirilen her metinsel unsur, dönüştürülerek yeni bir anlam boyutuna taşınır” (Gürses, 2013, s. 155-156).

Parodide, ana metin ve gönderge metin arasındaki fark, gönderge metnin biçimi (üslup) ya da konusuyla yakından ilgilidir, fakat çoğu zaman biçim, parodi tanımı yapılırken konu kavramından daha geride kalır. Çünkü bir metnin parodisi yapılırken, o metnin “komik” bir duruma gelmesi amaçlanır. Bu komik durum, hangi metne ya da esere “gülündüğünü” anlamak için ipuçları sunmalı, seyirciyi ya da okuru gönderge metin üzerinde yapılan değişikliğe götürmelidir.

Bir parodinin gülünçlüğü, gönderge metnin ne olduğu bilinmediği takdirde gücünü yitirir. Neye gülündüğünü ya da neyin gülünç duruma düşürüldüğünü, ana metnin hangi metin aracılığıyla yeni bir yapıt olarak doğduğunu bilmemek ya da görmemek, parodinin amacına ulaşmasını engellediği gibi sanatçının ya da yazarın gönderge metin üzerinden vermek istediği etkiyi de azaltır.

Esasen “komik” olarak niteleyemeyeceğimiz İsveçli yönetmen Roy Andersson da filmlerini oluştururken önemli bir ressamla iş birliği içine girer. Yakından ilgilendiği bu ressam, Roy Andersson sinemasını tanımlarken incelenecek önemli sanatçılardan biridir. En sevdiği ressamlardan olan Edward Hopper’ın eserlerini duyumsamak, bu çalışmada yönetmenin filmlerini parodi olarak nitelerken kullanacağımız en önemli olgudur.

## 5. Edward Hopper

Edward Hopper (1882-1967), Amerikan resim sanatının en önde gelen isimlerindedir. New York’un Nyack kasabasında doğan ve varlıklı bir manufakturacının oğlu olan Hopper, New York İllüstrasyon Okulu’nun ardından New York Sanat ve Tasarım Enstitüsü’nde resim eğitimi alır. Üniversite yıllarında maddi kazanç sağlamak için resim dersi verir ve bir reklam ajansında illüstratör olarak bir süre çalışır. Eğitimi sona erdikten sonra (1906), ana merkez Paris olmak üzere Avrupa’nın birkaç farklı kentine yolculuklar yapan ressam, yeni bir üslup arayışında olan modern dışavurumcu ve kübist sanatçıların aksine realizm ve bunun yanında da fazlasıyla idealizmden etkilenir.

1910 yılına kadar Avrupa’ya iki yolculuk daha yapar. Amerika’ya döndükten sonra yalnızca resimle ilgilenmek istediye de ağır şartlarda süren yaşamı onu tekrar illüstratörlüğe iter. Bu işi hiç sevmese de tanınana kadar uzun yıllar bu mesleği sürdürecektir.

Ticari bir ressam olarak çalışan ve birçok sinema afişi de yapan ressam çok az sayıda yağlıboya tablo üretir. Fakat bir süre sonra daha çok gelir getirdiği için gravür tekniğine yönelir. Bu tekniğin yanında taşınması kolay ve kullanışlı

olduğu için suluboya resimler de yapar. 1913 Yılında katıldığı ve ilk satışını yaptığı Sailing resminin Armory Sergisi'nde yarattığı başarıdan sonra 1920 yılına kadar istediği ritmi bulamayan Hopper, istediği başarıya suluboya ve gravürleriyle ulaşmaya çalışır fakat 1920 Yılı'nda Whitney Stüdyo Kulübü'nde açtığı kişisel sergisinde hiçbir resmi satılmayarak hüsrana uğrar. Evlendiği yıl olan 1923'e kadar resimle arasına mesafe koyan Hopper, eşi Josephine Nivison'la yaşadığı gergin ve tutkulu ilişki sayesinde resme tekrar geri döner. Karısı Nivison'un da desteğiyle, suluboya tablolarından altı tanesi 1923'te Brooklyn Müzesi'nde bir sergiye kabul edilir ve içlerinden bir tanesi (The Mansard Roof) müze yönetimi tarafından satın alınır ve müze koleksiyonuna eklenir. Ertesi Yıl ilk kişisel sergisini sanatçıya ayıran Frank Rehn'in sahip olduğu Rehn Galerisi'de bütün resimleri satılan Hopper artık hayatını sadece resim yaparak yürütebileceğine inanır ve illüstratörlüğü tamamen bırakır.

1925 Yılı'nda en bilinen çalışmalarından birisi olan House by the Railroad adlı çalışmasını tamamlar. Bu çalışma Edward Hopper'ın sanatsal zirveye ulaştığı en ünlü eserlerinden biri olarak tanımlanır. Viktoryen döneme has bir tarzda resmedilen ahşap bir köşkün tasviri olan resim, ressamın tarzını ortaya koyduğu ve yapacağı diğer kent temalı resimlerindeki kendine has havayı içinde barındıran başat eserlerden ilkidir.

Üretkenliğinin zirvesinde geçirdiği yirmi yıla yakın bir dönemin ardından 1950'lere doğru üretkenliği hastalığı sebebiyle sekteye uğrayan Edward Hopper, ilerleyen yıllarda başyapıtları arasında kabul edilen birkaç resme daha imza atar: People in the Sun (1960), Morning Sun (1952), Intermission (1963). 15 Mayıs 1967'de hayata gözlerini yuman Edward Hopper'dan on ay sonra, eserlerini Whitney Museum of American Art'a bağışlayan eşi Josephine Nivison da hayatını kaybeder. Ressamın çoğu önemli eseri ise The Des Moines Art Center, Modern Sanat Müzesi ve Chicago Sanat Enstitüsünde yer almaktadır.

Edward Hopper'ın eserleri, 1. Dünya Savaşı sonrasında 2. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde, yani 1919 ve 1939 yılları arasını kapsayan dönemde ses getirmeye başlamıştır ve çoğu zaman eserlerinin niteliği bu dönemler dikkate alınarak belirlenir. Resimlerinin, 1929 Yılı'nda yansımaları bütün dünyada izlenen büyük ekonomik bunalımın ve işsizliğin orta sınıf-beyaz Amerika Halkı üzerindeki etkisini anlattığı söylene de, ressam bu konuda hiçbir zaman bir açıklama yapma gereği duymamıştır. O, savaş ve ekonomik bunalım sonrası Amerika'sını değil, Amerika'yı, gördüğü Amerika'yı resmetmeye çalışmıştır.

Sanayileşme ve teknolojinin insana olan ihtiyacı azalttığı 1920 ve 1930'lar insanların sanata ve sanat eserlerine yüklediği anlamları da değiştirmiştir. Yalıtılmış Amerikan yaşamının, yabancılaştırmanın, yalnızlaşmanın ve can sıkıntısının betimlemeleri olarak tanımlanan Edward Hopper resimleri, esasen tamamen içe dönük ve yalnızca resmin ya da resmedilen figürün kendisiyle ilgilidir. "Binalardaki güneş ışığına ve figürlere herhangi bir sembolizmden daha çok ilgi duyuyordum" (Akt. Wagstaff, 2004, s. 12), diye anlatacağı yıllar sonra.

Etkilendiği ve doğada bulunmayan, maddi olana bilinç-bilinçaltı ve sezgiyle ulaşılacağı düşünülen, ideal olanın arandığı idealist sanat anlayışına göre, bir sanat yapıtı tüm özgünlüğüne, bir sanatçının o yapıta kendi manevi varlığından kattığı parçalarla kavuşur. İdealist sanatta önemli olan, duyumsama ve bakışın



gücüdür. Çünkü duyular zihnin sinyalleridir. Çevrenin algılanması duyularla mümkündür ve bu asıl gerçekliğe giden yoldur. İdealist sanatın ebedi ve öznel bir sırrı vardır. Kusursuzluktan yoksun olan doğayı taklit eden sanatçı, gerçek bir sanat eseri ortaya çıkaramaz. Sanatçı tamamen öznel olan duyumsamalarıyla izlenimlerini bir araya getirerek kusursuz bir sentez yaratmalıdır. “Muhtemelen söyleyebildiğim tek şey şu: Yalnızlık kendimin bir yansımasıdır. Bilmiyorum... Bu bütün insanlığın durumu da olabilir” (Akt. Aline Saarinen, 1964) derken, Hopper yapmak istediği şeyin bungalow Amerikan yaşamını tasvir etmek olmadığını vurgular. Hopper’ın yapmak istediği, resimde sesin ve zamanın hissedilmesini sağlamaktır. Onun resimlerindeki sessizlik, başka hiçbir ressamın ulaşamadığı kadar yoğun ve duru, zaman ise kübistler ve fütüristlerin aksine tek boyutlu ve somuttur. Resimlerindeki ses “sessizlik” olarak duyumsanırken, zaman kavramı bir “bekleme” hali olarak oradadır. Hopper’ın resimlerinde ses “duyulmaz”, zaman ise “geçmez”dir. Figürlerini geçmeyen bir zamanın sessizliğine oturturken, seyirciye bir hikaye anlatmak ereğinde değildir. Figürleri, yaşanacak bir hikayenin öncesinde ya da yaşanıyor olan bir hikayede değil, yaşanmış bir hikayenin sonrasında konumlanırlar. Figürleri asla bir duyguyu alenen açığa vurmaz. Onların zihninden geçenleri birçok farklı göz birçok farklı yorumla açıklayabilir. İçlerinde bir hikaye barındırmaları da, geriye doğru uzanan birçok hikayeye gebe fikirler barındırırlar.

Görsel sanatların birçok dalı, Edward Hopper tablolarından fazlasıyla etkilenmiştir. Sinema bunların en önde gelenlerindedir. Hopper, bir ruh halini seyirciye yansıtmak için David Lean, Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Woody Allen, Ridley Scott gibi birçok yönetmen tarafından öykünlüğü, ressamın birçok tablosu sinema diline dönüştürülerek kullanılmıştır. İsveçli Roy Andersson ise, Hopper’ın dilini oldukça farklı bir yere taşımıştır.

## 6.Roy Andersson

İsveç’in Göteborg kentinde doğan yönetmen Roy Andersson (1943), sinema hayatına 1969’da İsveç Film Enstitüsü’nden mezun olduktan bir yıl sonra çektiği ilk uzun metrajlı filmi olan *En kärlekshistoria* (İsveççe Aşk Hikayesi) filmiyle başlar. Film Berlin Film Festivali’nden dört ödül aldıktan sonra aynı tarza sıkışıp kalmak istemediğini dile getirir ve çekmeyi planladığı filmi iptal ederek 1975’e kadar Gilliap üzerinde çalışır. Birçok zorlukla tamamlanan film, bütçeyi çok fazla aştığı için ticari bir başarısızlık olur. Bu hayal kırıklığının ardından sinema yönetmenliğine yirmi beş yıl ara veren yönetmen 2000’e kadar *Någonting Har Hänt* (Bir Şey Oldu, 1987) ve *Härlig Är Jordan* (Zafer Dünyası, 1991) gibi birkaç başarılı kısa film çekse de, bütün gelir kaynağı 1981’de kurduğu ve yüzlerce reklam filmine imza attığı Studio 24 isimli film ve reklam şirketidir. Reklamdan kazandığı parayla 1996 Yılı’nda bir senaryoyu filme almak düşüncesi içine girer ve filmi dört yıl sonra tamamlar. *Sånger Från Andra Våningen* (İkinci Kattan Şarkılar) isimli film, başarılı kısa filmleri ve reklam filmlerindeki tarzının sinemaya yansıdığı, ileride “yaşayanlar üçlemesi” adını vereceği serinin ilk filmi olur. Üçlemenin ikinci filmi *Du Levande* (Siz Yaşayanlar) 2007 Yılı’nda, üçlemenin son filmi *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* (İnsanları Seyreden Güvercin) ise 2014 Yılı’nda tamamlanır. Bu üçlemeyle içlerinde Cannes, Chicago, Berlin gibi birçok uluslararası festivalden ödülle dönerek sinema dünyasında önemli bir yer edinir.

Üçleme, reklam filmleri gibi tamamı stüdyo ortamında çekilmiş ve tek plandan oluşan küçük sahnelerden oluşur. Tek bir bakış açısından çekilen sahneler, renkli ve hemen hemen hepsi yapay olan dekorlarla oluşturulurken, Andersson'un sineması bir resim yapma sürecine dönüşür. Filmlerindeki sahneler birbirleriyle bağlantılı değildir. Kendi kendilerine de anlam ifade edebilen bu sahneler, bir bütünlüğe ulaşma çabasından ziyade, var olan bir bütünlüğü çok sesli bir yapı haline sokma çabasıyla oluşturulurlar. Filmleri, kendisinden fazlaca etkilendiğini söylediği Hollandalı ressam Pieter Brueghel'in tablolarına benzer bir bütünlük taşır fakat Brueghel'in aksine, Andersson'un filmlerindeki her parça, çoğu zaman kendine has bütünlüğü olan küçük uzamlarda ve farklı zamanlarda yer alır.

“Gerçekten soyutlamaya yakın bir şey yapmak istiyorum. Resmi arındırmak ve yoğunlaştırmak istiyorum. Her zaman yapmaya çalıştığım şey bu. Ama bu arındırıcı stili zengin yapmak için, onu hassas bir şekilde yapmak zorundasınız. Bunu söylemek banal gibi gözüküyor, ama bu hassasiyeti dışarıda alamıyorsunuz” (Akt. Aftab, 2015) derken, tarzını ortaya koyabilmek için stüdyo ortamından başka bir yerde çalışamayacağını belirten yönetmen, Otto Dix, James Ensor, George Grosz ve birçok Alman dışavurumcu ressamdan etkilendiğini fakat tarzını etkileyen en önemli sanatçının Edward Hopper olduğunu şu sözlerle anlatır:

*“İsveç'in Göteborg kentinde, soyut sanatın garip ve sadece gerçekçiliğin kabul edildiği çok tipik bir aile ortamında büyüdüm, bu yüzden bu soyutlanmış stile geçmek için bu kadar uzun süre tereddüt ettim. Gerçekçilikten sonra Avrupa sanatından ilham aldım; sembolizm, dışavurumculuk ve absürdizm. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Edward Hopper var. Bence o bir realist değil: resimleri çok arındırılmış ve terbiyeli. Bana da çok ilham verdi” (Akt. Grozdanovic, 2015).*



Görsel-1: Summer In The City, 1950



Görsel-2: Aftonbladet (Commercial), 2009



GörSEL-3: Chair Car, 1965



GörSEL-4: Sönger Från Andra Vänningen, 2000

Her ne kadar gerçekçilikten ilham aldığı söylese de, Roy Andersson filmleri “gerçekçi” bir yaklaşımla ele alınamayacak kadar göstermelidir. Bu dekoratif tarzın yanında, senaryolarının yalınlığı ve aleniliği o kadar açıktır ki, sahnelerinin zaman zaman bir “insanlık tarihi” dışavurumuna dönüştüğü, din ve kapitalizmin insanlar arasındaki ilişkileri nasıl tuhafça etkilediği ve bu tuhaflığın aslında hiç de yabancı olunmayan sıradan hayat parçalarından doğduğu noktada başlayan gerçekliği, kamerasının konumuyla bir karikatüre dönüşür. Bu küçük karikatürler, zaman zaman insan varoluşunun acımasız özünü gösteren bir hiciv rolü oynarken, zaman zaman da küçük ve sevimli yaratıklar olarak resmettiği insanlığın komik bir ironisini sunar. Edward Hopper’ın aksine insan varoluşuna daha derin bir bakış atan Roy Andersson, figürlerinin sadece seyirciyle değil ressamın kendisiyle de mesafeli olduğu Edward Hopper’a karşıt olarak mesafeyi insanlığa yaklaşmak için bir anahtar olarak kullanır.

*“Edward Hopper, aynı zamanda varoluştan bahsediyor ama New York'ta yalnızlığı anlatıyor. Ama New York böylesine büyük bir şehir, neden insanlar yalnız? Çalışmamda kullandığım bir felsefem var; ben buna “insan ve onun odası” diyorum. Bana göre, odanın rolü hayal ettiğinizden çok daha önemli. Geniş çekimler beni yakın çekimlerden çok daha fazla etkiliyor çünkü orada hangi değerlere sahip olduğunuzu, sahip olduğunuz tadı gördüğünüzü söylüyorlar. Benim için bir yüzden çok daha fazlasını anlatıyor” (Akt. Gamble, 2015).*



GörSEL-5: Excursion Into Philosophy, 1959



GörSEL-6: Härlig är jorden, 1991



Görsel-7: Corn Hill, 1930



Görsel-8: En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014

Sinemasını, “insan olmanın nasıl bir şey olduğunu göstermeye çalışıyorum” (Akt. Dagliden, 2014) diye tanımlayan Andersson, modern dönemin en önemli ressamlarından olan ve figürlerini ciddiye alarak onların zihinlerine ağırlık veren düşünceler yükleyen Hopper’ın sanatını kendince yeniden yorumlarken, sahneleri Hopper resimlerinin öncesini ya da sonrasını anlatıyor izlenimi yaratır. Roy Andersson karakterlerini ve insanlığı ciddiye almaz, onun sineması perdede inceden inceye dalga geçilen insanlığa (seyirciye) dönüp, “aramızdaki çoğu kimse gibi, uygarlığımı derinden derine, bulantı derecesinde yadsıyorum” (Barthes, 1996), dedikten sonra, perdede kendi parodisine güldüğünü bilmeyen seyirciyle birlikte koca bir kahkahaya dönüşür.

### Sonuç

Birçok sanatçı ya da edebiyatçı arasındaki temaslar sonucu çoğullaşan ve farklılaşan eserlerin içini açmaya olanak sağlayan metinlerarasılık, içinde bulunduğumuz ve postmodern dediğimiz periyodun önemli edebi niteliklerinden biridir. Bir metinden etkilenmeden başka bir metin yaratmanın olanaksızlığı tanımının da karşılığı olan kavram yazınsal alanda doğan, bir metnin otopsisini yaparken birbirinden tamamen farklı ya da zaman zaman birbirinin yerine geçebilen birçok yöntem içerir.

Metinler arasındaki gizli etkileşimlerin genellikle bir güldürü modeli olarak ortaya koyduğu parodi yöntemi, yazınsal alanda biçimlenen fakat farklı sanat dalları arasındaki ilişkinin tanımlanmasına göstergelerarasılık başlığı altında devam eden metinlerarasılık kavramının önemli alt başlıklarındandır.

Farklı dönemlerde farklı sanatçılarca birçok kez uygulanmış olan bu yöntem, edebiyattan müziğe birçok mecrada fazlasıyla ilgi görmüş, sanatçının niyetini açıkça belli edebileceği bir yol olarak benimsenmiştir. Parodi kavramının uygulanabilirliği, bir sanat eserinin belleğinde yatan duygu, düşünce ya da bir fikri değişime uğratıp onu bir güldürü ögesine dönüştürmesiyle mümkündür. Kavramın esnekliği elbette ki tartışılmaz. Sonsuz sayıda sanatçı bir sanat eserinin sonsuz sayıda parodisini yapabilir.

Edebiyat ve diğer sanat dalları gibi sinema da metinlerarasılıktan, dolayısıyla parodiden fazlasıyla etkilenmiştir. Parodi, sinema sanatının yeni bir dil edinmesine ve yönetmenlerin vermek istediği his ve durumları ortaya koymasına fazlasıyla yardımcı olur fakat diğer metinlerarası yöntemleri kullanan sanatçılar

gibi parodi kullanan bir sinema yönetmeni için de esas olan ne anlatmak istediği değil anlatmak istediğini neyle ve nasıl anlatmak istediğidir.

Farklı dönemlerde birbirinden farklı sanat dallarında eserler vermiş iki sanatçının incelendiği bu çalışma, görsel sanatların en bilineni olan resim sanatının sinemaya olan etkisi üzerinde metinlerarasılık bağlamında bir pencere açma niyetiyle oluşturulmuştur. Bir modern dönem ressamı olan Edward Hopper'ın, bir postmodern dönem sinemacısı olan Roy Andersson üzerindeki etkisini, diğer birçok sanat dalını olduğu gibi en genç sanat olan sinemayı da etkileyen parodi üzerinden göstermek, Edward Hopper tablolarının çok boyutlu anlamlara ulaşmasının sadece küçük bir örneğini sunmaktadır.

### Kaynakça

- Aftab, K. (2015). *Film-maker Roy Andersson interview: 'This movie will make you smarter'*. 20.08.2018 tarihinde <https://www.independent.co.uk/> sitesi: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/film-maker-roy-andersson-interview-this-movie-will-make-you-smarter-10170862.html> adresinden alındı.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2018). "Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği", *bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 85: 233-256.
- Bahtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *Göstergeler İmparatorluğu*, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dagliden, J. (2014). *Roy Andersson: 'I'm trying to show what it's like to be human'*. 19.08.18 tarihinde <https://www.theguardian.com> sitesi: <https://www.theguardian.com/film/2014/aug/28/roy-andersson-pigeon-sat-branch-reflecting-existence> adresinden alındı.
- Ferero-Mendoza, S. (2004). De la citation dans j'art et dans la peinture en particulier. *Emprunts et citations dans le champ artistique*. L'Harmattan.
- Gamble, P. (2015). "I want to be unpredictable": Roy Andersson Interview. 19.08.18 tarihinde <https://www.theskinny.co.uk> sitesi: <https://www.theskinny.co.uk/film/interviews/roy-andersson-interview-a-pigeon-sat-on-a-branch> adresinden alındı.
- Genette, G. (1966). Proust palimpseste. *Figures I*, Paris, Seuil.
- Grozdanovic, N. (2015). *Interview: Roy Andersson Talks Award-Winning 'A Pigeon Sat On A Branch,' Jacques Tati, Alejandro González Iñárritu, More*. 19.08.18 tarihinde <https://www.indiewire.com> sitesi:

<https://www.indiewire.com/2015/06/interview-roy-andersson-talks-award-winning-a-pigeon-sat-on-a-branch-jacques-tati-alejandro-gonzalez-inarritu-more-255345/> adresinden alındı.

Gürses, İ. (2013). *Transgreson ve Anarşi: Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Kristeva, J. (1974). *la Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.

Kristeva, J. (1978). *Séméiotiké*. Paris, Seuil

Saarinen, A. (1964). *An interview with Aline Saarinen*, 'Sunday Show', NBC-TV 1964.

Todorov, T. (1995). *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev: Mehmet Rifat – Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wagstaff, S. (2004). *Edward Hopper*, London: Tate Publishing.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-in-the-city-1950> (Erişim Tarihi 26.08. 18).

Görsel 2:

<https://www.theneweuropean.co.uk/brexit-news-europe-news-roy-andersson-box-set-surreal-adverts-movies-7972516/> (Erişim Tarihi 26.08.18).

[caravaggio--deposizione-dalla-croce.html](http://www.caravaggio.com/deposizione-dalla-croce.html) (Erişim Tarihi 24.02.2021).

Görsel 3: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/chair-car-1965> (Erişim Tarihi 26.08.18).

Görsel 4: <https://en.kinorium.com/108930/> (Erişim Tarihi 26.08.18).

Görsel 5:

<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959> (Erişim Tarihi 26.08.18)

Görsel 6:

<http://numerocinqmagazine.com/2015/08/14/numero-cinq-at-the-movies-roy-anderssons-world-of-glory-r-w-gray/> (Erişim Tarihi 26.08.18).

Görsel 7: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/corn-hill> (Erişim Tarihi 26.08.18).

Görsel 8.

<https://seattlescreenscene.com/2015/07/16/a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence-roy-andersson-2014/> (Erişim Tarihi 26.08.18).