



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TIM BURTON  
SİNEMASINDAKİ DİŞAVURUMCULUK İZLERİ**

**Ferza DEMİRKAN**

**Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**ARALIK 2021**



**AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TIM BURTON SİNEMASINDAKİ  
DIŞAVURUMCULUK İZLERİ**

**Ferza DEMİRKAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**ARALIK 2021**

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ferza DEMİRKAN

4/11/2021

AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TIM BURTON SİNEMASINDAKİ  
DIŞAVURUMCULUK İZLERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Ferza DEMİRKAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Aralık 2021

ÖZET

Bu çalışma, yönetmen Tim Burton'ın sinemasında ortak özellikler taşıyan uzun ve kısa metraj filmlerinin analiz edilmesi sonucu, yönetmenin Auteur olup olmadığı sonucuna varılmak için yapılmıştır. Yapılan bu çalışmada, yönetmenin filmografisinden Dışavurumculuk akımının izlerini taşıdığı için onu Auteur yapan filmleri ele alınmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, Dışavurumculuk akımının ne olduğuna, nasıl ortaya çıktığına ve bilinen en iyi örneklerinden biri olan Dr. Caligari'nin Muayenehanesi adlı filmde nasıl ifade edildiğine değinilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Auteur kuramının ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve bugünkü anlamıyla kuram haline nasıl geldiği ele alınmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise yönetmenin hayatına, onun hayatının sanat bakış açısını ve dolayısıyla ürettiği filmleri nasıl etkilediğine ve filmografisine değinilmiştir. Çalışmanın son bölümünde de yönetmenin filmlerinin Dışavurumcu anlamda nasıl ortaklıklar taşıdığı, ele alınan filmlerinin mizansen öğeleri analiz edilerek incelenmiş ve bu izlerin tekrar eden bir model halini almasının Tim Burton'ı Auteur bir yönetmen yaptığına dair çıkarımda bulunulmuştur.

Bilim Kodu : 115705  
Anahtar Kelimeler : Auteur Kuram, Tim Burton, Dışavurumculuk  
Sayfa Adedi : 101  
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK

TRACES OF EXPRESSIONISM IN TIM BURTON’S CINEMA WITHİN THE  
FRAMEWORK OF AUTEUR THEORY

(M.Sc. Thesis)

Ferza DEMİRKAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

December 2021

ABSTRACT

This study was conducted to conclude whether the director is an Auteur as a result of the analysis of feature films and short films that have common features in the cinema of director Tim Burton. In this study, the films that made him an Auteur are discussed because they carry the traces of the Expressionism movement from the director's filmography. In the first part of the study, what the Expressionism movement is, how it emerged is mentioned. One of the best known examples of the movement, The Cabinet of Dr. Caligari. This section also discusses how the Expressionism is handled in this film. In the second part of the study, what Auteur theory is, how it emerged and how it became a theory in its current sense is discussed. In the third part of the study, the life of the director, how his life affects his artistic perspective and therefore the films he produces, and his filmography are mentioned. In the last part of the study, how the director's films share in the Expressionist sense, the mise-en-scène elements of the films discussed were analyzed and it was deduced that Tim Burton's becoming a repetitive model made Tim Burton an Auteur director.

Science Code : 115705  
Key Words : Auteur Theory, Tim Burton, Expressionism  
Page Number : 101  
Supervisor : Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                 | Sayfa |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ÖZET .....                                                                                      | iv    |
| ABSTRACT .....                                                                                  | v     |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                                | vi    |
| ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....                                                                        | viii  |
| RESİMLERİN LİSTESİ.....                                                                         | ix    |
| 1.GİRİŞ.....                                                                                    | 1     |
| 2. DIŞAVURUMCULUK .....                                                                         | 5     |
| 2.1. Dışavurumcu Alman Sineması .....                                                           | 9     |
| 2.2 “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” Filmi ile Alman Dışavurumcu Sinemasının Özellikleri .....  | 16    |
| 2.2.1 Dekor/Mekân .....                                                                         | 18    |
| 2.2.2 Kostüm, Makyaj ve Oyunculuk .....                                                         | 22    |
| 2.2.3 Işık/Aydınlatma.....                                                                      | 24    |
| 3.SİNEMADA AUTEUR KURAM.....                                                                    | 29    |
| 3.1 Auteur Kuramın Ortaya Çıkışı.....                                                           | 29    |
| 3.1.1. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem.....                                                    | 30    |
| 3.1.2. Andre Bazin ve Gerçekçilik Işığında Auteur Politikası.....                               | 31    |
| 3.1.3. François Truffaut ve Yaratıcı Yönetmen .....                                             | 32    |
| 3.2. Yeni Dalga ve Auteur Kuramı .....                                                          | 34    |
| 3.3. Farklı Yaklaşımlar Işığında Auteur Kuramı .....                                            | 37    |
| 3.3.1. Andrew Sarris Auteur Politikasından Kurama.....                                          | 38    |
| 3.3.2. Peter Wollen ve Auteur Kurama Yapısalıcı Yaklaşım.....                                   | 39    |
| 4. AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TIM BURTON SİNEMASINDAKİ DIŞAVURUMCULUK İZLERİNİN İNCELENMESİ..... | 41    |
| 4.1. Tim Burton’ın Kariyeri ve Sinemaya Bakışı .....                                            | 41    |
| 4.2. Tim Burton’ın Filmografisi.....                                                            | 43    |

|                                                                     | Sayfa |
|---------------------------------------------------------------------|-------|
| 4.2.1. Vincent .....                                                | 47    |
| 4.2.2. Beetlejuice.....                                             | 49    |
| 4.2.3. Edward Scissorhands .....                                    | 52    |
| 4.2.4. Charlie and the Chocolate Factory .....                      | 55    |
| 4.2.5. Corpse Bride .....                                           | 58    |
| 4.2.6 Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street .....          | 60    |
| 4.2.7. Alice in Wonderland .....                                    | 62    |
| 4.3. Filmlerin Dışavurumcu Özellikleri Bakımından İncelenmesi ..... | 65    |
| 4.3.1. Dekor/Mekân .....                                            | 66    |
| 4.3.2. Işık.....                                                    | 76    |
| 4.3.3. Oyunculuk.....                                               | 81    |
| 4.3.4. Kostüm ve Makyaj .....                                       | 84    |
| 4.3.5. Filmlerdeki Diğer Ortak Özellikler.....                      | 88    |
| 5.SONUÇ .....                                                       | 93    |
| KAYNAKLAR.....                                                      | 97    |
| ÖZGEÇMİŞ.....                                                       | 101   |

## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

| Şekil                                                             | Sayfa |
|-------------------------------------------------------------------|-------|
| Şekil 3.1. Andrew Sarris'e göre auteur kuramının üç önermesi..... | 38    |



## RESİMLERİN LİSTESİ

| Resim                                                                        | Sayfa |
|------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Resim 2.1. Edvard Munch'un Çılgılık isimli tablosu (1895). ....              | 7     |
| Resim 2.2. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919). ....                       | 17    |
| Resim 2.3. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 19    |
| Resim 2.4. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 20    |
| Resim 2.5. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 20    |
| Resim 2.6. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 21    |
| Resim 2.7. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 21    |
| Resim 2.8. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 22    |
| Resim 2.9. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                              | 23    |
| Resim 2.10. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                             | 23    |
| Resim 2.11. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                             | 24    |
| Resim 2.12. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                             | 25    |
| Resim 2.13. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                             | 25    |
| Resim 2.14. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                             | 26    |
| Resim 2.15. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi. ....                             | 26    |
| Resim 4.1. Vincent film afişi.....                                           | 47    |
| Resim 4.2. Beetlejuice film afişi. ....                                      | 49    |
| Resim 4.3. Edward Scissorhands film afişi. ....                              | 52    |
| Resim 4.4. Charlie and The Chocolate Factory film afişi. ....                | 55    |
| Resim 4.5. Corpse Bride film afişi. ....                                     | 58    |
| Resim 4.6. Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street film afişi.....    | 60    |
| Resim 4.7. Alice in Wonderland film afişi.....                               | 62    |
| Resim 4.8. Beetlejuice filminde diğer dünyaya geçiş için kullanılan koridor. | 68    |
| Resim 4.9. Vincent filminde, Vincent'in sesler duyduğu sahne. ....           | 68    |

| <b>Resim</b>                                                                                                   | <b>Sayfa</b> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Resim 4.10. Alice in Wonderland filminde, Alice'in Wonderland'a geçiş sahnesi. ....                            | 68           |
| Resim 4.11. Charlie and The Chocolate Factory filminde Charlie'nin yaşadığı ev.....                            | 69           |
| Resim 4.12. Alice in Wonderland filminde Hatter karakterinin evi. ....                                         | 70           |
| Resim 4.13. Corpse Bride filminden bir ev görüntüsü.....                                                       | 70           |
| Resim 4.14. Sweeney Todd filminde Todd'un yaşadığı dairenin eğik formlu penceresi. ....                        | 71           |
| Resim 4.15. Sweeney Todd filminde Todd'un yaşadığı evin penceresinin dışarıdan görüntüsü. ....                 | 71           |
| Resim 4.16. Federico Babina'nın Tim Burton için tasarladığı afiş.....                                          | 72           |
| Resim 4.17. Vincent filminde Vincent karakterinin arafta kaldığı merdiven sahnesi. ....                        | 73           |
| Resim 4.18. Alice in Wonderland filminde Alice'in neresi olduğunu bilmediği Wonderland'e giriş sahnesi.....    | 73           |
| Resim 4.19. Alice in Wonderland filminde Kızıl Kraliçe'nin ürkütücü şatosu.                                    | 74           |
| Resim 4.20. Edward Scissorhands filminde Edward'ın tek başına yaşadığı terk edilmiş şato. ....                 | 74           |
| Resim 4.21. Sweeney Todd filminde şehrin görüntüsü.....                                                        | 74           |
| Resim 4.22. Edward Scissorhands filminde Edward'ın tek başına yaşadığı şatonun içindeki uzun merdivenler. .... | 75           |
| Resim 4.23. Corpse Bride filminde Emily'nin yatağı olan tabut. ....                                            | 75           |
| Resim 4.24. Beetlejuice filmindeki yalnız ev.....                                                              | 76           |
| Resim 4.25. Edward Scissorhands filmindeki tepedeki yalnız ev.....                                             | 76           |
| Resim 4.26. Corpse Bride filmindeki ışık tasarımını gösteren sahneler. ....                                    | 78           |
| Resim 4.27. Edward Scissorhands filminde Edward'ın yaşadığı şatonun içine süzülen ışık hüzmeleri.....          | 78           |
| Resim 4.28. Corpse Bride filmindeki gölge oyununu gösteren sahne. ....                                         | 79           |
| Resim 4.29. Vincent filmindeki gölge oyununu gösteren sahne. ....                                              | 80           |
| Resim 4.30. Vincent filminin siyah beyaz temasını yansıtan sahnelerden biri.                                   | 80           |

| <b>Resim</b>                                                                                                 | <b>Sayfa</b> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Resim 4.31. Vincent filmindeki ışıkla oluşturulmuş üçgen formlar. ....                                       | 80           |
| Resim 4.32. Alice in Wonderland filmindeki ışıkla oluşturulmuş üçgen form.                                   | 81           |
| Resim 4.33. Edward Scissorhands filmindeki Edward karakteri. ....                                            | 83           |
| Resim 4.34. Alice in Wonderland filmindeki karakter ve kostüm<br>arasındaki zıtlığı gösteren bir sahne. .... | 83           |
| Resim 4.35. Edward Scissorhands filmindeki grotesk öğelerden bir örnek....                                   | 84           |
| Resim 4.36. Alice in Wonderland filmindeki Hatter karakteri. ....                                            | 85           |
| Resim 4.37. Beetlejuice filmindeki gotik karakter. ....                                                      | 86           |
| Resim 4.38. Beetlejuice filminden büyük gözlere örnek bir sahne. ....                                        | 86           |
| Resim 4.39. Ccorpse Bride filminden büyük gözlere örnek bir sahne. ....                                      | 87           |
| Resim 4.40. Alice in Wonderland filminden grotesk örnekler. ....                                             | 88           |
| Resim 4.41. Sweeney Todd filminden grotesk örnekler. ....                                                    | 88           |

## 1.GİRİŞ

Sinemanın icadına giden yolda yapılan iş Abisel'e göre, birbirlerinden haberli ya da habersiz pek çok kişinin çalışıp uğraştıktan sonra bir hareketin her anının duyarlı şeritler üzerine yazımlanması ve perdeye yansıtılarak yeniden izlenmesinin yolunu bulmaktır (Abisel, 2003: 25). Görsel ve işitsel bir anlatım aracı olan sinemanın tarihine baktığımızda, ilk film gösterimi Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler tarafından 1885 yılında yapılmıştır. Lumiere Kardeşler bu on filmlik yarım saat süren ilk gösterimlerini bir süre önce icat ettikleri *Sinematograf* isimli aletle Paris'te Grand Kafe'de gerçekleştirmişlerdir. Bu gösterim, izleyiciler ilk defa toplu bir şekilde film izleyebildikleri için, sinemanın başlangıcı olarak konumlandırılır. Bu gösterimden sonra halkın Sinematografa olan ilgisi giderek artmıştır. Teksoy'a göre, Sinematografin getirdiği bu yenilik, insanların kökeni çok eski tarihlere uzanan, hareketli görüntüler elde edebilme isteğine ulaşmış olmasında yatıyordu (Teksoy, 2005: 14).

Sinemanın gelişmesiyle birlikte Dünyada yaşanan olaylardan etkilendiği ve etkilediği anlaşılmaya başlanmıştır. Böylelikle sinema bir sanat dalı olarak kendi dilini oluşturmuştur. Bunun sonucu olarak sinemayı daha iyi anlamak ve açıklamak için çeşitli kuramlar ortaya konmaya başlanmıştır. Bu kuramlardan biri de çalışmamızın konusu olan *Auteur Kuramı*dır. Bu çalışmada Tim Burton'ın kendine has üslubu Auteur Kuramı çerçevesinde incelenip, Tim Burton'ın auteur bir yönetmen olduğu savunulacaktır. Bu savunmayı gerçekleştirebilmek için Burton'ın filmlerindeki *Dışavurumculuk* izleri, yönetmenin Auteur olmasını sağlayan başlıca unsur olarak incelenecektir.

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde bir sanat akımı olan ve ilk olarak resim sanatında ortaya çıkan dışavurumculuktan bahsedilecektir. Dışavurumculuğun ortaya çıkış serüveni, Almanya'da gelişmesinin nedenleri ve sanat dallarına özellikle de sinemaya olan etkisi ele alınacaktır. Denis Bablet'e göre, dışavurumculuk bir "üslup" değildir. Sanatsal bir anlatım yolu olmaktan çok, dışavurumculuk, tedirginlik ve başkaldırı sözcükleriyle özetlenebilecek bir ruh durumudur. Bu tutum sonucu doğan sanat akımı, birçok akımın aksine, yalnız plastik sanatlarla sınırlı kalmaz, tüm sanat alanına yayılır ve çok değişik açılardan kendini açığa vurur. Bu akım Orta Avrupa'da özellikle Almanya'da gelişmiştir. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan

dışavurumculuk, bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen yüzeysel görünüm, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insanoğlu, dış dünyadan kaçıp, iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar. Kabul etmek istemediği bir dünyayı olduğu gibi yansıtan *Natüralizm*’in onu tatmin etmesine artık olanak yoktur (1999: 189). Buna karşılık olarak da dışavurumculuk ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Auteur Kuramı ele alınacaktır. Fransa’da *Cahiers du Cinema* dergisi etrafında toplanan sinemaseverlerden bir bölümü, yaratıcı yönetmenleri auteur olarak adlandırmışlar ve sinemaya farklı bir bakış açısıyla bakmışlardır. Bu çalışmada, bu bakış açılarından yola çıkılarak Tim Burton’ın filmlerindeki içeriksel ve biçimsel özellikler Andrew Sarris’in üç öncülü olan; Teknik yeterlilik, Kişisel üslup, İçsel anlam yaklaşımı göz önüne alınarak değerlendirilecek olup; yönetmenin auteur bir yönetmen olup, olmadığı tartışılacaktır. Ayrıca bu değerlendirme yapılırken Peter Wollen’in, yönetmenin yanı sıra yapıtları da önemseyen, yapısalcı bakış açısı da göz önüne alınacaktır. Auteur kuramının ortaya çıktığı ilk andan itibaren üzerine farklı farklı düşünceler geliştirilmiştir ve kuramla ilgili fikir birliği oluşamamıştır. Ancak Andrew Sarris’in kuramla ilgili üç öncülü en çok kabul gören düşüncelerden birisi olmuştur denilebilir.

Bu çalışmada Tim Burton’ın auteur bir yönetmen olup olmadığı incelenirken, filmlerindeki dışavurumculuk izleri esas alınacaktır. Çalışmanın amacı Burton’ın, sinematografik öğelerinde dışavurumculuk izleri yer aldığından dolayı auteur bir yönetmen olduğunu literatüre kazandırmaktır. Literatür taraması yapıldığında daha önce Burton’la ilgili böyle bir çalışma yapılmadığı görülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Tim Burton’ın hayatı, sinema serüveni ve ortaya çıkardığı eserler ele alınacaktır. Çalışmanın sınırlılıkları göz önüne alındığında, yönetmenin dışavurumculuk izleri taşıyan Vincent, Beetlejuice, Edward Scissorhands, Charlie and The Chocolate Factory, Corpse Bride, Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street, Alice in Wonderland adlı yedi filmi çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecektir. Filmler incelenirken filmlerde kendini gösteren, yönetmene ait kavramlar ve özellikler tespit edilip başlıklar halinde ele alınacaktır. Filmler incelenirken film analizi yöntemi kullanılacaktır. Film analizi sonucu elde edilen bulgular ise yönetmenin sineması hakkında yapılan

literatür taraması sonrasında elde edilen verilerle başlıklandırılarak içerik analizinden faydalanılarak açıklanacaktır. İçerik analizi yöntemiyle verileri tanımlanır ve verilerin içinde saklı olabilecek gerçekler ortaya çıkarılmaya çalışılır. İçerik analiziyle birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilir ve bunlar okuyucunun anlayabileceği şekilde düzenlenerek yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 242).

Çalışmanın sonuç bölümünde ise başlıkların incelenmesi ile birlikte yönetmenin kendine has geliştirdiği üslup ve özellikler sıralanarak yönetmene özgü olan sineması değerlendirilecektir.





## 2. DIŞAVURUMCULUK

Sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması olarak ifade edilebilen *Dışavurumculuk* (Ekspresyonizm) 20. Yüzyılın başında Almanya’da İzlenimciliğe (Empresyonizm) ve Natüralizme bir tepki olarak doğan resim ve edebiyat alanındaki öncü akım olduğu söylenebilir. Bu akım, önce resim, heykel ve mimarlıkta etkili olmuş, daha sonra diğer sanat dallarına da sirayet etmiştir.

Biryıldız’a göre, Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslavakya ve Polonya ile İngiltere ve Amerika’da da biraz görülen Dışavurumculuk akımı, gerçek anlamda kendini tüm sanatlardaki gelişmesiyle Almanya’da göstermiştir (Biryıldız, 2016: 22).

Almanya, 19. yüzyıldan itibaren Avrupa’da meydana gelen bilimsel ve kültürel değişimleri yaşamış bir ülkedir. Bu değişimler tüm Avrupa’da olduğu gibi Almanya’da da 20. yüzyılın başında bunalımlı bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle gelir dağılımındaki adaletsizliğin, sosyal sınıflar arasındaki farklılaşmanın ve endüstriyelleşme nedeniyle kırsal kesimden kentlere doğru artan göçlerin sonucunda kaotik bir durum ortaya çıkmıştır. Bu kaotik durumun yaşandığı ülkede bozulan insan ilişkileri, kentleşme ve kentlerdeki hızlı yaşamın sonucunda ortaya çıkan yabancılaşma karşısında sanatçılarda bir başkaldırının ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Bu bağlamda, sanatçıların genel eğilimleri geleneksel düzeni yıkmak ve yerine yenisini yapmaktır.

Dışavurumculuk, en geniş tanımıyla sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygılardan çok duygusal öğelere yer vermesi, dış dünyanın izlenimlerini doğadaki yansımasından çok, biçimlerini bozarak bireyin iç gerçekliğini dışa vurması ile biçimlendirmeyi sağlamasıdır. Bir diğer tanımı ise şöyle yapılabilir; doğalcılık ve izlenimciliğin karşıtı olarak ortaya çıkan ve ruhsal yaşantının içeriklerini dile getiren çağdaş sanat akımıdır (Aktaran Şencan 2010).

Hermann Bahr, İzlenimciliği, insanın ruhtan uzak düşmesi olarak tanımlar. Bahr’a göre, İzlenimcilik, dış dünyayı kaydeden bir gramofondur. Yine Bahr’a göre, burjuva döneminin insanı sadece kulaktır. Dünyayı dinler ama ağzı yoktur; duydukları karşısında tek bir söz söylemez. Kendini ifade etmez, dünya üzerine

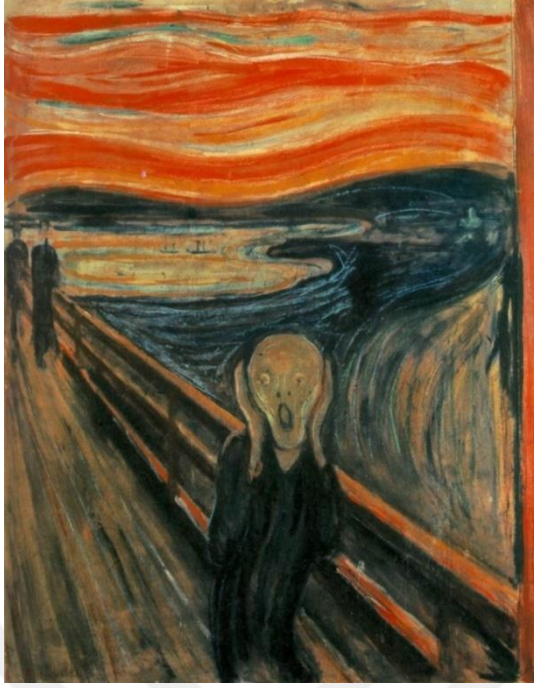
yargı bildirmez ve ruhun yasasını dile getirmez. Dışavurumcu ise insanlığın ağzına vurulmuş kilidi söküp atar. Dışavurumculukta insan, ruhun cevabını vermeye çalışmaktadır (Aktaran Biryıldız 1992).

Dışavurumculukta doğa çarpıtılır. Gombrich'e göre, doğayı çarpıtma, mizah adı altında yapıldığı sürece, kimseye anlaşılması zor gelmiyordu. Mizahi Sanat, her şeye izin verilen bir alandı, çünkü halk ona sanatla ilgili önyargılarıyla yaklaşmıyordu. Ciddi bir karikatür yapma düşüncesi ise, yani bir üstünlük taslamaktan çok sevgi, hayranlık ya da korku duygularını ifade etmek için görünüşleri bilerek çarpıtan bir sanat anlayışı, Van Gogh'un<sup>1</sup> da öngördüğü gibi herkese anlaşılmaz geliyordu. Oysa bu çelişkili bir durum değildi. Nesneler hakkındaki duygularımız, onları görme ve dahası biçimlerini hatırlama şeklimizi etkiler. Bu olanakları, Van Gogh'un da ötesinde araştıran sanatçılar arasında Norveçli ressam Edvard Munch<sup>2</sup> (1863-1944) vardır. Onun 1895'te yaptığı ve "Çılgılık" adını verdiği resminde, ani bir heyecanın, tüm duyuşsal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatılır. Çılgılık atan kişinin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatır (Gombrich, 1984: 564).

---

<sup>1</sup> Vincent Willem van Gogh, 30 Mart 1853 - 29 Temmuz 1890 tarihleri arasında yaşamış Hollandalı ekspresyonist ressamdır.

<sup>2</sup> Edvard Munch 12 Aralık 1863 - 23 Ocak 1944 tarihleri arasında yaşamış, özellikle Çılgılık isimli tablosuyla tanınmış Norveçli ekspresyonist ressamdır.



Resim 2.1. Edvard Munch'un Çığlık isimli tablosu (1895).

Gombrich'e göre, Dışavurumcu sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşmasıydı. Karikatürcü, insanın çirkinliğini gösterebilirdi, ne de olsa bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, bir şeyin görüntüsünü değiştirirken, onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirmesi, hoş karşılanmıyordu. Buna karşılık Munch, bir acı çığlığının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmenin ikiye bölünmüş olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü yine Gombrich'e göre Dışavurumcular, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı (Gombrich, 1984: 564-565).

Dışavurumcu akım resim dalında incelediğinde; tarihsel gelişiminin daha çok iki merkezde oluştuğu görülür. Bunlardan biri "*Die Brücke*" (*Köprü*) adlı grupla Dresden kentindedir. Dresden'de 1905 yılında kurulan Die Brücke, önceleri Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Bleyl gibi dört mimarlık öğrencisinden oluşurken, daha sonra bunlara Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müeller gibi sanatçılar da katılır. Kirchner'in kaleme aldığı sanılan ve bir tahta kalıp biçiminde ortaya koyduğu bildiri, Dışavurumcu akımın temelini oluşturur. Bildiride, geleneksel değerlere ve kalıplara karşı çıkılarak oluşturulacak yeni bir

sanat ve yeni bir yaşam biçimini isteyen herkes, onlara katılmaya davet edilmektedir:

“İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir.”

Bildiriden de anlaşılacağı üzere, Dışavurumcu sanatçıların temel isteği, yeni kuşak için yaratma özgürlüğünü sağlamak üzere devrimci ve yenilikçi öğeleri kendilerine çekmektir. Onlar geçmişin değerlerini reddediyor ve yeni bir sanatçı ve yeni bir insan yaratmanın yollarını arıyorlardı. Bu amaçlarının eserlerine yansımaları, rengin bağımsız kılınarak katışıksız bir biçimde dışavurum için kullanılması oldu. Renkler geniş yüzeyler halinde boyanıyor, resimdeki biçimler çarpıtılarak ruhsal durumların anlatılması için kullanılıyordu (Coşkun, 2017: 75). Bir diğer grup ise “*Der Blaue Reiter*” (*Mavi Binici*) adıyla Münih kentindeydi. Bu grubun üyeleri Münih Yeni Sanatçılar Derneği’nde tanışmış, Wassily Kandinsky’nin “*Son Karar*” (1912) adlı resminin bir sergide kabul edilmemesi üzerine tepki göstermek için bir araya gelmişlerdir. Grup, ismini, Kandinsky’nin 1903’te çizdiği resimden alır. Ayrıca grubun isminin Franz Marc’ın atlara karşı olan olağanüstü ilgisinden ve Kandinsky’nin mavi renge olan tutkusundan kaynaklanarak konduğu öne sürülür. “*Der Blaue Reiter*”, “*Die Brücke*” gibi spesifik bir artistik manifestodan yoksundur. Çoğunlukla Kandinsky ve Marc’ın eserleri etrafında toplanmıştır. Amaçları uluslararası bir alanda tanınabilmektir.

İki gruba da dâhil olmayan fakat resimlerinde Dışavurumcu akımın hâkim olduğu sanatçılar da vardır. Bu sanatçılara Norveçli Edvard Munch ve Belçikalı James Ensor örnek verilebilir. Edvard Munch, yukarıda da bahsedilen, 1893 yılında çizdiği ve onun Dünya çapında ünlenmesine neden olacak “Çılgılık” isimli eserin sahibidir. James Ensor ise temasını iskeletlerin oluşturduğu çizimleriyle öne çıkar.

Ortak özellikleri, ifadeci olmaları ve hiçbir biçimsel önyargı taşımamaları, daima “yaratma” sorunsalını ön plana çıkarmaları olan ve Dışavurumcu akıma öncülük eden bu sanatçılar, her yıl yayımladıkları kataloglarla, Münih ve Berlin’de açtıkları sergilerle hem eserlerini tanıtmışlar hem de Dışavurumculuğun tanınmasını ve yayılmasını sağlamışlardır. O dönemde çıkmakta olan “*Der Sturm*” (*Fırtına*) ve “*Die Aktion*” (*Eylem*) gibi dergiler de bu duruma yardımcı olmuşlardır. Ancak, 1912’de “*Die Brücke*” grubunun birçok sanatçısı gruptan

ayrılmıştır ve 1913'te de grup tamamen dağılmıştır. Arkasından “Der Blaue Reiter” da 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle dağılmıştır. Dışavurumculuk, etkisini giderek yitirmeye başlamıştır. Savaşın sonra ise tiyatrodan ve özellikle de sinemada çok baskın olmasa da devam eder. Ama bu da çok uzun sürmez ve 1920'lerin ortalarına gelindiğinde artık başka arayışlar Dışavurumculuğun yerini almaya başlamıştır ( Coşkun, 2017: 76).

Richard'a göre, Dışavurumculuğun Almanya'da heykelcilığe olan etkisi, resim üzerindeki etkisi kadar yoğun değildir. Heykel yapımında pahalı gereçler kullanıldığı ve heykel sanatıyla ilgilenenlerin sayısı az olduğu için durum böyle gelişmiştir (Richard, 1999: 109-110).

Dışavurumculuk Almanya'da mimariyi de etkisi altına almıştır. Daha önce bahsettiğimiz Der Sturm ve Die Aktion adlı yayınlarda mimarların yazıları ve çizimleri yayımlanmıştır (Richard, 1999: 117-118).

Steffens'e göre, Dışavurumcu tiyatro anlayışının çok önemli ortak bir ögesi vardır: çılgılık. Tiz bir ses olarak çılgılık, bir estetik olgudur; bir toplumsal duruma karşı yöneltilmiştir ve karanlık bir dünya görüşünden kaynaklanır. Çılgılık, bir insanın ya da canlı bir başka varlığın kendisini ifade etme ve dışa vurma şekillerindendir. Konu ettiği durumu incelemekten çok, etkin olmaya çağırır. Dışavurumculuğun tiyatro oyunlarındaki bir başka belirtisi de öznelciliktir: topluma karşı hep ilgisiz davranılır. Öznelcilik, umarsızca açığa vurulur. Amaç, insanı toplumsal çevresinden, hatta kendisinden bile soyutlamaktır (1999: 157-163). Bu bağlamda, çalışmanın devamında, Dışavurumculuğun sanat dalları üzerindeki bahsedilen etkileri göz önüne alınarak sinema üzerindeki etkilerine değinilecektir

## **2.1. Dışavurumcu Alman Sineması**

Belirli dönemlerde, bir ülkedeki toplumsal, ekonomik ve kültürel birikimler ve değişimler güçlü sanatsal hareketlerin doğmasına ve en iyi yapıtların üretilmesine olanak sağlayacak biçimde ortaya çıkabilir. Bu dönemlerde bazı ülkelerin filmlerinin tüm dünya sinemasını etkileyecek denli başarılı, yenilikçi ve üstün olduğu görülebilir. Bu, öteki sanatların gelişiminde de karşılaşılan bir durumdur. Bu durumun sinemadaki ilk çarpıcı örnekleri, Almanya'da 1920'li yıllarda görülebilir. Ancak 1920'li yıllara gelene kadar Almanya'da sinema, küçük

çaplı bir ticari girişim olarak sürmüştür. Kracauer'a göre, Alman sinemasının gerçekten ortaya çıkışı ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur (Kracauer, 2010: 15). Bunun nedeni olarak sinemada Dışavurumculuğun benimsenmesi ve bu akımın, o dönemin Alman toplumuna hitap etmesi gösterilebilir. Alman Dışavurumcu sanatçılara göre, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmek ikiyüzlülüktü. Çünkü Gombrich'e göre Dışavurumcular, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı (Gombrich, 1984: 564).

Savaştan sonra Alman sineması yükselişe geçene kadar gösterilen filmler sıradan yerli yapımlar ve yabancı filmlerdi. 1910'a gelindiğinde, hem Fransız ve Amerikan filmlerinin perdeleri işgal ettiği hem de yerli yapım şirketinde, salon ve seyirci sayısında artış olduğu görülüyordu. Ancak filmler, esas olarak toplumun alt tabakalarının ilgisini çekiyor, kötü şöhretli salonlarda izleniyordu. Bu salonlar; yoksullara, sevgililere bir sığınak sağlamışlardı. O dönemde, entelektüel birisinin sinema salonuna girmesi için ancak yolunu şaşırması gerekirdi.

1910'da Alman sinemasını iki büyük şirket yönlendirmekteydi. Bunlardan biri olan Projection-Ag.'nin, Fransız Film d' Art şirketini örnek alıp ünlü oyuncularla işbirliği yaparak tiyatro oyunlarını ve klasik edebiyat eserlerini filmleştirmeye başlamasıyla birlikte seyircinin niteliği değişmişti. Aydın kesimin ve orta sınıfın sinemaya bakışı olumlu hale geldi. Bu şirketin, tiyatro yönetmeni Max Reinhardt'la işbirliği yapması, sinemanın Almanya'daki saygınlığının artmasında en önemli etken olmuştu. Yine aynı şirket, 1911 'de Danimarkalı oyuncu Asta Nielsen' i ve kocası yönetmen Urban Gad'ı transfer ederek önemli bir atılım daha gerçekleştirmişti. Bu günlerde Almanya'da sinemanın merkezi, Dresden'den ilk büyük stüdyoların kurulmaya başladığı Berlin'e taşınıyordu. 1912'de Berlin'deki Danimarkalı sanatçılar arasına Carl Theodor Dreyer de katılmıştı. Bu ekip, sessiz Alman sinemasının kendine özgü renginin oluşmasına önemli katkılarda bulunmuştu.

Abisel'e göre, tiyatrocuların ilk andan itibaren sinemaya önem vermesi, filme kendine özgü sorunları ve potansiyeli olan sanatsal bir ürün olarak bakması, sinemacılığın Almanya'da, nispeten kolay ve erken itibar kazanmasına yardım etmiştir. Üstelik bu yoğun tiyatro etkisine karşın, Alman filmleri kendine özgü bir

anlatım geliştirerek sinema sanatını zenginleştirmeyi de başarmıştır. Ancak yine Abisel'e göre, bu yıllarda yapılan filmlerin çoğu, melodramlardan, polisiyelerden ve komedilerden oluşan sıradan yapıtlardır. Hiçbir yenilik barındırmadan yabancı filmlerin taklitleri olmaktan öteye gitmemişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması, Almanya'nın yeni gelişmekte olan sinema endüstrisini sarsmakla birlikte yabancı film ithalinin yasaklanması sonucunu doğurduğundan, yapımcılara seyircinin talebini karşılayacak yerli filmleri üretme şansını vermiştir. Bu dönemde yeni şirketler kurulmuştur. İleride önemli roller yüklenecek olan teknisyen, yönetmen ve oyuncu kadroları yetişmiştir. Bu kadrolar, bir ölçüde deneme-yanılma yoluyla, bir ölçüde de İsveç ve Danimarka yapımlarından esinlenerek, oyun sahneleme kurallarını irdelleyerek sinemayı öğrenmişlerdir (Abisel,1989: 157).

Alman sinemacılar sinema anlatısını sinema tarihinin çok erken bir döneminde kendi sanatsal bakış açıları ile ele almışlar ve filmlerde sadece ele alınan konunun değil; konunun sinemanın anlatım araçlarıyla sunum biçiminin de önemini göstermişlerdir (Tuğan, 2017, s.305).

Savaşın olduğu yıllarda propaganda filmlerine duyulan gereksinim nedeniyle hükümet, şirketleri destekleme yoluna gitmiştir. Hükümetin destekleme politikası, 1917 yılında, tek ve büyük bir film yapım biriminin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Büyük şirketler, Universum Film Aktiengesellschaft'ın ya da kısaca UFA'nın çatısı altında toplanmıştır. Savaş bittikten sonra da diğer şirketler, UFA'ya katılmaya devam etmişlerdir. Tek bir dev sinema birimi aracılığıyla, Almanya'ya yitirdiği itibarını kazandıracak filmlerin yapılacağına ve böylece Sovyet filmlerinin etkisinden kurtulmanın mümkün olacağına inanılmıştır. UFA'yı mali açıdan Alman Merkez Bankası ile AEG ve Krupp gibi büyük firmalar desteklemiştir. UFA, 1920'ler boyunca, dünya film pazarında Hollywood'la ciddi bir rekabete girebilen tek kuruluş haline gelmiştir. 1923 yılında Decla-Bioscope'la birleştikten sonra, gerek bünyesindeki sanatçılar gerekse teknik olanaklar açısından en yüksek düzeye ulaşmıştır. Ancak, yıllar ilerledikçe yapımdan çok dağıtım işlevi ağırlık kazanmıştır. 1926'dan itibaren de mali sorunlarla karşılaşarak iki büyük Amerikan şirketiyle sözleşmeler imzalamak ve ortak yapımlara gitmek zorunda kalmıştır. 1927'de çok büyük ölçüde borçlanan UFA, bir Nazi sempatisanı tarafından iflastan kurtarıldıktan kısa bir süre sonra siyasi propagandanın hizmetine girmiştir. UFA'nın

devletleştirilmesi kaçınılmaz hale gelmişti ve bu işlem 1937' de gerçekleşmiştir (Abisel,1989: 157).

Kracauer'e göre, Alman sinemasının yükselmesinde, yalnızca UFA'nın kurulması değil; aynı zamanda savaş sonrasında Almanya'nın her tarafında kabaran entelektüel heyecan etkindi. O dönemde Almanlar *Aufbruch*<sup>3</sup> terimiyle tanımlanabilecek bir ruh hali içindelerdi. Bu heyecanın getirdiği ümitle birlikte entelektüel öğrenciler, sanatçılar ve diğerleri ulusal yeniden dirilişe inanmışlardır. Sayısız manifestolar ve programlar ülkenin dört bir yanına yayıldı ve hararetli tartışmalar gözlemlenmiştir. Bu dönem, bütün halkın kendi geleneksel sınırlarının dışına taşıdığı nadir bir dönem olmuştur. Bu dönemin sonunda bir kitle iletişim aracı olan sinema, yükselişe geçmiştir. Sinema, bu dönemde, yeni umutları ve korkuları ifade etme fırsatını özleyenlere cazip gelmiştir. Savaştan yeni dönen yazarlar ve ressamlar halkla iletişim kurabilmek için film stüdyolarına koşmuşlar ve sinemanın imkânlarını kullanmışlardır (2010: 39-40).

Abisel'e göre, Alman filmleri, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, müttefiklerin koyduğu boykotu kırarak New York, Londra gibi büyük kentlerde seyirci karşısına çıktıklarında hayret ve hayranlıkla karşılanmışlardır. Çünkü bu filmler, bir yandan kamera kullanımı, aydınlatma ve stilize dekorlarıyla ilgi çekiyor, öte yandan da kaderi, ölümü, suçu ve "ben"in derinliklerini ele alan temalarıyla izleyenleri etkilemiştir. Öteki ülkelerde geliştirilen film teknikleri Alman filmlerinde derinlemesine ele alınıp kullanılmış, zenginleştirilerek daha önce perdeye yansımamış duyguları ve ilişkileri işlemek üzere değerlendirilmiştir (Abisel, 1989: 152).

Alman sinemacılar, sinematografi unsurları olan aydınlatmanın, oyunculuğun, kostüm ve dekorun önemini ve kameranın yaratıcı bir sanatsal araç olduğunu anlamışlardı. İşte bu anlayışı barındıran filmlerle Alman sineması, 1920'lerde en parlak dönemini yaşamıştır. Alman yönetmenler, dünyaya, sinematografinin tüm olanaklarının etkin biçimde nasıl kullanılacağını göstermişlerdir. Bunu da disiplinli çalışmalarıyla ve örgütlü bir çalışma yöntemiyle gerçekleştirmişlerdir. Abisel'e göre, Alman sinemacılar, dönemin ünlü mimar,

---

<sup>3</sup> Kelimenin Türkçe karşılığı: "kalkınma, yola koyulma, hareket" tir. Terim, o dönemde kullanıldığı anlamıyla: Dünün parçalanmış dünyasından sıyrılıp devrimci anlayışlar zemininde inşa edilen yarına yönelme anlamına gelir.

ressam ve grafikçileriyle çalıştıklarından, onların beraberlerinde getirdikleri pek çok yeni sanat hareketinin ve kişisel tarzların da etkisinde kalmışlardır. Çekimlerin çoğunlukla stüdyolarda yapılması, sanat yönetmenlerinin önemini artırmış, Dışavurumculuk (ekspresyonizm) başta olmak üzere, Kübizm ve öteki soyutlama biçimleri Alman filmlerinin görsel özelliklerini zenginleştirmiştir. Dışavurumculuk kendini, stilize edilmiş, bazen de bozulup çarpıtılmış bir fiziksel dünya yaratan set tasarımında, alışılmamış kamera açılarında, derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatma tarzında ve stilize oyunculukta sergilemiştir (Abisel, 1989: 152).

Almanya’da dışavurumcu sanat akımı, savaş öncesi dönemde edebiyatta ve resimde kendini hissettirmeye başlamıştır ama asıl etkinliğini savaştan sonra kazanmıştır. 1920’lerin ortasından itibaren ise etkisi zayıflamıştır. Dışavurumculuğun savaştan sonra özellikle sinema alanında devam etmesinin nedeni, Coşkun’a göre; dışavurumcu sanatçıların, sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiye bölünmüş olduğu ve sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki düşünceleri olmuştur. Çünkü bu durum savaşta yenilmiş, sefalet ve acıları yaşayan insanlara çok şey ifade etmiştir (Coşkun, 2017: 77-78). Savaştan yenik çıkmış, uzun süren sert bir yönetim altında yaşamış bir ülkede, sanatçılar, yaşadıklarının ruhsal etkilerini bu yolla dile getirmeye ve dış dünyayı kendi süzgeçlerinden geçirerek yeniden üretmeye çalışmışlardır.

Dışavurumculuğun Almanya’da neden ortaya çıktığına bakıldığında, Richard’a göre, Dışavurumculuk sadece estetik bir akım olarak sınırlandırılmaz. Temelinde yatan öznel bireycilik, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı ve yasaklamayı reddeder. Herkesin yararına olarak, Dışavurumculuk, insanın derinliğindeki özgünlüğün ortaya çıkmasını destekleyerek dışavurum yollarını geliştirmiştir (1999: 19). Bu nedenlerle Dışavurumculuğun Almanya’da ortaya çıktığı ve geliştiği tarih, Almanya’nın o dönemki durumuna bakıldığında, tesadüf değildir.

Dışavurumculuğun, bahsi geçen dönem nedeniyle, Alman sinemasında özellikle, 1919-1923 döneminde etkili olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Soyutlamalar ve metafizik temalar, gerçekliği ele almak öncelik olmadığından, güçlü görsel biçimlerden yararlanılarak ele alınmıştır. Gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması amacı terk edildiği için stüdyo çalışmaları önem kazanmıştır. Her olanağa sahip stüdyoların bu dönemde inşa edilmesi Dışavurumcu filmlerin

rahatlıkla üretilmesini mümkün kılmıştır. Dekor, kostüm ve aydınlatma teknikleriyle, o sırada gözde olan temalar istenildiği kadar ve şekilde ele alınmıştır. Günlük yaşamın toplumsal ve siyasi problemlerinden kaçma ya da bunları farklı biçimlerde ele alma isteğinin bu akımın yaygınlaşmasına neden olduğundan bahsetmiştik. Filmlerde işlenen karakterlerin, iç dünyalarını ele alması çabası, güncel sorunların bu filmlerin büyük kısmına doğrudan aktarılmaması sonucunu doğurmuştur. Psikanalizle birlikte gündeme gelen "iç dünya" ve "ben" kavramları bu eğilimle bütünleşince, Alman filmlerinde karşılaşılan temalar ve bunların ele alınış biçimleri de daha anlaşılır hale gelmiştir (Abisel, 1989: 152). O dönemde insanlar, beyaz perdede, günlük hayatlarında karşılaştıkları gerçeklerden çok kendi iç dünyalarını yansıtan ve ona hitap eden filmleri izlemeye ihtiyaç duymuşlardır. Filmler genellikle, dönemi de yansıtan, suç, yalnızlık, yabancılaşma ve kargaşa üzerinden anlatılmıştır.

Alman sinemasında dışavurumculuğun ortaya çıkmasını destekleyecek görüşlerden biri de Kracauer'ın "*From Caligari to Hitler*" (*Caligari'den Hitler'e*) adlı kitabında belirttiği gibi; bir ülkenin filmlerinin, teknik ve öykü açısından, o milletin o dönemdeki psikolojik durumuyla ilişkili olarak tamamen anlaşılabilmesidir. Kracauer, sinemanın, o milletin psikolojik durumunu yansıtmamasını iki nedenle açıklar: Birincisi, filmler asla tek bir bireyin ürünü değildir. Filmler kolektif çalışmalardır. Kolektif bir çalışmanın, o kolektif ruhun içinden çıktığı toplumun maddi ve manevi durumunu yansıtmaması kaçınılmazdır. İkincisi, filmler anonim bir kitleye hitap eder. Bu nedenle popüler bir filmin var olan kitlesel arzuları tatmin etmesi beklenir (Kracauer, 2010: 5). Bu bağlamda, Almanya'da Dışavurumcu sinemanın ortaya çıkmasını izleyicilerin arzuları ve beklentileri desteklemiştir.

1920'ler döneminin söz konusu Dışavurumcu Alman sinemasında, dönemin ruhunu filmlere yansıtmaya yardımcı olan bir teknikten söz edilebilir. Bu teknik eğilim, Reinhardt'ın aydınlatma ve oyunculuk gelenekleri olmuştur. Bu dönemin başarılı yönetmen ve oyuncularının büyük çoğunluğu Reinhardt'ın öğrencileridir ve dolayısıyla onun sahneleme tekniklerini benimsemişlerdir. Bu tekniklerden en büyük etki yaratanı, aydınlatma konusunda olmuştur. Aydınlatma aracılığıyla, öndeki figürlerin siluetlerini vermek, ortada daha yoğun ışık kullanıp arkayı karanlıkta bırakarak etkin bir uzam duygusu ve derinlik yaratmak Reinhardt'ın

önemli bir buluşuydu. Bu aydınlatma tekniğini dönemin Alman filmlerinin hemen hepsinde görmek mümkündür. Filmlerde bu şekilde silüetler yansıtmak, puslu ve karanlık sahneler yaratmak, bahsettiğimiz dönem ruhunun ve Alman halkının iç dünyasının beyaz perdeye yansımış halidir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda başlayıp 1927'ye dek altın çağını yaşayan Alman Dışavurumcu sineması dönemi, etkisi azalmış olsa bile Nazilerin iktidara geldiği yıl olan 1933'e dek sürmüştür. Bu yıllar boyunca UFA stüdyolarında, ülke dışına satılmak üzere planlanan ve Alman kültürünün propagandasını içeren filmler çekiliyordu. Yasal bir düzenleme yapılmış ve Alman dağıtımcılar her Amerikan filmine karşılık bir de yerli film almak zorunda bırakılmıştır. Bu sayede yerli yapımların sayısı artmıştır. Yaşanan dönem enflasyonu, seyirciyi, değeri düşen parayı elinde tutmayıp harcamaya itiyor ve bu umutsuz ortamda en çekici şey film seyretmek oluyordu. Bu talep sinemanın canlanmasını sağlamıştır. 1925 yılında yeni Amerikan filmlerinin etkisinin kendini hissettirmeye başlaması ve yalnızca gişe hasılatının gözetilmesi eğiliminin artmasıyla Alman sinemasının tırmanışı durdu. UFA'nın mali sorunları ve Hollywood filmlerinin taklitlerinin yapılması yenilikçi ve özgün çalışmaları engelledi. Alman sineması giderek kendi özgün rengini yitirdi. Sonuç olarak, bu parlak dönemin sinema sanatçılarının büyük bir bölümü, öteki pek çok sanatçı ve düşünür gibi, ABD'ye göçmek durumunda kaldı. Bu durumun sonucunda Alman Dışavurumcu sinemacılar Hollywood sinemasını da etkilediler. Dışavurumcu üslubun yalnız Almanya'da değil, Avrupa'da ve Amerika'da yayılmasını sağlayan sinema oldu. Bundan hareketle üçüncü bölümde değinilecek olan Tim Burton filmlerindeki Dışavurumculuk izleri tesadüf değildir. Dışavurumculuğun Almanya'ya özgü bir akım olarak düşünülmesi, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal ve siyasal koşulların bu akım için en uygun ortamı sağlamasıyla ilgilidir. Çünkü Coşkun'a göre, dışavurumcu sinema Alman insanının içinde bulunduğu psikolojik atmosferden beslenmiştir (Coşkun, 2017: 92).

Andrew'a göre, Dışavurumculuk sinemanın içinde değil, aksine tarihin içinde var olmaktaydı ve sinema yalnızca onu kaydetmekteydi (Andrew, 2010: 251). Bu bağlamda sinema sanatı, tarihe tanıklık eden ve aktaran bir sanat dalıdır. Andrew'ın bu görüşüne ek olarak söylenebilecek bir diğer şey ise şudur: Filmlerde Dışavurumculuğun yer alması, sinemanın olanakları sayesinde mümkün olmuştur. Sinematografik unsurlar aracılığıyla yaratılmak istenen atmosfer tasarlanır,

senaristin ve yönetmenin Dışavurumculuk ile anlatmak istedikleri iç dünya izleyiciye aktarılır.

Alman Dışavurumcu sinema, kendisinden sonra gelen filmleri olumlu yönde etkilemiştir. Yönetmen Tan Tolga Demirci'ye göre, özellikle, ışık ve ışık kullanımındaki kontrastlık kendisinden sonra gelen *Film Noir* sineması için bir esin kaynağıdır.<sup>4</sup> Film Noir akımında esas olan ve ışıkla tasarlanan kara, koyu ve sisli atmosfer Dışavurumcu sinemada da gözlemlenmektedir.

Dışavurumcu Alman sinemasının sinematografik unsurlar açısından en karakteristik özelliklerini bünyesinde toplayan ve bu akımın ilk yapıtı olarak kabul edilen film *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'dir.

## **2.2 “Dr. Caligari'nin Muayenehanesi” Filmi ile Alman Dışavurumcu Sinemasının Özellikleri**

*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) filmi, Alman sinemasının bu dönemini simgeleyen en önemli filmidir. Fransızlar Dışavurumcu Alman sinemasını, bu filmi referans alarak “*Kaligarizm*” diye adlandırırlar. Film kendisinden sonraki filmlerden, kendisinden önce var olan Dışavurumcu resim tekniklerini ve özelliklerini barındırması nedeniyle ayrılır. Alman sinemasında *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmi yapıldıktan sonraki iki üç yıl içinde yapılan diğer filmler, hem biçim hem içerik açısından bu filmi örnek almışlardır.

---

<sup>4</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: ( Ekspresyonizm Üzerine Bir Belgesel Bölüm 2 / Expressionism a Documentary Part II) <https://www.youtube.com/watch?v=CvjSOpCVEVY>



Resim 2.2. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919).

Filmin yönetmenliğini Robert Wiene yapmaktadır. Senaryosu ise Carl Mayer ve Hans Janowitz'e aittir. Kracauer "*Caligari'den Hitlere*" adlı kitabında, filmin senaryosunu, iki yazarın hayatlarında yaşadıkları kesitleri birleştirerek ortaya çıkardıklarını anlatır. Kracauer'a bu bilgiyi bizzat Carl Mayer el yazmalarını teslim ederek vermiştir (Kracauer, 2010: 61).

Film, bir Alman kasabasında işlenen esrarengiz cinayetleri ve bununla birlikte gelişen olayları anlatır. Filmin anlatıcısı olan Francis'in, arkadaşıyla birlikte gittiği karnavalda Caligari ve onun kontrolündeki uyurgezer Cesare ile karşılaşmasını anlatmasıyla başlar. İzleyiciler Cesare'a istedikleri soruları sorabilir ve karşısında kesin yanıtlar alırlar. Francis'in arkadaşı Alan, Cesare'a ne kadar yaşayacağını sorar ve ertesi gün şafak vaktine kadar yanıtını alır. Alan'ın ertesi gün şafak vaktinde ölmesiyle birlikte olaylar iyice alevlenir. Francis bu durumdan şüphelenerek nişanlısı Jane ile birlikte Caligari'nin kim olduğunu ve bu cinayetle bir ilgisinin olup olmadığını araştırmaya başlar. Fakat bu durum Jane'in kaçırılması ile son bulur. Caligari, Cesare'a Jane'i öldürmesini emreder ancak Cesare Jane'den o kadar etkilenmiştir ki bunu yapamaz.

Bir araştırma sonucu Francis, Caligari'nin aslında akıl hastanesinin başhekimisi olduğunu öğrenir. Gizlice günlüklerini okur ve Caligari isminde uyurgezerleri yönlendirip cinayetler işleten bir keşişin hikâyesine olan düşkünlüğünü fark eder. Filmin sonu ise şaşırtıcıdır. Son ana dek Francis izleyiciyi

Caligari'nin Cesare ile işbirliği içerisinde cinayetler planlayan bir akıl hastası olduğuna inandırır. Son sahne ile Caligari'nin içerisinde Francis, Jane ve Cesare'nin yattığı bir akıl hastanesinin başhekimi olduğu anlaşılır. İzlenen tüm hikâye Francis'in fantezilerinden başka bir şey değildir.

Film sessiz olduğu için diyaloglara dair elimizdeki tek ipucu kullanılan ara başlıklardır. Film, asıl içeriğini görsel malzeme ile ortaya koyar. Film anlatmak yerine göstermeyi tercih eder. Tam da bu yüzden film Dışavurumcu sinemanın en güzel örneklerinden biridir.

Dr. Caligari karakteri, güce tapınan, egemenliğe yönelik arzusunu tatmin eden, bütün insan haklarını acımasızca ihlal eden sınırsız bir otoriteyi simgeler. Sadece bir araç olarak işlev gören Cesare, Caligari'nin masum kurbanı olarak o kadar da suçlu bir katil değildir (Kracauer, 2010: 64). Bu karakter yaratımı, filmin senaryosunun yazarları olan Mayer ve Janowitz'in dönemin otoritesine karşı bakışlarını dışavurma biçimleridir. Ancak filmin sonundaki bütün olayların Francis'in hasta beyninin ürünleri olduğunu gördüğümüz sahne, başta filmi yönetmesi düşünülen dönemin yönetmenlerinden Fritz Lang tarafından önerilmiştir. Bu son sahne, Caligari karakterini Alman otoritesinin bir simgesi olarak görmemizin önüne geçer.

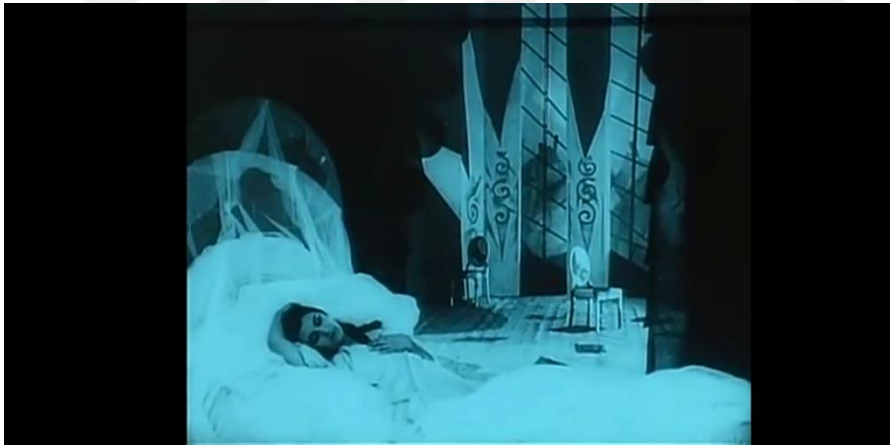
Alman Dışavurumcu sinemasını oluşturan biçimci özellikler; dekor, kostüm, makyaj, ışık ve oyunculuktur. Bu akımda, sinemanın plastik değerini öne çıkaran bu unsurlara biçimci ve estetik bir yenilenme niteliği kazandırmak istenmiştir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmini analiz ettiğimizde, Dışavurumculuğun hem biçim hem de içerik açısından özellikleri bulunmaktadır.

### 2.2.1 Dekor/Mekân

Dışavurumcu dekorun temel özellikleri detayların minimize edilmesi, objelerin hatlarının olabildiğince keskin ve güçlü bir ifade ile vurgulanması, doğal bir objenin formunun detaylarının çarpıtılarak yeniden sunulmasıdır. Dışavurumcu sahne mimarisi temellerini dışavurumcu resimden alır. Ev, kule, köprü gibi dekorların görüntüleri çarpıtılarak orijinal boyutlarından küçük veya büyük şekilde verilir. Gerçek boyutlara ve oranlara uyulmamıştır. Dekor çoğunlukla üzerinde çarpık, titrek ve düzensiz beyaz çizgiler ve alanlar olan siyah duvarlardan oluşmaktadır. Bunların görevi veyahut rolü film görselindeki hareketi ve ritme

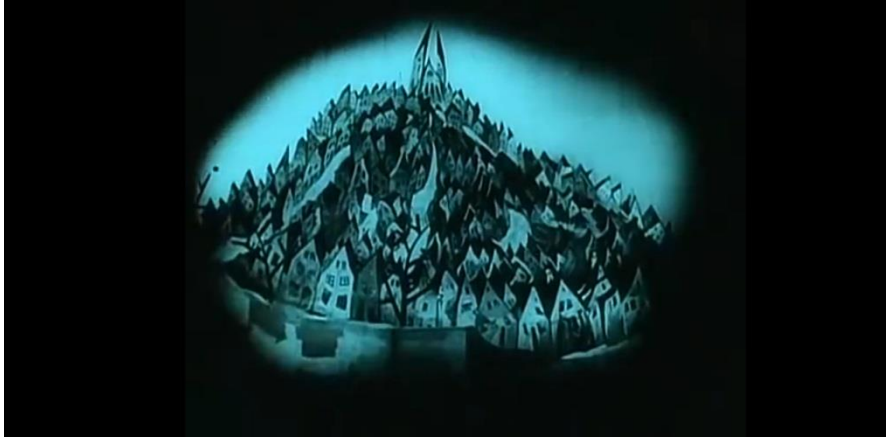
olumlu anlamda katkı sunmak tercih edilmiş çekim açılarına da seyircinin izlemesi açısından uygunluk arz etmesi olmuştur. Eğilli'ye göre bu çizgiler, oyuncuların kostümlerinde de devam ettirilmiştir. Çünkü oyuncuların performanslarının altını çizmek ve hareketsiz sahnede bulundukları hallerde dekor anlayışının bir parçası olmak anlamını taşımaktadır (Eğilli, 2010: 43).

Jean Mitry'ye göre, dekorlar, filmin kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratır. Biçimsiz yollar, yamuk yumuk evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer zıtlık oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir. Cesare karakteri, devamlı olarak üçgen biçimlerle ilişkilidir. Bu rolü oynayan Conrad Veidt geniş omuzlu, dar kalçalı, yani kelimenin tam anlamıyla "üçgen" vücutlu bir sanatçıdır. Sanatçının kaşlarının altındaki gözleri, makyaj yardımıyla, siyah üçgenlerin içerisinde duran ters dönmüş iki beyaz üçgen görünümü almıştır. Hipnoz durumundayken, belediye reisinin kızını öldürmeye gittiğinde, yatak odasına camlı kapısını kırarak girer ve penceredeki kırık da üçgen biçimindedir, vb. (akt. Richard, 1999: 219).



Resim 2.3. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Filmde doğal mekân kullanımı neredeyse yoktur. Kapalı alanlar, stüdyo ve yapay dekorlar kullanılır. Dekorlarda kullanılan beklenmedik çizgiler, gölgeler ve perspektifler stilize bir görüntü oluşturur. Bunun nedeni Mitry'ye göre, Dışavurumcuların çoğu doğayı stüdyoda veya çevresinde yeniden yaratmayı daha uygun görmüşlerdir. Böylelikle bir kavramı nesnelleştirebilecek ideal doğa kurulabilmiştir (1999: 224).



Resim 2.4. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Filmde geometrik şekillerin yoğun ve deforme edilerek kullanımı dikkat çekmektedir.



Resim 2.5. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Filmin set tasarımı başından sonuna kadar yağlı boya tablolarından oluşur. Dışavurumculuğun çıkış noktasının resim sanatı olduğu düşünüldüğünde bu durum kaçınılmazdır. Kişilerin iç dünyalarını yansıtmalarının en elverişli yollarından biri hislerin resmedilmesidir. Bu bakış açısı ile film boyunca dekor olarak kullanılan tüm resimler biraz daha anlam kazanır. Filmin ana hikâyesi yani Francis'in anlatıları olan fanteziler, Francis'in iç dünyasının resmedilişidir.



Resim 2.6. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Ancak filmin sonunda Francis'in hasta olduğunu anladığımızda ve gerçek dünyaya döndüğümüzde dekorların değiştiğini ve o dönemin bir akıl hastanesi halini aldığını görülür.



Resim 2.7. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Anlatılmak istenen çaresizlik, öfke ve çıkmaz sokak hissi oyunculuktan ziyade dekor tasarımı ve ışıklandırma ile verilmiştir. Sahne geçişleri, dairesel kararma ve açılma şeklinde kullanılır. Bu şekilde bir geçiş yöntemi kullanarak sinemada önemli olan devamlılık unsurunu bozmaktadır. Sinemanın temeli olan hareketi durdurmaktadır. Oyuncular kararan görüntünün içinde kalırlar ve hareketleri durur.



Resim 2.8. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

### 2.2.2 Kostüm, Makyaj ve Oyunculuk

Abisel'e göre, Alman Dışavurumcu Sinemanın öncüleri, öğrencisi oldukları Max Reinhardt'ın<sup>5</sup> tiyatro anlayışından gelen, karakterlerin sahnedeki tavırlarına önem veren dışsallaştırılmış bir oyunculuk tarzını benimsemişlerdir. İnsan psikolojisinin, dürtülerinin ve "ben"in irdelendiği, insan ilişkilerindeki temel eğilimlerin gözlemlenmeye çalışıldığı filmlerde, yeni oyunculuk biçiminden yararlanılmıştır (Abisel, 2003: 154). Oyunculuk biçimi olarak grotesk<sup>6</sup> hâkimdir. İç dünya dinamiklerinin beden yüzeyinde dışa vurulması istenmiştir. Oyuncuların davranışlarının, kostümlerinin ve makyajlarının dekorlar ile uyumlu olması gerekir. Doğal ve özgürce davranmaları istenmez. Akıcılığı olmayan, doğal jest ve mimiklerden yoksun belli kalıplara sokulmuş ifadeler kullanılır. Tepkiler abartılı ve doğallıktan uzaktır. Sinemanın, tiyatronun aksine doğala yakın olan oyuncululuğuna karşı çıkarak abartılı oyunculuk sergilenir. Makyaj, oyuncunun jest ve mimikleri ile bütünleşen özellikle "Cesare" karakterinin makyajında olduğu gibi kendi başına da anlamlar taşıyan taşımasa da genel Dışavurumcu bütünlüğe ve bununla beraber kostüm, ışıklandırma gibi görsel kompozisyona uyum sağlayan önemli bir unsurdur.

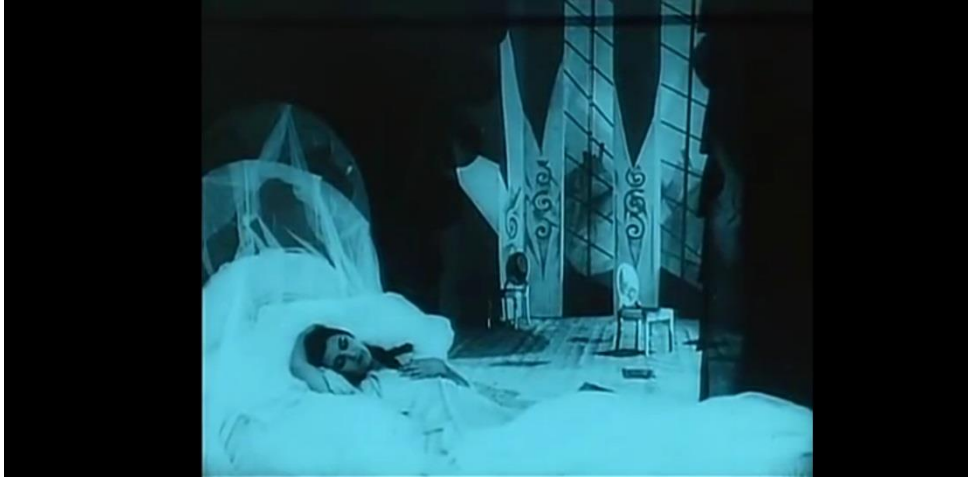
<sup>5</sup> Max Reinhardt (9 Eylül 1873 - 30 Ekim 1943), Avusturya doğumlu bir tiyatro ve sinema yönetmeni ve tiyatro yapımcısıydı. Yenilikçi sahne yapımlarıyla, 20. yüzyılın başlarında Alman tiyatrosunun en önde gelen yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir.

<sup>6</sup> Bu kavrama dördüncü bölümde değinilmiştir.



Resim 2.9. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

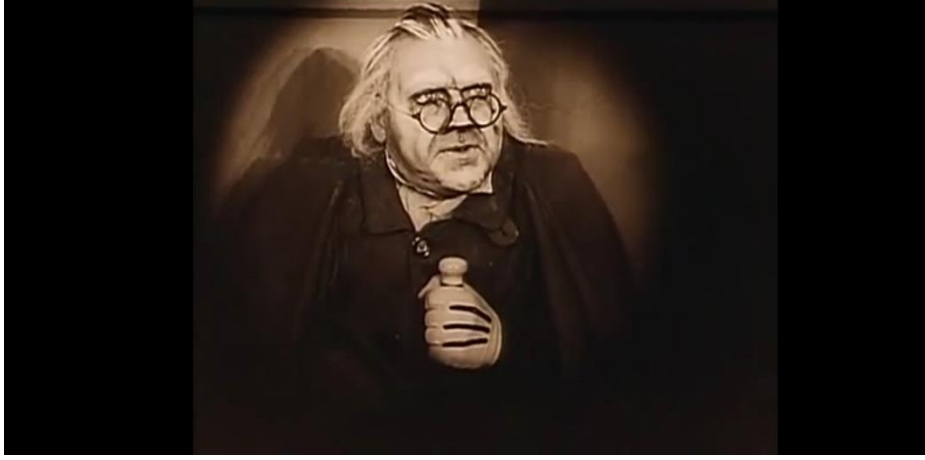
Oyuncuların makyajları ve kostümleriyle dekorun bir parçası olduğunu ve hatta adeta birer dekor oldukları görülür. Kostümler doğal parçalardan tercih edilmiştir. Kostümler açısından en önemli tercih ışıklandırmayı ve dekoru besleyecek, görsele hizmet edecek şekilde sahnelerde zıtlık yaratıcı şekilde seçilmiş olmasıdır. Örneğin, Jane beyaz yatağında beyaz uçuşan gecelik giyerken Cesare'nin sınıksız siyah kostümünün yarattığı tezat gibi.



Resim 2.10. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Rejinin kullandığı çekim ölçeklerinden olan yakın planla oyuncunun abartılı jest ve mimikleriyle sahnenin duygusunu yakalatma tekniği dönemin Dışavurumcu film örneklerinde yaygındır. Bela Balazs'a göre, yakın plan çekimiyle, seyirci yüzde oluşan ana ruhun derinliklerini gösteren küçük hareketleri yakalar ve

onları tutar (akt. Kabil, 1989: 66). Bu teknikle karakterler de psikolojik halleriyle yansıtılmış olurlar.



Resim 2.11. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

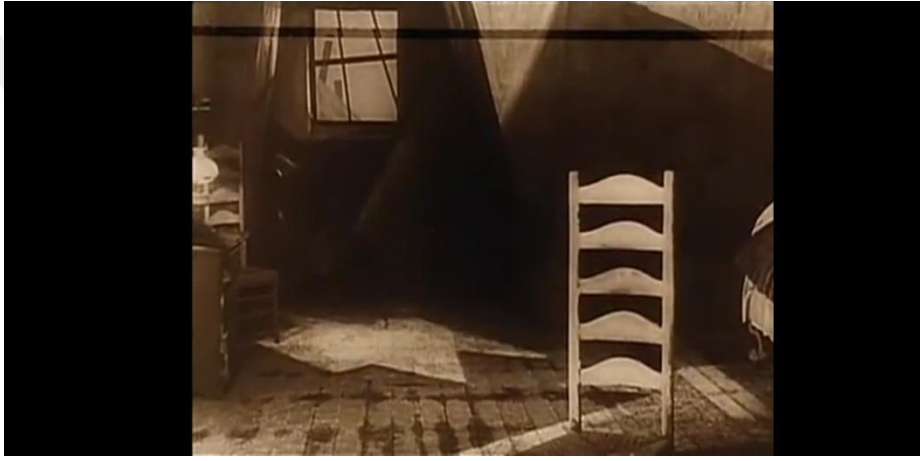
Kamera, Francis'in akıl hastanesindeki ilk sahnelerinde nesneldir. Ancak Francis yanındaki adama hikâyesini anlatmaya başladıktan sonra kamera öznel hale gelir. Olaylar artık Francis'in gözünden ve zihninden izlenir. Bu yöntemle yönetmen, filmdeki olayları, karakterin bakış açısıyla izlememiz için bizi yönlendirir.

### 2.2.3 Işık/Aydınlatma

Işık tasarımı yüksek zıtlık üzerine kurulmuştur. Işıklı ve gölgeli bölgelerin keskin bir şekilde birbirinden ayrıldığı görülür. Doğal ışık da kullanılarak gerçek olmayan bir ışıklandırma ve atmosfer elde edilmiştir. Eğilli'ye göre, bu yüksek zıt ışıklandırma anlayışı filmin geneline hâkimdir. Odanın dekorunun ve oyuncuların kostümlerinin de bu efekti arttırdığı Jane'in odası sahnesi, peşi sıra boyanmış siyah ve beyaz geniş hatlardan oluşmuş akıl hastanesinin bahçesi sahnesi, Alan'ın odasında zemine boyama yoluyla elde edilmiş çapraşık karanlık ve aydınlık alanlar, Francis'in, Doktor Caligari'yi akıl hastanesine kadar takip edişinin başında laternanın fona yansıyan gerçek dışı, patlayan beyazlık şeklindeki aydınlatması ve şüphe içindeki Francis'in kapkara bir gölgeden ibaret olduğu sahne, Cesare'nin, Jane'in odasına gelirken sokaktaki abartılı beyaz ışıklandırılmış fonda adeta siyah bir silüet olarak gözüktüğü sahne başta olmak üzere birçok sahnede kullanılan esas aydınlatma anlayışıdır. Kişilerin gerçek gölgeleri mümkün olduğunca az kullanılırken, Caligari ve Cesare figürlerinin korkunç, ürküten gölgeleri kullanılmıştır (Eğilli, 2010: 78).



Resim 2.12. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.



Resim 2.13. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Aydınlatma önemli bir vurgudur. Özellikle Dışavurumcu sinema dilinde çok önemli bir vurgudur. Eğilli'ye göre, filmin yüksek dramatik duygu ve anlam taşıyan sahnelerine bakıldığında yakın çekimlerde çok keskin ve yoğun bir beyaz ışığın adeta bile isteye yüzlerinde patladığı sahneler görülür. Bu da son derece doğaldır. Çünkü Dışavurumculuk yapısı ve anlamı gereği duyguların dışarıya vurulması, içeride olanın olduğunca öznel abartılı ama duygunun gerçek şekilde yansıtılması amacını taşıyan bir akım olduğu için ışığın sahne duygusunu yansıtmasında yahut açığa çıkartılmasında abartılı kullanımı, akıma ve bu akımın sahneleme anlayışına uygunluk içermektedir ( Eğilli, 2010: 61). Objeler ışık ve gölgelere göre şekil değiştirebilir. Gölge kullanımları, gerçeği çarpıtır ve filmi boğucu bir hava içerisine sokar. Bir başka reji tekniği olan gölge kullanımı, korkuyu ve gerilimi yükseltmek ve olan biteni göstermek için kullanılır.



Resim 2.14. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.



Resim 2.15. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.

Abisel'e göre, 1920'lerin Alman sinemasında ışık tasarımında egemen olan, yine Dışavurumculukla bağlantısı olan, Max Reinhardt'ın tiyatrosunda ortaya çıkan aydınlatma gelenekleridir. Bu dönemin başarılı yönetmen ve oyuncularının büyük çoğunluğu Reinhardt'ın öğrencileridir. Dolayısıyla, onun sahneleme tekniklerini benimsemişlerdir. Devasa dekorlar ve koreografisi başarıyla düzenlenmiş kalabalık sahneler de Reinhardt etkisiyle gerçekleştiriliyor; ama en büyük etki aydınlatma konusunda hissediliyor. Aydınlatma aracılığıyla, öndeki figürlerin siluetlerini vermek, ortada daha yoğun ışık kullanıp arkayı karanlıkta bırakarak etkin bir uzam

duygusu ve derinlik yaratmak Reinhardt'ın önemli bir buluşuydu (Abisel, 2003: 154).

*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin yukarıda bahsi geçen unsurlar yönünden analizini, dördüncü bölümde Tim Burton'ın ele alınacak filmleriyle karşılaştıracacağız. Böylelikle Tim Burton'ın filmlerinde Dışavurumcu akımın izleri olup olmadığını incelemiş olacağız. Ancak bu çalışmanın esas konusu olan, Tim Burton'ın filmlerinde Dışavurumculuk izleri olduğu için *Auteur* bir yönetmen olduğu savını desteklemek amacıyla bir sonraki bölümde *Auteur* kuramını ele almamız gerekmektedir.





### 3.SİNEMADA AUTEUR KURAM

#### 3.1 Auteur Kuramın Ortaya Çıkışı

İkinci Dünya Savaşı sonrası sinema sektörünün Amerika’da canlanmasıyla yeni kıstaslar belirmeye başlamıştır. Savaş sırasında yasak olan sonrasında Amerika’da üretilen hemen her filmin Avrupa’ya gelmesi ve üretimin artışı nedeniyle eleştirel dil oluşur. Filmin dili, hikâyesi ve özgünlüğü gibi unsurlar konuşulmaya başlanır. Yıldız sistemiyle çalışan stüdyoların ticari işlerinin arasında bazı yönetmenlerin filmlerinin sıyrıldığını fark eden eleştirmenler, yazar-yönetmen anlayışını ortaya koyar. Çok geçmeden de Fransa’da Yeni Dalga, İtalya’da da Yeni Gerçekçilik akımları etkili olmaya başlar. Bu akımlar, modern anlatıyı benimseyerek yönetmenin tıpkı bir edebiyatçının kalemını kullanması gibi kamerasını kullanması gerektiğini öne sürmektedir. Böylece bir anlamda Auteur kuramının sinemanın içindeki yeri sağlamlaştırılmış olur.

Teksoy’un bahsettiği üzere, sinema sanatıyla ilgili dergide yazılar yazılmasıyla Auteur kuram şekillenmiştir (Teksoy, 2005: 483). Başlangıçta bir kuram olarak değil bir politika olarak anılmıştır. Andrew Sarris, beklentileriyle ve onayıyla bahsedilen politikayı kurama dönüştürmüştür.

Coşkun’a göre, 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlanan *Le Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri)* dergisinin etrafında toplanan gençler Fransa’daki ortamdan yararlanarak film yapmaya başlamışlardır. Yeni Dalgacılar için bir başlangıcı ifade eden *Cahiers du Cinema* dergisi, onların daha sonraki çalışmalarını yönlendirmesi bakımından önemlidir. Bu dergide toplanan sinema tutkunu gençler, Bazin’in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıdılar ve bu sinemalardan Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller elde etmişlerdir. Bu dergide sinemanın sanat olarak sorunları üzerine yazılar ve eleştiriler yazan gençler arasında ileride Fransız sinemasında adı duyulacak olan François Truffaut, Jean-Lluc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Rivette, Claude de Givray, Jacques Doniol- Valeroze gibi isimler bulunmaktadır ( Coşkun, 2017: 201-202).

Peter Wollen’a göre, o dönemin Paris’inde bu doğuşu kolaylaştıran bazı özel koşullar vardı. Bunların en önemlisi Fransa’da Vichy Hükümeti (Temmuz 1940 - Eylül 1944) ve Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin gösteriminin

yasaklanmış olmasıdır. Yasak filmler özgürlükten sonra tekrar ortaya çıktıklarında Anglosakson ülkelerde ilgiyle karşılanmıştır. İkinci önemli etmen ise Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında her zaman var olan yakın ilişkiye (Jean Cocteau ve Andre Malraux gibi) bağlı olarak gelişmiş başarılı bir cine-club akımının varlığıdır. Cine-club akımı ile bağlantıları olan, Jean-Luc Godard'ın tanımıyla "büyük Auteur" Henri Langlois'nın kurduğu muhteşem Paris Sinematek'i vardı. Sinematek'in politikası maksimum sayıda film göstermek, geleceğin sinemasının boy atmasına yarayacak kültürü kurmak için geçmişin ürünlerini tekrar gösterime sokmaktı. İşte bu olay Fransız sinemaseverlerine Hollywood'un tarihsel boyutları ve her yönetmenin çalışması hakkında eşi görülmemiş bir anlayış derinliği kazandırmıştır (Wollen, 2004: 69).

Langlois'nın kurduğu Sinematek ve *Cahiers du Cinema* dergisi sayesinde, bu oluşumların etrafında toplanan sinema tutkunları aracılığıyla Fransa'da sinemayla ilgili yeni kavramlar geliştirilmiştir. Vincenti'ye göre, bu sinema tutkunları arasında ideolojik olarak farklılıklar olsa bile, ortak sinema tutkusu, onları belli bir kültür bütünleşmesine yöneltmiştir. Onların bu çalışmaları, sinemanın yenileşmesi konusunda önemli sonuçlar doğururken, aynı zamanda sansür ve yasal düzenlemeler gibi diğer sorunlara da eğilmelerinin yolunu açmıştır. Yine Vincenti'ye göre, *Cahiers du Cinema* dergisinin katkısı, kabaca iki yönde gelişmiştir: Birincisi, sinemanın tanımlanmasına yöneliktir; ikincisi ise, belli yönetmenlerin filmlerinin incelenmesine yöneliktir (Vincenti, 2008: 118-119).

### **3.1.1. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem**

Alexandre Astruc, 1948 yılında *L'Ecran Français* dergisinde yayımlanan "Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem" adlı makalesinde, sinemanın diğer sanatlar gibi düşüncenin doğrudan ifade edilebileceği bir sanat dalı olabileceğini yazarak "camera-stylo" (kalem-kamera) fikrini ortaya atar. Bu makale, Auteur kuramının ortaya çıkmasında ilk adımdır. Ona göre sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Bu dille sanatçı, en soyut düşüncelerini yansıtabilir. Bir yazar için kalemin işlevi neyse bir yönetmen için de kameranın işlevi odur. Yönetmen kamerayı bir kalem gibi kullanarak adeta yazınsal bir ürün ortaya koyabilir. Bunun anlamı, sinemanın artık sadece görüntüler olan fotoğraflardan oluşmayacağı, yazılı dil gibi derin ve ince bir anlatım aracı olacağıdır. Astruc'a göre, en derin anlamlar, düşünceler, tutkular sinemanın alanıdır. Hatta Astruc daha da ileri giderek, bu

dünya görüşleri ve imgelerini ancak sinemanın ele alabileceğini söyler. Astruc, düşüncenin anlatımını sinemanın temel sorunu olarak görür. (Coşkun, 2017: 204-205). Astruc'un kamera-kalemi biçimden çok bir işlev öğretisiydi.

Astruc yazdığı yazılarda, filmin yaratıcısının yönetmen değil de yapımcı olduğu bir sinema endüstrisini eleştiriyordu. Bu doğrultuda Astruc, "kamera-kalem" fikriyle yönetmenin entelektüel ve sanatsal özerkliğini destekledi. Kovacs'a göre, yönetmenin entelektüel ve sanatsal özerkliği fikri II. Dünya Savaşı öncesi sinemasında, özellikle Avangard sinema içinde zaten vardı, ancak 1940'ların sonunda genel olarak kabul görmekten çok uzaktı. 1940'ların sonunda bu düşüncenin ortaya çıkmaya başladığı Fransa'da bile 1957'ye kadar yasaya göre filmin yaratıcısı yapımcıdan başka kimse değildi (2010: 230).

Monaco'ya göre, Astruc sinemadan yalnızca kendi üslubunu değiştirmesini istemedi, onun arzusu en gizli düşünceleri dışavurma kapasitesi olan bir üsluptu (Monaco, 2008: 387). Astruc'un ortaya koyduğu fikirler Auteur kuramın ortaya çıkmasında önemli etkiler ve katkılar yapmıştır.

### **3.1.2. Andre Bazin ve Gerçekçilik Işığında Auteur Politikası**

*Cahiers du Cinema* dergisinin yöneticisi olan Andre Bazin, yazdığı çok sayıda makale ile sinema üzerine düşünen birçok kişiyi etkilemiş, "Yeni Dalga" denilen akımın oluşmasında ve Auteur kuramın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bazin'e göre, Auteur politikası sanatsal yaratımda kişisel faktörü öne çıkarır ve bunun bir filmde diğerine sürdüğünü hatta geliştiğini varsaymaktan doğar (Monaco, 2008: 388).

Bazin'e göre sinema, gerçeğe yaklaştığı oranda sanattır. Sinema, gerçeğin yeniden sunumu için en uygun sanat dalıdır. Amerikan sinemasının ustalarından birisi olan Orson Welles'in yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçi sineması onu etkilemiştir. Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filmini gerçekçilik yolunda atılmış önemli bir adım olarak görür. Bazin, Welles'in sinemaya gerçeğin sürekliliğini kazandırdığını söyler. Welles, bu sürekliliği filmlerinde uzun çekimleri tercih ederek ve alan derinliğini geliştirerek yaratır. Bazin'in etkisiyle Amerikan sinemasına ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ilgi duyan Yeni Dalgacılar, İtalyan Yeni Gerçekçilerinden öğrendikleri teknikleri hem içinde bulundukları mali krizi aşmak, hem de sinemayı eski geleneklerinden kurtarmak için kullandılar (Coşkun, 2017:

202-203). Yeni Dalganın yönetmenleri, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaptılar. Bu filmleri maliyeti düşük hale getirebilmek için ünlü oyuncular yerine yeni oyuncuları oynattılar. Çekimleri gerçek mekânlarda ve sokaklarda yaptılar. Bunun sonucunda kameranın elde taşınması ve hareketli mikrofon kullanımı gibi teknikler ortaya çıkmıştır.

Bazin’e göre, sinemanın kökeninde insanın müdahalesi olmadan gerçekleşen bir mekanizma vardır. Bu da sinemada gerçeğin güçlü bir şekilde var olduğunun kanıtıdır. Sinema gerçeğe çevrelenmiş gibidir; optik ve mekanik işleyişi yönetmenin veya kameramanın öznel katkılarının dışında gerçekleşir. Bazin için durum teknik gerçekçilikle sınırlı kalmaz. Çünkü bir tarafta insan yani yönetmen veya kameraman ve onun katkısı vardır. Bazin’in önerdiği gerçekçilik birbirinden ayrılmaz iki ögeden oluşur: Sinemaya özgü, gerçeğin yeniden üretilmesi özelliği yani teknik gerçekçilik ve sanatçının yapıcı düzenleyici müdahalesi, onun biçemi yani estetik gerçekçiliktir (Vincenti, 2008: 119-123).

Bazin’e göre, "dili hem kullanan hem de yaratan" büyük sanatçılar, büyük yönetmenler, büyük düşünürler sinema üzerine katkılarını yapa yapa, sinemanın bugünkü çağdaş anlatım özelliklerine kavuşmasını sağladılar. Sinema dili, güçlendi ve derinleşti (Kuyucak, 2016: 36).

Andre Bazin, “*Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*” adlı makalesinde (1957), *Cahiers du Cinema* eleştirmenlerinin, sanat yapıtlarına değil, bireylere saygı duyduklarını ifade eder. Bu nedenle Bazin, yaratıcı yönetmenler politikasını eleştirir. Ona göre, bir yönetmen bir kez Auteur seçildiğinde, onun gelecekteki yapıtlarına bakmaksızın ebediyen tercih ediliyordu. Övgüyü hak etmeyen filmler yönetmeni yüzünden övülüyor ancak o ana kadar iyi bir film çekmediği için bir başka yönetmenin yaptığı işler reddediliyordu.

### 3.1.3. François Truffaut ve Yaratıcı Yönetmen

François Truffaut, *Cahiers du Cinema*’nın 1954 yılında 31. sayısında yayımlanan “*Une Tendance de Cinema François*” (*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*) başlıklı yazısında “politique des auteurs” (auteur politikası) kuramını oluşturur. Truffaut bu yazısında, yönetmenin yaratıcı kişiliğinin serbestçe gelişebileceği Auteur Sinemasının ortaya çıkması gerektiğini savunuyordu. Bükler’e göre, Truffaut ve Cahiers’de yazan diğerleri “politique des auteurs”

sözcüğünü, filmi yaratan yönetmen için kullandılar. Auteur yanlısı eleştirmenler, yönetmen ve senaryo yazarı ayrımını yadsıdılar ve onun yerine “auteur” ve “metteur en scene” ayrımını getirdiler. Auteur, kendi duygu ve düşüncelerini anlatır, metteur en scene ise başkalarının tasarladığını görselleştirir. Metteur en scene’in filme yansıttığı kişiliği değil ustalığıdır. Auteur kişi ise, gerçekleştirdiği “mise en scene” (mizansen) ile filme kişiliğini yansıtır. Yarattığı biçim özellikleriyle diğer Auteurlerden ayrılır (Coşkun, 2017: 207). Auteur bir yönetmenin filmlerinde ortaya koyduğu anlamda ve teknikte benzer özellikler olduğu işaret edilir. Yönetmenin filmlerinin biçim ve içerik açısından tutarlılığı bütün yapıtları incelenerek gözlemlenebilir. Bunu destekleyen bir ifade de Kovacs’ın, Auteur politikasını, film eleştirmenleri arasında belirli yönetmenleri, onların tek tek yapıtlarının sanatsal niteliğini değerlendirmekten ziyade yinelenen ayırt edici nitelikleri ya da belirli bir kişisel üslubu, yapıtlarının bütününe özelliğini belirterek belirli yönetmenleri ayırt etmeye yönelik bir eğilim olarak ele almasıdır. Kovacs, *Cahiers du Cinema* tarzı yaratıcılık kuramının birinci önemli özelliğinin tek tek filmlerin niteliğine değil, bir auteur yönetmenin yapıtlarındaki belirli bir tutarlılıktan bahsetmesi olduğunu belirtir (2010: 233).

Butler’a göre, Truffaut, savaş sonrası dönemdeki Fransız sinemasının bilindik, boğucu psikolojik gerçekçiliğine karşı çıkmıştır. Truffaut’a göre, Fransız sineması içindeki yazarların filmin en önemli ögesinin senaryo olduğunu düşündüğünü ve yönetmenin de buna sadece birkaç görüntü eklediğini öne sürmüştür. Ancak Butler’a göre, Truffaut, yönetmenin etkisinin az olduğu böyle filmler yerine, yönetmenin senaryoya katkı sunduğu ve gerçekten sinematik bir şeylerin yer bulduğu filmleri övmüştür. Ona göre, bu, filmin bakışının, mizanseninin ve sorumluluğunun yönetmene dayandırılabilceği anlamına gelmiştir (Butler, 2011: 40).

Asiltürk’e göre (2014: 2014), her sanat, belli bir aşamaya kadar öğrenilebilir ve öğretilir niteliktedir. Yaratıcılık, bu aşamadan sonra kendini ortaya koyar. Yönetmenlik de uygun bir senaryoyu görüntü yoluyla anlatabilecek aşamaya kadar öğrenilebilir. Sonrası, yaratıcılığa kalmıştır. Bu bağlamda Truffaut, bir yönetmenin Auteur olarak kabul edilmesi için, kendi senaryosunu kendisinin yazmasının ve özgün bir dilinin olmasının gerekli olduğunu belirtmiştir. Truffaut, Auteur yönetmenlerin belirli bir sinemasal vizyona sahip olduklarını ve filmlerinde,

tanımlanmalarını sağlayan anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve tekrarlanan motiflere yer verirler. Auteur kuramı, Yeni Dalga akımının diğer yönetmenleri de kısa sürede benimsemiş ve aynı zamanda kuram üzerinde çeşitli tartışmalar geliştirerek kurama katkı sağlamışlardır. Truffaut, Renoir, Bresson, Cocteau gibi yönetmenleri Auteur kabul eder ve “kişisel filmler” çektiklerini savunur (Kabadayı, 2013: 110). Biryıldız, “yaratıcı yönetmen” kavramını Amerika Birleşik Devletleri’nde Andrew Sarris’in gündeme getirdiğini ancak bu kavramı, sinemanın teorik kısmına ilk getirenin Truffaut olduğunu belirtir (2016: 106).

### 3.2. Yeni Dalga ve Auteur Kuramı

İkinci Dünya Savaşı sırasında başlayan ve savaş sonunda da etkisi devam eden İtalyan Yeni Gerçekçiliği, tüm dünya ülkelerine sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı gösterdi. Bu değişim ihtiyacı, 1950’nin sonlarında Fransa’da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak adlandırılan “Yeni Dalga”nın çıkış noktasıdır. İlk kez haftalık *L’Express* dergisinde François Giroud’nun “Nouvelle Vogue” olarak adlandırdığı Yeni Dalga, 1958 yılından itibaren etkili olmaya başladı (Coşkun, 2017: 199).

Savaş sırasında ve sonrasında Amerikan sineması, dünya sinema pazarında oldukça büyük bir yer kaplıyordu. Fransız yapımcılar, bu durumla Hollywood tarzı büyük bütçeli yapımlar üreterek mücadele edebileceklerini düşündüler. Ancak bu fikir onları yanılttı. Fransız sineması sadece dünyada değil iç pazarda da düşüşe geçmişti. Bu durum karşısında büyük riskler almak istemeyen yapımcılar, düşük bütçeli filmler çeken yönetmenlerle çalışmaya başladılar. Bu çalışmalar, yönetmenlerin çoğunlukla ilk filmleriydi. Böylelikle film izlenmese bile alınan risk düşüktü.

Coşkun’a göre, Fransız Yeni Dalgasını başlatan bir diğer neden, ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. General de Gaulle’ün 1958 yılında Beşinci Cumhuriyet’in başkanlığına seçilmesiyle; onun döneminde Kültür Bakanı olan Andre Malraux, Fransız sinemasının eski gücüne dönmesi için bazı uygulamalar başlattı. Yasayla her türlü filme maddi destek verilmesi kararı alındı. Bu sayede Yeni Dalga akımının doğmasına ortam hazırlandı (2017: 200). Yine Coşkun’a göre, Fransa’da Ulusal Sinema Merkezi’nin (Centre National de La

Cinematographie) Kültür Bakanlığına bağlı olarak kurulması da devletin sinema sektörüne finansal destek sağlamasında diğer önemli adımı oluşturur.

Fransız sinemasının uzun yıllara dayanan köklü sanat filmi geleneği ve sinema eğitimine verilen önem de, Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasını etkileyen unsurlardır.

Fransız sinemasını düşüşten kurtaran bir diğer unsur ise Andre Bazin tarafından kurulan *Cahiers du Cinema* adlı dergidir. François Truffaut, 1954 yılında bu dergide yayımlanan “*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*” isimli makalesinde Kabadayı’ya göre, Fransız Yeni Dalga akımının manifestosunu belirlemiştir (2013: 110). Senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı Fransız sinemasının "kaliteye" verdiği aşırı önemi eleştiren, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi "uyuşturduğunu"  ne süren yazı, yaratıcı yönetmen (Auteur) anlayışının gündeme gelmesinde ilk adım oldu (Teksoy, 2005: 483).

Fransız Yeni Dalga akımı, Vincenti’ye göre, diğer ülke sinemalarındaki benzer arayışların da itici gücü olur. Bu dönemde çalışmalarını yapan ve daha sonra da bu alanda varlıklarını sürdürebilen sinemacılar bir düzine kadardır: Alexandre Astruc, Claude Chabrol, Jacques Demy, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Luis Malle, Jean Pierre Melville, Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Agnes Varda (2008: 116-117).

François Truffaut'nın, Cannes Film Festivali’nde *Les 400 Coups* (400 Darbe, 1959) ile en iyi yönetmen  d l n  alması, Alain Resnais'nin yönettiği ve yarışma dışı gösterilen filmi *Hiroshima Mon Amour'un* (*Hiroşima Sevgilim*, 1958) büyük ilgi uyandırması ve tartışmalara yol açması, Yeni Dalga akımının doğması için adım oldu. Böylelikle, sinemada yenilikçi bir çizgi izlemeye çalışan genç yönetmenler kendilerini sinema dünyasına kabul ettirmiş oldular. Fransız sinemasının hantal yapısı değişti ve ilk filmini çeken yönetmen sayısı, genç yapımcıların ve sinemaya yardım yasaşının da desteğiyle arttı.

Genç yönetmenlerin filmlerinin ortak özelliği dar b t celi olmaları, senaryoyu da yönetmenin yazmış olması, edebiyat uyarlamalarından kaçınılması, stüdyo çekimleri yerine sokaklarda yapılan çekimlerin ağrılık kazanması, gün ışığının yapay ışığa yeğlenmesi, tanınmış oyuncuların oynatılmaması, çekimler

sırasında doğaçlamaya da yer verilmesi ve kurgunun yerini uzun planlara bırakmasıydı. Onlara göre sinema, yaratıcının içindeki bir tutkuydu ve çıraklık yaparak değil, ancak yönetmenlik yaparak öğrenilirdi. Yeni Dalga'nın en önemli özelliği ise siyasal ve toplumsal konulardan uzak durmasıdır. Yeni Gerçekçiliğin tersine, "apolitik" bir sinema olmasıdır. Çinhindi ve Cezayir savaşları gibi ülkeyi sarsan olaylar, General de Gaulle'ün iktidara gelmesine yol açan kurumsal bunalımlar ya da toplumsal çelişkiler, göçmenlerin, emekçilerin sorunları, genellikle bu sinemanın ilgi alanı dışındadır (Teksoy, 2005: 484-485).

Teksoy'a göre, yeni yönetmenlerin ele aldıkları ortam çoğunlukla Paris'tir. Film kahramanları da hep burjuva sınıfındandır. Bu seçim, Yeni Dalga yönetmenlerinin en başarılı yönünü oluşturur. Böylece bu yönetmenler çok iyi tanıdıkları bir ortama eğilmişler, çok iyi bildikleri günlük sorunları çözümlemeye yönelmişler, birinci tekil kişi ağzından kendi anılarını, deneyimlerini, özlemlerini aktarmışlar, huzursuz bir gençliğin bunalımlarını ve arayışlarını seyirciyle paylaşmayı denemişlerdir. Her yönetmen kendi dünyasını anlattığı için, Yeni Dalga bir okula dönüşmemiş, sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (2005: 485).

Auteur kuram, Yeni Dalga eleştirmenleri ve yönetmenleri için hissedilen bir gerekliliktir. Bu farklı yönetmenleri birleştiren özellik, yönetmenin kendi ham malzemesi olan yaşamla nasıl ilişki kurduğunu, filmi nasıl kullandığını, onun bizi nasıl değiştirdiğini, varlığımızı açıklamaya nasıl yardım ettiğini ve bir dil olarak nasıl işlev gördüğünü anlayarak sinema tarihinden anlam çıkarmaya yönelik ilgilileriydi (Monaco, 2006: 15).

Auteur kuram ve Yeni Dalga arasındaki en büyük fark: Yeni Dalga sinemasının aksine Auteur kuram, kendinden önceki sinema anlayışından sert kopmaları desteklemedi. Auteur yönetmenler kendi anlatılarını, Fransız edebiyatının zihinsel ve entelektüel süreçleriyle geliştirdiler ve sanatın eklektik anlayışından yararlandılar. Bir diğer fark ise, Auteur kuramda Yeni dalga yönetmenlerinin aksine sette doğaçlamaya bırakılan alanın son derece sınırlı olmasıydı.

Monaco, Yeni Dalgacı yönetmenlerin ileride yapacakları filmler için önemli sonuçları olan Auteur kuramın iki doğal sonucu olduğunu belirtir. Kuram,

yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdır. Onlar artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. Monaco'ya göre, yaratıcı yönetmenler politikasının Bazinci ahlaki gerçekçiliğe çok şey borçlu olduğu açıktır. Bir film Auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard'ın sözleriyle "Yöntem ile Duygu" arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir (2006: 15).

### 3.3. Farklı Yaklaşımlar Işığında Auteur Kuramı

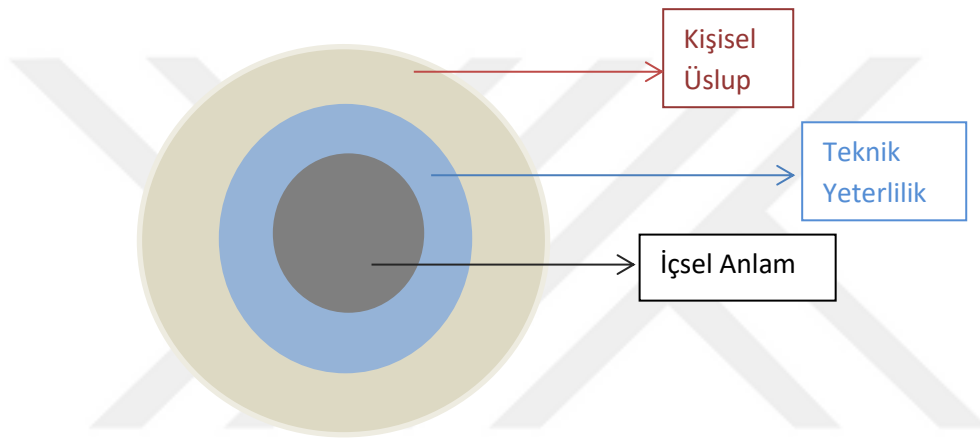
Auteur kuram sistematik bir şekilde gelişmemiştir. Wollen'a göre, kuramla ilgili kolektif çalışmalar yapılmadığı için kuram düzensiz gelişmiştir. Bu nedenle kuram farklı biçimlerde yorumlanabilir hale gelmiştir. Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris, François Truffaut'un 1954 yılındaki makalesinde bahsettiği "yaratıcı yönetmen" görüşünü geliştirerek kurama dönüşmesinde önemli rol oynamıştır. İngiliz kuramcı Peter Wollen ise *Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında kurama yapısalcı bakış açısıyla farklı bir boyut kazandırmıştır. Kabadayı'ya göre, 1950'lerde ve 1960'larda Auteur yönetmeni merkeze oturtan, izleyici ve ideolojiyi dışarıda bırakan bir anlayış görülmektedir. 1970'li yıllardan itibaren ise çeşitli çözümleme teknikler devreye girmiş ve bu çözümlemelerin bir tarafına Auteur, diğer tarafına izleyici konumlanmıştır. Yine 1970'li yıllarda Auteur kuramın yönetmene verdiği yetki eleştirilmiş ve bir filmi tek kişinin yaratamayacağı düşüncesi merkez alınmıştır. Yönetmenin kişisel veya toplumsal birçok alanla olan ilişkileri, bunun yanında filmin diğer yapı taşları olan oyuncuların, görüntü yönetmeninin, varsa senaristin, yapımcının veya ortak yapımcının, set ekibinin ve koşullarının durumu filmin yapımını etkilemektedir. Yine Kabadayı'ya göre, 1990'lı yıllardan itibaren ise Hollywood içinde Auteur kuramının bir pazarlama aracına dönüştüğü savunulmaktadır. Yönetmenler öne çıkarılarak filmin pazarlanmasında tanıtım aracı olarak kullanılmaktadır (2013: 112-113).

Monaco, Auteur kuramın yenilikçi yönünü Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasındaki etkisiyle ele alır. Ona göre, sinema sanatının aracı olan "kamera-kalem"li teknik olanakları sanatçıların 1950'li yıllardaki kuramın uygulamasından 1960'lı ve 1970'li yıllarda uygulama halindeki kurama geçmelerini olanaklı

kılmıştır. Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı, bunların akla getirdiği Hollywood setinden kurtulma "kamera-kalem"i 1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başında yalnızca Fransa'da değil, başka yerlerde de bir gerçeklik haline getirmiştir (Monaco, 2006: 17).

### 3.3.1. Andrew Sarris Auteur Politikasından Kurama

Auteur politikası, Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından 1962'deki *"Auteur Kuramı Üzerine Notlar"* başlıklı makalesinde kuram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Sarris'e göre, Auteur kuramının üç önermesi vardır. Bu önermeler iç içe geçmiş üç daireyle görselleştirilebilir.



Şekil 3.1. Andrew Sarris'e göre auteur kuramının üç önermesi.

İlk önerme yönetmenin teknik yeterliliğidir. Sarris'e göre, bir yönetmenin teknik anlamda iyi olmaması, onun otomatik olarak yönetmenler mabedinden atılmasına yol açar. Teknik anlamda yeterlilik sanatın her alanında sanatçıda aranan ve olması gereken bir özelliktir. Bu önermeyle ilgili görüş ayrılığına pek rastlanmamaktadır. Auteur kuramının ikinci önermesi, yönetmenin kişisel üslubudur. Çektiği filmlerde yönetmenden üslubuyla ilgili ortak özellikler beklenir. Bir film, yönetmeninden bağımsız düşünülemez. Üçüncü önerme ise sinemada içsel anlamdır. Bahsedilen içsel anlam, yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden ortaya çıkar. İçsel anlam kavramı Astruc'un "mise en scene" olarak adlandırdığı duruma yaklaşır ama tam olarak o değildir. Sarris'e göre Truffaut, "mise en scene" i yönetmenin setteki hareketi olarak ele aldı. Bu tanım yönetmenin mesleki yönüne işaret etmektedir. İçsel anlam, yönetmenin dünya görüşünü tam olarak yansıtmaz ve muğlaktır (Kılıçbay, 2016: 67). Bu muğlaklık, seyirciye, yönetmenin yansıttığı kadarından, onun iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini

anlamak için düşünme alanı bırakmıştır. Sarris'in içsel anlam ile kast ettiği, izlediğimiz bir filmde sürekliliği olan, gözle belirgin bir şekilde ayırt edilebilecek bir unsur değildir. Onun kast ettiği, sanat yapıtında ilgimizi çeken ufak nüanslardır ve bu nüansların sanatçının bütün yapıtlarında belki aynı belki başka biçimlerde yer almasıdır. İçsel anlam, yönetmenin kişisel anlatısıdır.

Kabadayı'ya göre, Auteur kuramın üç önermesinde yönetmenin rolleri sırasıyla; teknisyen, stilist ve Auteur olarak düşünülebilir. Sarris, Auteur yönetmeni eleştiren bir yazarın, sanatın ve sanatçının bütünlüğüne bakması gerektiğini ileri sürer. Eleştirmen, filme ve yönetmene bir bütün olarak bakar (Kabadayı, 2018: 111).

### 3.3.2. Peter Wollen ve Auteur Kurama Yapısalcı Yaklaşım

İngiliz kuramcı Peter Wollen, Auteur politikasının ya da Andrew Sarris'in verdiği adla Auteur kuramının *Cahiers du Cinema*'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirildiğini belirtmiştir. Wollen, kuramın, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğunu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir Auteur yönetmenler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğduğunu yazmıştır (Wollen, 2004: 69).

Wollen, Bazin gibi düşünerek Auteur kuramın tartışmaya açık olduğunu ve kuramın düzensiz geliştiğini belirtmiştir. Kuramla ilgili kolektif çalışmaya dayalı yayınlar yapılmadığı için, kuram geniş anlamlarla yorumlanabilir hale dönüşmüştür. Kuramın dağınıklığı nedeniyle zamanla iki temel Auteur eleştirmen okulu gelişir: Biri tema ile ilgili motiflere önem verirken, öteki biçim ve “mise en scene” i vurgulamıştır (Wollen, 2004: 70).

Wollen, kurama yapısalcı yaklaşımı eklemiştir. Ona göre Auteur kuramını, bir kişilik kültü ya da yönetmenin tanrılaştırılması gibi yanlış anlaşılmalardan kurtarmak gerekmektedir. Auteur kuramın, filmin mekanizmasının nasıl çalıştığını ortaya koyarak filmin kodunu çözdüğünü belirtir (Kabadayı, 2013: 112). Filmin yapısal çözümlemesi önemli sonuçlara ulaşmamızı sağlar. Büker'e göre, yönetmenin bilinçli ya da bilinçsiz olarak filmine koydukları ve yeteneği onu

etkileyen koşulların sonuçlarıdır. Wollen'a göre, yönetmenin kişiliği biçim ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır. Ona göre, biçim ve görüntü düzenlemesinden yola çıkılıp temaya özgü motiflere varmak hatadır (Büker, 2019: 267).

*Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı eserinde Wollen, Auteur kuramını yapı çerçevesinde incelerken bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını söylemektedir. Bu etmenler içinde yönetmenin etkisi sınırlıdır fakat en etkili olanıdır. Auteur kuram çerçevesinde bir inceleme, yönetmen hakkında bilgiye ulaşılmasını gerekli kılar. Yönetmenin yetiştiği sosyal çevre, eğitim düzeyi, aile yapısı ve bunlar doğrultusunda filmlerinde yaşamından özelliklere yer verip vermediği gibi noktalar, filmi çözümlemeye kolaylık sağlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın devamı olan dördüncü bölümde, Tim Burton'ın ele alınacak olan filmleri, Dışavurumculuk izleri açısından analiz edilecektir. Bu analiz sonucunda Burton'ın filmlerinde yer alan Dışavurumculuk izlerinin onu Auteur yönetmen yapıp yapmadığına bakılacaktır. Tim Burton'ın Dışavurumcu esaslar doğrultusunda, Auteur bir yönetmen olması, Andrew Sarris'in üç öncülü ve Peter Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı çerçevesinde incelenecektir.

## 4. AUTEUR KURAM ÇERÇEVESİNDE TIM BURTON SİNEMASINDAKİ DİŞAVURUMCULUK İZLERİNİN İNCELENMESİ

### 4.1. Tim Burton'ın Kariyeri ve Sinemaya Bakışı

Timothy William Burton, 25 Ağustos 1958'de Los Angeles'ta Burbank'te doğmuştur. Bilinen ilk kısa animasyonu olan *Vincent*'taki (1982) Vincent karakteri gibi içine kapanık, Edgar Allen Poe okuduğu bir çocukluk geçirmiştir. Babası eğlence parkında, annesi ise dekoratif eşyaların satıldığı bir mağazada çalışmaktadır. Küçük yaşta ailesiyle yaşamasının mümkün olmadığını düşünerek, büyükannesinin yanına taşınmıştır. Yönetmenin ilk başarısı, dokuzuncu sınıftayken çevre kirliliğine karşı düzenlenen bir yarışmada çizdiği posterin ödül almasıdır. Poster, bir yıl boyunca çöp kamyonları üzerinde sergilenir (Süar, 2017: 16-17).

Burton, okul yılları boyunca amatör filmler yapmış ve ödev olarak sunmuştur. 1976'da, teknik ressam eğitimi için Walt Disney'in kurduğu California Institute of the Arts'a katılmak üzere burs kazandı. Burton'un yeteneği iki yıl boyunca California Sanat Enstitüsü'nde olgunlaştı. Onun imza motifleri ve üslup özellikleri bu dönemde ortaya çıktı. 1997'de *İstiridye Çocuğun Hüzünlü Ölümü ve Diğer Hikayeler*'i hem çizip hem yazmıştır. Süar'a göre, Burton'un filmografisinde sonraları yer alacak olan diğer bütün çocuklar, bu kitapta da farklı ve olağandışıdır (Süar, 2017: 17).

Yönetmen, popüler kültürden ilham alan peri masalları ve gotik geleneklerden etkilenerek kişisel görüşünün dışavurumu olarak Hollywood tarzı film yapmayı yeniden icat etti. Burton, yalnızca film yönetmenliği yapmadı. Aynı zamanda illüstratörlük ve yazarlık da yapmıştır. Tim Burton, Burbank'ta büyürken, çevresinin orta sınıf bir banliyö olduğunu ve kendisini uzaylı gibi hissettiğini söylüyor. O, bu yabancılaşma hissinden hayal gücü sayesinde kurtulduğunu söyler. Burton, çocukluğundan günümüze kendisini çizerek ifade etmiştir. Çocukluğunda sözlü iletişimi iyi olmadığı için, çizmeyi kendisine iletişim yolu olarak seçmiştir.

Animatör olarak Disney'de ilk işine başlayan yönetmen, 1981 yılında sıra dışı bir arkadaşlığın anlatıldığı *Tilki ve Av Köpeği* ve 1985 yılında ise *Kara Kazan* animasyonlarının yapımında yer alır. Ancak Burton'un çizimleri Disney anlayışına uymamaktadır. O dönemde Disney, Burton'a kendi animasyon filmini yapma fırsatı verir. Böylece, 1982 yılında, korku ve gerilim filmlerinde oynayan Vincent Price

gibi olmak isteyen Vincent adında küçük bir çocuğun psikolojisinin ve hayallerinin anlatıldığı kısa animasyon hayat bulur. Yönetmen, *Vincent*'la birlikte iç dünyasının ve ileride yapacağı işlerin de özetini çıkarmıştır ( Sür, 2017: 17).

Burton'ın yinelenen temalarının çoğu, çocukluğunun ve ergenliğinin birleşiminden oluşan benzersiz bir korku ve mizah karışımıdır. Burton'ın ana temaları ve öykü çizgileri belirgindir: Yaratıkların bir şeyden diğerine dönüştüğü, ilginç çocukların ve eşit derecede tuhaf yetişkinlerin olduğu, insanlarla karışan iskeletlerin görüldüğü temalardır. Burton'ın abartıya ve fanteziye yaptığı vurgu, tarih boyunca var olmuş birçok sanatçının –özellikle Alman Dışavurumcuların- eserlerine paralellik gösterir. Toplumun dışlanmışlarına odaklanan çalışmaları vardır. Kötüleri genellikle kararlı biçimde kötü değildir. Normalde yanlış anlaşılırlar (Le Blanc, Odell, 2005: 11).

Tim Burton sık sık aynı yaratıcı ekiple çalışır. Bu ekipte film bestecisi Danny Elfman, kostüm tasarımcısı Colleen Atwood, animasyon karakter yaratıcıları McKinnon ve Saunders ve yapım tasarımcısı Bo Welch bulunur. Bu yaratıcı ekiple yaptığı iş birlikleri Burton'ın ekrana kendi kişisel bakışını yansıtmada yardımcı olmuştur.

Burton'ın ilk hayat deneyimleri onun karakterlerini şekillendirdi. Karakterleri için dışarıdaki, yanlış anlaşılan, yalnız ve reddedilmiş karakterler diyebiliriz. Bu karakterler onun çocukluğunun yansımalarıdır. Çocukken hissettiği yabancılaşma ve yalnızlık duygularının üstesinden gelebilmek için, Burton, Burbank'ta Cornell Tiyatrosu'nda Vincent Price ve Christopher Lee'nin oynadığı eski canavar filmleri izleyerek neşe ve teselli bulduğunu ifade eder. Burton ayrıca vaktinin çoğunu, yaşadığı yerdeki yerel mezarlıkta oyun oynayarak ve çizim yaparak geçirdiğini ifade eder. Burton sessiz bir çocuk olduğundan onun için diğerleriyle iletişim kurmanın ve kendini ifade etmenin yolu çizim yapmak olmuştur. Rönesansın ilk döneminden beri sanatçıların çizimlerinin onların dehalarını ve stillerini açıkladığı düşünülmüştür. Günümüzde Tim Burton hala işe hep karakterle başladığını belirtir. Karakterlerini ve vizyonunu ekibine storyboard (film şeridi) yerine eskizler aracılığıyla anlatır.

Dışavurumcu dönemin güçlü baskıları, perili iç mekânları ve duygusal yaratıkların kehaneti Burton'ın uzun metrajlı filmlerinde de yer alır. Bu durumu,

ikinci bölümde ele alınan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmiyle Burton filmlerini kıyasladığımızda görmek mümkün. Burton'ın filmleri, Dışavurumculuğun karanlık Gotik unsurlarını içerir. Setlerinin çoğu el yapımıdır ve bir insan dokunuşu vardır. Sert ışıklandırma, sessiz renkler, dönem tasarımı kostümler, mono-kromatik<sup>7</sup> set tasarımları ve her filmde gerçeküstü bir tarz ile tüm çalışmalarında bir tutarlılık vardır (Chambers, 2007: 10).

Le Blanc ve Odell'a göre, Burton, kavramsal olarak ana akımdan çok uzak ama yine de bir filmde adının olmasını sağlayacak kadar başarılı ve fazlasıyla pazarlanabilir bir yönetmendir (2005: 11). Filmlerinden elde edilen kâr, onu Hollywood'un önde gelen yönetmenlerinden yapar. Burton'ın, metinsel olarak da sinematik unsurlar olarak da anlatı konusunda hırsının olmaması, onu Hollywood'un en önemli çağdaş Auteur yönetmenlerinden olmaktan alıkoymaz (Bassil-Morozow, 2010: 7). Onun Auteur olmasını belirleyen unsurlar, daha çok biçim yönündedir.

Yönetmenin filmografisi, *Vincent* (1982,) *Frankenweenie* (1984), *Pee-Wee's Big Adventure* (1985), *Beterböcek* (1988), *Batman* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), *Batman Returns* (1992), *Ed Wood* (1994), *Mars Attacks!* (1996), *Sleepy Hollow* (1999), *Planet of Apes* (2001), *Big Fish* (2003), *Corpse Bride* (2004), *Charlie and The Chocolate Factory* (2005), *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007), *Alice in Wonderland* (2010), *Dark Shadows* (2012), *Frankenweenie* (2012), *Big Eyes* (2014), *Miss Peregrine's Home For Peculiar Children* (2016), *Dumbo* (2019) filmlerinden oluşur.<sup>8</sup>

#### 4.2. Tim Burton'ın Filmografisi

*Vincent* (1982), Vincent ismindeki küçük çocuğun kendini korku filmlerinin ve Edgar Allan Poe uyarlamalarının başarılı aktörü olan Vincent Price zannetmesini konu alan bir kısa filmidir. Bu kısa stop-motion animasyon filmi, bize Tim Burton'ın geleceği hakkında net bir fikir vermektedir. Yapmak istedikleri ve yapacakları hakkında otobiyografi tarzında bir çalışma olan filmde, Vincent karakteri de yönetmenin çizdiği bir karakter ve kendisine oldukça benzemektedir. Korku filmi

<sup>7</sup> Monokromatik ışık, bir dalga boyuna sahip ışık anlamına gelir. Genellikle tek bir rengin tonlarından oluşan eserler böyle nitelendirilir.

<sup>8</sup> Yönetmenin filmografisini detaylı bir şekilde incelemek için bkz: <http://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-6494/filmografi/> .

aktörü Vincent Price'ın sesinden şiirsel bir anlatımla süren film, olay örgüsü bakımından da Tim Burton'ın klasik gotik temasının etkisini taşımaktadır. Filmin siyah beyaz oluşu da bu durumu desteklemektedir. Işık ve gölge oyunları, uzayan ve formunu yitiren duvarlar, siyah beyaz tema ve bu temaya uygun damalı zemin, ekspresyonist sinemanın öğeleri; birçok defa gotik korku filmlerine yapılan göndermeler de yer almaktadır.

*Frankenweenie* (1984), Tim Burton'ın yine birçok filminde görebileceğimiz bir dönüştürme hikâyesini ele aldığı bir kısa filmidir. Genç bir çocuğun ölen evcil köpeğini, derste öğrendiklerini kullanarak canlandırmaya çalışmasını konu alır.

*Pee-Wee's Big Adventure* (1985) filmi Burton'ın ilk uzun metrajlı filmidir. Film, Pee Wee Herman'ın bisikletinin büyük düşmanı Francis Buxton tarafından kaçırlması ve Pee Wee'nin bunun ardından tüm ülkeyi dolaşacağı büyük bir maceraya atılmaya karar vermesini anlatır.

*Beetlejuice* (1988), Tim Burton'un en iyi filmi olmasa bile onun sinemasının karakteristik temel özelliklerini barındıran bir prototip film olarak anılmaktadır.<sup>9</sup> Film, bir trafik kazası geçiren evli genç çiftin evlerine döndüklerinde aslında ölmüş olduklarını ve "öteki tarafa" kabul edilinceye kadar kendi evlerinde bir hayalet olarak kalmaları gerektiğini ve bu süreçte yaşadıkları maceraları ele alan fantastik bir filmidir.

*Batman* (1989), DC Comics'in aynı isimli karakterinden uyarlanan bir süper kahraman filmidir. Filmde küçük bir çocuk olan Bruce Wayne'in anne ve babasının bir suçlu tarafından öldürülüşüne tanık olması ve ardından kendini Gotham şehrini suçtan arıtmaya adanması anlatılır.

*Edward Scissorhands* ( 1990), bir mucidin yarattığı ve onu tamamlayamadan öldüğü için elleri yarım kalan ve makastan elleri olan Edward karakterini ve onunla iletişime geçen ailenin kızı olan Kim karakteriyle olan ilişkisini konu edinen fantastik bir dram filmidir.

*Batman Returns* (1992), Tim Burton'ın 1989 yılında çektiği çizgi roman uyarlaması olan Batman'in devamı niteliğinde olan filmidir. Film, Batman maskesi

---

<sup>9</sup> Bkz: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Beterb%C3%B6cek>

altında gizlenen Bruce Wayne'nin Penguen ve Kedi Kadın ile olan mücadelesini konu edinmektedir.

*Ed Wood* (1994), Burton'ın 1950'li yıllarda sinema dünyasında tutunmaya çalışan ancak başarılı olamayan yönetmen Ed Wood'u ve onun film yapma macerasını konu edinen biyografik özellikler taşıyan filmidir.

*Mars Attacks!* (1996), dünyayı yok etmek üzere işgal eden, güçlü silahlarla donanmış ve saçma bir espri anlayışı olan Marslıların saldırısı ve bu saldırıyla mücadele eden Amerikalıları anlatan bir filmidir.

*Sleepy Hollow* (1999), Başsız Süvari adlı hayaletin işlediğine inanılan cinayetleri araştırmak üzere Sleepy Hollow adlı kasabaya gönderilen esrarengiz bir polis memurunun maceralarını konu alan korku ve gizem türünde bir filmidir.

*Planet of The Apes* (2001), 1968 yılı ABD yapımı aynı adlı özgün filmin yeniden yapımıdır. Filmde Bir uzay seyahatinde kaybolan şempanzesini aramak için yola çıkan ama elektromanyetik bir fırtına içine giren Astronot Leo'nun, maymunların insanlardan daha üstün olduğu bir gezegene düşmesiyle yaşanan maceralar ele alınır.

*Big Fish* (2003), ölüm yatağındaki babası Ed Bloom ile bir bağ kurabilmek için, yıllar boyunca anlattığı hikâyelerdeki insanların peşine düşen bir oğulun macerasını konu alan fantastik bir filmidir. Filmde birbirinden renkli karakterlerle tanışarak sımsıcak bir baba-oğul hikâyesi anlatılır.

*Corpse Bride* (2004), utangaç bir damadın evlilik yemini provası yapmak için seçilebilecek en garip yeri, bir mezarlığı seçmesi, durumu yanlış anlayan bir genç ölü kızla evlenmiş olması ve onunla birlikte bir yuva kurmak için ölülerin dünyasını zorla ve canlı olarak ziyaret etmesini konu alan gotik öğelere sahip stop-motion bir animasyon filmidir.

*Charlie and The Chocolate Factory* (2005), Roald Dahl'ın sevilen çocuk kitabından uyarlanan, dev çikolata üreticisi Willy Wonka'nın fabrikasına beş çocuğu kabul etmesi ve fabrikada yaşanan fantastik olayları konu alan bir filmidir.

*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007), gotik tarzı, alışılmadık karakterleri, kanlı ve karanlık temalı bir müzikal filmidir. Filmde, Londra'da daha önce ona acı vermiş olan müşterilerinin gırtlığını usturayla kesen

berber Sweeney Todd ve onların etini kullanarak tart yapan karısı Mrs. Lovett'in hikâyesi anlatılır.

*Alice in Wonderland* (2010), Lewis Carroll'ın aynı adlı romanından uyarlanan fantastik bir filmidir. 19 yaşına gelen Alice, evlilik töreni öncesinde bir tavşanı takip ederek çukur aracılığıyla Wonderland'e geçer ve burada Red Queen ile olan mücadelesi konu edinilir. Çocukluğunda ziyaret ettiği büyülü dünyaya bir kez daha ulaşır ve eski arkadaşları ile yeniden buluşur.

*Dark Shadows* (2012), fantezi, korku ve komedi filmidir. Film 1966-1971 yılları arasında yayınlanmış aynı adlı gotik pembe diziden uyarlanmıştır. Film, Barnabas Collins'e Angelique Bouchard isimli cadının âşık olması ve bununla birlikte başlarına gelen olayları anlatır.

*Frankenweenie* (2012), Tim Burton'ın 1984 yılında Disney'de çektiği kısa filminden uyarlanan ve stop-motion tekniğiyle yapılan filmidir. Film, ölen köpeği Sparky'yi yaşama döndüren ve bu süreçte maceralar yaşayan Victor Frankenstein adlı çocuğu konu edinmektedir.

*Big Eyes* (2014), 1950'lerde yaşanmış bir hikâyeyi anlatır. Filmin, yetenekli ressam Margaret Keane'in yükselişine, eserlerinin başarısına ve fakat kocasının bu eserler üzerinde hak iddia etmesi sonucu ortaya çıkan haksızlıkları ele alan ve fantastik öğeler barındıran bir anlatısı vardır.

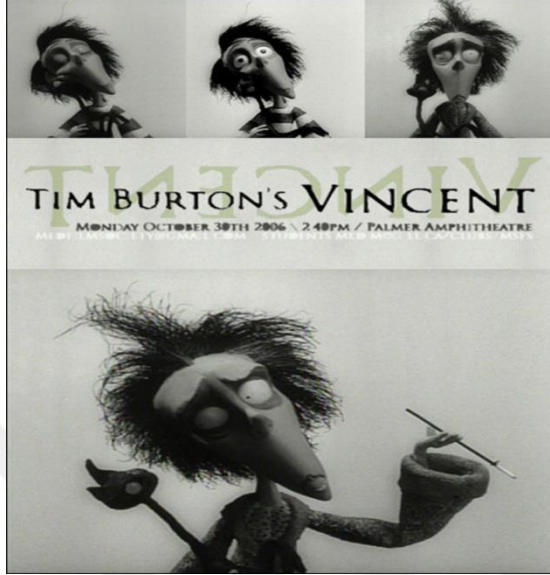
*Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2016), yine çağdaş masalların dünyasına uzanan Tim Burton'ın, Ransom Riggs'in aynı adlı çocuk romanından uyarlanan filmidir. Film, gizemli bir paralel evrende, her biri doğaüstü yeteneklere sahip çocukların bir arada yaşadığı bir bakımevinde geçer. Film, tuhaf ve yarı-gotik bir dünya sunar, renkli ve büyülü karakterler ve olayları konu alır.

*Dumbo* (2019), Amerikan fantastik dönem macera filmidir. Film, Walt Disney'in 1941'de Helen Aberson ve Harold Pearl'ün romanından uyarlanan aynı isimli animasyon filminin canlı aksiyon yeniden yapımıdır. Film, büyük kulakları sayesinde uçabilen bir filin sirk maceralarını ele alır.

Film özetlerinde de görüleceği gibi farklı türlerde filmler yapmış olsa da, Burton'ın hemen her filminde gotik ve fantastik öğelere rastlamak mümkündür. Yönetmenin bu tutumu, onun Auteur bir yönetmen olduğunu söyleyebilmek için ele alınabilecek noktalardan biridir. Ancak tek başına yeterli değildir. Yönetmenin

filmlerindeki gotik ve fantastik öğelerin ve diğer ortaklıkların açıklanması gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın ileriki kısmında bu duruma değinilecektir.

#### 4.2.1. Vincent



Resim 4.1. Vincent film afişi.

*Vincent*, Tim Burton tarafından yazılan, tasarlanan ve yönetilen ve Rick Heinrichs tarafından yapımcılığı üstlenilen, 1982 yapımı bir Amerikan stop-motion bir kısa korku filmidir. Disney, bu filmi çekmesi için Burton'a altmış bin Dolar bütçe sağlamıştır.

Filmde, genç Vincent Malloy, yedi yaşında, yazar Edgar Allan Poe'ya takıntılı ve korku filmlerinin yıldızı olan Vincent Price olmayı hayal eden bir çocuktur. Vincent normal bir yaşam sürmesine rağmen karanlık ve ürkütücü bir dünya hayalleri kurar. Her zaman nazik ve kibardır. Annesinin sözünden çıkmaz ve yaşlılarına göre fazlaca saygılı ve sevimli bir çocuktur. Küçük bir kız kardeşi, bir kedisi, bir de köpeği vardır. Teyzesi onu ziyarete geldiğinde en şirin tavrını takınıp saygıyla ziyaretini kabul eder. Aslında Vincent her ailenin isteyeceği gibi bir çocuktur. Ama kurduğu hayaller annesini üzecek kadar karanlıktır. Vincent Price'in seslendirdiği filmdeki Vincent karakterinde Tim Burton'ın çocukluğunu izleriz. Yönetmenin çizdiği ve tasarladığı karakter kendisine benzemektedir. Film, Burton'ın ileride yapacağı işlerin ipucunu verir. Süar'a göre, bunlardan biri; korku ve gerilim filmlerinde oynayan aktör Vincent Price ve hikâye örgüsünü kurmak için mitlerle sembolleri kullanan, bölünmüş kişilik yapılarını karakterlerine yerleştiren

Edgar Allan Poe eserleridir. Fantastik ve bilim kurgu edebiyatına yön veren Poe'nun öykülerinde mezarlıklar, saklı geçitler, karanlık malikâneler, lanetlenmiş bireyler ve ruhlar insan psikolojisini çevreleyen ince detaylar olarak okuyucunun karşısına çıkar (2017: 21).

Hayal dünyası denen şey aslında Vincent'ın en büyük lanetidir. En büyük ideali Vincent Price olmaktır. Onun gibi giyinmek ister. Onun gibi konuşmak ister. Teyzesi tombul gövdesiyle ona sarılıp başını okşarken onun hayali olan teyzesini müzeye armağan olsun diye bal mumu heykele çevirmek niyetini izleriz. Bir kaldıraç yardımıyla o tombul gövdeyi alıp bal mumu dolu bir kazanın derinliklerine sanat eseri olması amacıyla gönderir. Sevimli köpeği için de hayalleri bundan aşağı kalır boyutta değildir. Onu korkunç bir zombiye dönüştürmek niyetindedir. Yaşadığı evin ve çevrenin aydınlığına zıt olarak onun beyninin derinliklerinde karanlık yerler vardır. Yarasaları ve örümcekleriyle yaşamak istemektedir. Diğer çocuklar zararsız masal kitaplarını okurken; o Edgar Ellen Poe okumaktadır. Onun karanlık hikâyelerini okuduğu günlerden birinde daha önce tablosunu resmettiği güzeller güzeli karısının diri diri gömüldüğünü öğrenir. Küreğini kaptığı gibi hayalindeki karanlık ve şeytani mezarlığa dalar ve kazmaya başlar. Aslında kazdığı yer annesinin bahçesidir. Sonra işkencesi yıllarca sürmek üzere; içindeki şeytani hayalleri kuran hayal dünyası tarafından işkence kulesine gönderilir. Güzel eşinin tablosunun başında yıllarca onu ele geçiren evle mücadele ederek acı çeker. Etrafındaki her şey ona dönüyormuş gibi gelir. O andan kaçabilmek için kapının koluna ulaşmaya çalışır. Ancak ulaşamaz ve ne yazık ki hazin bir sonla hayatı son bulur. Finalde Edgar Allan Poe'nun şu dizeleri verilir: “Ve o gölgeden gelen ruhum yerde yüzerek yatan, yükselecektir. Hiçbir zaman!”.

Filmin arka planları, üçgen şekiller verecek şekilde aydınlatılmıştır. Düz çizgileri olmayan ancak belirsiz kareler içeren karo zeminler ve duvarlar vardır. Binalar yerdeki küçük bir tabandan büyük bir açık eğik kare olarak tepeye doğru büyür. Süar'a göre, Tim Burton'ın banal gerçeklikleri, esrarengiz ve dehşetli bir yere dönüştürme kabiliyeti ve yarı şakacı, yarı inandırıcı tarzı ilk profesyonel kısa animasyon filmi Vincent'ın tamamlanmış halinde görülür (Suar, 2017: 30).

Ögeler, ışıklandırma, siyah, beyaz ve gri tonlar sayesinde sert bir dokudadır. Bu durum Gotik tarza katkıda bulunur. Odalarda damalı duvar kâğıtları vardır. Chambers'a göre, filmde, Salvador Dali benzeri sürrealist görüntüler ortaya çıkar

(Chambers, 2007: 11). Bu genel tarz, yönetmenin diğer işlerinde de gözlemlenebilir.

Süar'a göre, basit çağrışımlar yapan ama aynı zamanda büyük bir ciddiyete sahip olan bu filmin, kendisine filmin karakteri ve Tim Burton tarafından da hayranlık duyulan Vincent Price'ın hoş sesi ile seslendirilmesi filmi daha da anlamlı hale getirir (2017: 31-32).

*Vincent* birkaç festivalde ödül kazanmış ve bir başka Disney filmi olan *Tex* (1982) ile birlikte birkaç hafta sinemada gösterime girmiştir.

#### 4.2.2. Beetlejuice



Resim 4.2. Beetlejuice film afişi.

*Beetlejuice* 1988 yılında, ABD’de yapılan fantastik bir komedi filmidir. Tim Burton’ın çektiği bu filmde, Alec Baldwin (Adam), Geena Davis (Barbara), Michael Keaton (Beetlejuice), Winona Ryder (Lydia), Jeffrey Jones (Charles), Catherine O’Hara (Delia), Glenn Shadix (Otho) oyuncu olarak yer almaktadır.

Film Amerika’nın sayfiye yeri olarak kullanılabilecek, yeşil ve huzur dolu bir kasabasında geçer. Kasabada yaşayan evli genç Maitland çifti iki haftalık tatillerini evlerinde geçirmek isterler. Evleri kasabanın en gösterişli evidir. Bu yüzden Jane isimli bir emlakçı, evlerini sürekli New York’tan gelen alıcılara satmak için uğraşır. Ancak çift satmayı kabul etmez.

Tatil başlamadan önce kasabanın merkezine inen çift, dönüş yolunda arabalarıyla küçük bir köpeğe çarpmamak için kaza yaparlar. Kazadan sonra evlerine geri dönen çift, aslında kazadan kurtulamadıklarını ve öldüklerini anlarlar. Bunu anlamaları için bir takım garipliklere maruz kalırlar. Örneğin; evden dışarı adımlarını attıkları an, garip yaratıklarla dolu bir gezegene düşerler veya aynada görünmezler. Daha sonra evde ölümler için bir el kitabı bulurlar. Süar'a göre, Burton'ın bu filmi, insan varlığının materyalist bakış çerçevesinde tamamen noktalandığı ölüme vurgu yaparak açılır (2017: 47).

Çift artık öteki dünya diye adlandırılan yerdedir. Tim Burton'ın filmlerinin genelinde ölümden sonra yaşamla ilgili hikâyeler bulunur. Burton, karakterlerinin ölümden sonra neler yaptıklarını sıkça işler veya onları hayata geri döndürmek üzerine çeşitli aksiyonları ele alır.

Ölü çift Adam ve Barbara artık hayalet olmuştur ve eve gelen kimse tarafından da görülmezler. Genç çiftin ölümünün ardından emlakçı Jane evi başka bir aileye satar. Aile evi sayfiye yeri olarak kullanmak için yerleşir. Adam ve Barbara evlerindeki bu değişime katlanamazlar ve evden kaçmaya çalıştıklarında yine o garip gezegene düşerler. Adeta lanetlenmiş bir şekilde o eve hapsedilmişlerdir. Bu durumdan kurtulmaya çalışırken bir el ilanı görürler. İlanda Betelgeuse isimli birisinden bahsedilir. Betelgeuse, ölüm ve sonsuzlukla ilgili problemler yaşayan Adam ve Barbara gibi hayaletlere yardım etmek için vardır.

Eve yeni taşınan ailenin gotik tarzlı genç bir kızları vardır. Gotik tarzlı bu karakterler, yine Tim Burton'ın filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz karakterlerdir. Kız, fotoğraf çekerken tavan arasının penceresinden bakan hayalet çifti fark eder. Bütün kapıları açan bir anahtar bulur ve tavan arasına girmeye çalışır. Adam ve Barbara kıza yakalanmamak için kapıya direnirler. O esnada tekrar Betelgeuse reklamıyla karşılaşır. Betelgeuse bu kez televizyondadır. Onu çağırabilmeleri için adını üç kere söylemeleri gerekir. Ve yine onlara yardımcı dokunacak olan ölümler için el kitabında da, duvara bir kapı çizmeleri ve kapıyı üç kere çalmaları yazar. Üç sayısı, dini inançlarda, mitolojide ve birçok halk kültüründe yer alan önemli sayılardan biridir. Schimmel, üç sayısını "kapsayıcı sentez" olarak ifade eder. Üç sayısı, başı, ortası ve sonu olan ilk gerçek sayı olarak görülür (Schimmel, 2011: 69-98). Bu nedenle, bir şeyi üç kere tekrarlayınca, onun olacağına dair olan inanç yüksektir.

Kapıya üç kere vururlar ve kapı açılır. Kapı açılınca oda, farklı bir dünyanın habercisi olan yeşil ışıkla dolar ve kapıdan içeri girerler. Genç kız bu sahneye tanık olur ve olanları görür. Gördüklerini babasına anlatmak ister ancak babası onu dinlemez. Genç kız, evin perili olduğuna inanmaktadır.

Adam ve Barbara, kapıdan geçip yolu takip ettiklerinde, tuhaf makyajlı ve giyimli, deforme olmuş bedenlere sahip insanların –ya da kendileri gibi hayaletlerin- olduğu bir bekleme salonuna gelirler. Dünyadaki evlerinde daha 125 yıl geçirmeleri gerektiğini öğrenirler. Danışmanları Juno’yla tanışır. Danışmanları Betelgeuse’ı çağırmalarına gerek olmadığını ve onun adını asla söylememeleri gerektiğini belirtir. Evlerine yerleşen yabancı aile olan Deetz’leri kendi çabalarıyla evden atabileceklerini de ekler.

Evde yaşayan aileyi kendi çabalarıyla korkutmaya çalışırlar. Ancak başarılı olamazlar. Genç kız onların farkına varır. Çünkü genç kız, ölümler için el kitabında da belirtildiği gibi tuhaf ve sıra dışı olan şeyleri görmezden gelmez. Bu yüzden hayalet çifti görebilir ve onlarla konuşabilir. Onun dostluğunu kazanırlar.

Genç kız, ailesini evde yaşayan hayaletler olduğuna ikna etmeye çalışır ancak ailesi ona inanmaz. Bu durumda çaresiz kalan Adam ve Barbara, üç kere Beetlejuice derler ve kendilerini onun yanında bulurlar. Onun davranışlarından memnun kalmazlar ve kaçarlar. Ancak onu bir kere uyandırmışlardır. O akşam Deetz’ler evde yemek daveti verirken, onları ve misafirlerini korkutmaya çalışırlar. Ancak onlar korkmamış aksine eğlenmişlerdir. Betelgeuse onlara musallat olur ve evde her şey tuhaflaşmaya başlar. Deetz’ler artık korkmaya başlamışlardır. Genç kız bütün bu olan biteni Betelgeuse’ın yaptığının farkında değildir. Adam ve Barbara’nın yaptığını düşünür ve onlardan uzaklaşır. Betelgeuse’ın yapabileceklerinin sınırı yoktur. Onun yaptıkları insanları sadece korkutmaz onlara zarar da verir.

Betelgeuse, genç kız için Edgar Allan Poe’nun kızı ifadesini kullanır. Bu ifadeyi kullanmasının nedeni, genç kızın gotik bir tarzı olmasından kaynaklanır. Poe’ya yapılan atıf, Burton’ın bir önceki bahsettiğimiz filmi *Vincent*’ta da görülür.

Adam ve Barbara, yardım için danışmanları Juno’ya giderler. Juno, onlardan Deetz’leri hemen evden çıkarmalarını ister. Bu esnada genç kız Betelgeuse ile denk gelir ve Betelgeuse, onu maketten çıkarması için genç kızı ikna

etmeye çalışır ancak başaramaz. Barbara ve Adam, onun genç kıza zarar vermesine izin vermezler.

Deetz çifti ve arkadaşları, ölü çifti görmek için ölüler için el kitabından destek alırlar. Onların ortaya çıkması için kişisel eşyaları olan gelinlik ve damatlığı kullanırlar. Barbara ve Adam'ı canlandırırlar. Ancak onlar canlandıkları an yaşlanmaya ve yok olmaya başlarlar. Genç kız bunu durdurmak için Betelgeuse'dan yardım istemek zorunda kalır. Betelgeuse, genç kızın onunla evlenmesi karşılığında gelir ve Maitland çiftini kurtarır. Genç kız Lydia'yı onunla evlenmekten kurtarmak ve onu geldiği yere gönderebilmek için adını üç kere tekrar etmeleri gerekir. Ancak bu kadar o kolay olmayacaktır. Betelgeuse'ı başlarından attıktan sonra iki aile mutlu mesut bir şekilde aynı evde yaşayarak bu dünyada ve öteki dünyada hayatlarına devam ettiler.

*Beetlejuice*, Burton'ın 1987'nin sonlarında başlayan ekonomik durgunluktan sonraki süreçteki ilk filmiydi. Film gişede beklenileni alamamıştır ama sanat formuna önemli bir katkı sağlamıştır (Chambers, 2007: 12).

#### 4.2.3. Edward Scissorhands



Resim 4.3. Edward Scissorhands film afişi.

*Edward Scissorhands*, 20th Century Fox tarafından aile kitleleri için 1990 yılında yapılan komedi-dram-macera-romantizm filmidir. Yönetmenliğini Tim

Burton'ın yaptığı bu film, dünya çapında 78 milyon dolarlık hasılatla ulaşmıştır. Filmin başrollerini Johnny Depp ve Winona Ryder paylaşmaktadır.

Hikâyeyi, filmin açılışında gördüğümüz yaşlı bir kadından dileriz. Film Amerika'nın rengârenk evleri olan küçük bir kasabasında geçer. Kasabanın biraz dışındaki tepede lanetli olduğuna inanılan bir malikâne vardır. Kasabadaki evleri gezip Avon markasının kozmetik ürünlerini satmaya çalışan Peg, tek bir ürün bile satamadığı bir günde, tepedeki malikâneyi fark eder ve arabasını o tarafa doğru sürer.

Malikânenin dışardan bakınca terkedilmiş gibi bir havası vardır. Ancak Peg, bahçenin demir kapısından içeri girince bahçenin ne kadar bakımlı olduğunu fark eder. Evin içine giren Peg, mucidi tarafından yapılmaya başlanan ancak tamamlanamadığı için elleri makas olarak kalan Edward ile tanışır. Edward, mucidi öldüğünden beri o evde yalnızdır. Edward'ın yalnızlığına üzülen Peg, onu yanına alır ve kendi evine götürür.

Edward, Peg'in evinin, olması gereken bir ev olduğunu düşündüğü için mutlu olur. Aile fotoğraflarına bakarken Peg'in kızı Kim'in fotoğrafını görür ve ondan etkilenir. Edward'ın dış görünüşü biraz ürkütücü ve farklıdır. Onun soluk teni ve elleri makastan olduğu için yüzünde açtığı yaralar, onu dışardan bakan birisi için korkunç gösterir. Peg'in Edward'ı gören komşuları ne olup bittiğini anlamaya çalışırlar. Bütün o renkler içinde, Edward'ın siyah kostümü ve soluk teni dikkat çekmektedir.

Edward akşam yemeğinde Peg'in ailesi ile tanışır. Başta onlar tarafından da garip karşılanır. Ancak zamanla onlara yardımcı olarak sevgilerini kazanır. Edward için evde mangal partisi verirler ve Edward kasabadaki komşularla tanışır. Sıra dışı görüntüsüyle hepsinin ilgisini çeker. Makas elleriyle kasabadaki herkesin bahçesini şekillendirir.

Edward yeni hayatında zaman zaman onu yaratan mucidiyle olan eski anılarına döner. Filmde mucidi, Burton'ın *Vincent* filminde de atıf yapığını bildiğimiz Vincent Price canlandırır.

Bir gece arkadaşlarıyla yaptığı kamptan dönen evin genç kızı Kim, odasında Edward'ı görünce çok korkar ve çılgılık atar. Onun bu çılgılığı karşısında Edward da korkar ve şoka girer. Edward ve Kim'in tanışmaları bu şekilde gerçekleşir. Kim,

zamanla Edward'ın varlığına alışacaktır. Edward Kim'e âşık olmuştur. Ancak Kim'in Jim isimli bir erkek arkadaşı vardır.

Edward kasabadaki köpeklerin tüylerini keserek şekil vermeye başlar. Ardından onun bu yeteneğinden etkilenen kasabanın kadınları, kendi saçlarını da kesmesini isterler ve bunun için sıraya girerler. Edward kadınların saçlarına sıra dışı şekiller verir. Kasabadaki herkes Edward'ı çok sever. Onun sayesinde hep iyi şeyler deneyimlemektedirler. Hatta Peg, Edward sayesinde, hep hayali olan, çalıştığı şirketin başındaki kişiyle telefonda görüşme fırsatı yakalar.

Edward o kadar popüler olur ki; Peg ile birlikte bir televizyon şovuna bile katılır. Edward, güzellik salonu açması konusunda öneriler alır ve bu adımda ilk adım olarak bankaya kredi çekmeye gider. Hiçbir kaydı olmadığı için banka ona kredi vermez.

Edward elleriyle kilitli kapıları açabilmektedir. Kim'in erkek arkadaşı Jim'in ailesinin evindeki kilitli odadan bir şey çalmak için Edward'ı ikna ederler. Edward'ın bu duruma ikna olmasında Kim'e olan duygularının etkisi büyüktür. Edward kapıyı açtıktan sonra alarm devreye girer ve diğerleri kaçarken o, orada mahsur kalır. Daha sonra polis tarafından tutuklanır. İnsanlar Edward'ın bunu yapmaktaki amacını, güzellik salonunu açmak için yeterli paraya ulaşmak olduğunu düşünürler. Edward, suçu tek başına üstlenir ve diğerlerinin adını vermez. Birden bütün kasaba, onu seven herkes, ona karşı tavrı alır.

Edward yaptığı iyiliklerin, insanların çıkarlarına hizmet etmediği zaman kötülük olarak algılandığını fark ettiği ve bu yüzden dışlandığı için evi terk eder. Öfkesini dindirmek için çevredeki insanları rahatsız edecek davranışlar sergiler. Eve geri döndüğünde Kim, Edward'ın sevgisine karşılık verir. Bu durumdan rahatsız olan Jim, arabasını onların üstüne sürer. Bu esnada Kim'in kardeşi Kevin ezilmek üzereyken; Edward onu kurtarır. Ancak elleri, Kevin'a zarar verir. Bütün mahalle bu durumu görür. Edward insanlardan kaçır ve yalnız malikânesine geri döner. Kim onun arkasından gider ve ona duygularını açar. O esnada Jim gelir ve arbede yaşanır. Jim ölür ve Edward Kim'e gitmesini söyler. Böylece ayrılmış olurlar. Kimi Edward'ı bir daha görmez. Hikâyeyi dinlediğimiz yaşlı kadın, Kim'dir.

#### 4.2.4. Charlie and the Chocolate Factory



Resim 4.4. Charlie and The Chocolate Factory film afişı.

*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005 yılında yönetmenliğini Tim Burton'ın yaptığı, Roald Dahl'ın aynı adlı kitabından esinlenerek yapılmış bir Amerikan filmidir.

Film Charlie Bucket adında küçük ve ailesi oldukça fakir olan bir çocuğun etrafında gelişir. Charlie'nin babası, diş macunu üreten bir fabrikada çalışır. Evlerinde kendileriyle birlikte yaşayan dört tane yaşlı insan vardır. Charlie, ünlü çikolata fabrikasının sahibi olan Willy Wonka ile ilgili hayaller kurar. Yaşlı erkeklerden biri, gençken Wonka'nın yanında çalıştığı için, Charlie'ye onunla ilgili anılarını anlatır.

Willy Wonka çikolata işine küçük bir dükkânda üretim yaparak başlar. Ancak kısa zamanda tüm dünyada şöhreti artar ve herkes onun çikolatalarından ister. Wonka, büyük bir fabrika kurmaya karar verir. O kadar ünlenmiştir ki, Hintli bir prens, ondan çikolatadan saray inşa etmesini ister.

Wonka'nın şöhretini kıskanan diğer çikolata üreticileri, onun gizli tariflerini keşfedebilmek için casuslar gönderirler. Ve bu tarifleri kendileri üretmeye ardından Wonka'ya rakip olmaya başlarlar. Bu hırsızlık sonucunda çok üzülen Wonka, işçilerini evlerine gönderir ve çikolata fabrikasını sonsuza dek kapatacağını söyler. Bir gün, fabrikanın bacalarından tekrar duman çıktığı görülür. Ancak içeriye giren

ya da dışarıya çıkan kimse yoktur. İçeride yalnızca üretim yapılır ve üretilen çikolatalar satılacakları yerlere gönderilir.

Bir gün Willy Wonka, beş şanslı çocuğun fabrikasını ziyaret etmesi için, çikolataların içine altın bilek yerleştirdiğini ve bu çocuklardan birinin, hayallerin ötesinde bir ödül kazanacağını duyurur. Haberi alan dünyanın farklı yerlerindeki çocuklar, alabildikleri kadar Wonka çikolatası alırlar. Ancak Charlie onlar kadar şanslı değildir. Yılda ancak bir kere yani doğum gününde çikolata yiyebiliyordur.

Altın bileti bulan çocuklar televizyon yayınlarına çıkarlar. Bu bekleyiş bütün dünyada gündem olmuştur. Ailesi Charlie'nin doğum günü hediyesi olan çikolatayı, ona bir hafta erken vermeye karar verirler. Charlie heyecanla çikolata paketini açar. Ancak içinde altın bilek yoktur. Hemen ardından gelen günlerde, Charlie'nin babasının çalıştığı fabrika modernleşme kararı alır ve makineleşmeye başlar. Bu nedenle Charlie'nin babasının işine son verilir. Charlie'nin ailesinin durumu iyice kötüleşmeye başlar.

Charlie'nin dedesi, ona cebindeki son parayı verir ve gidip gördüğü ilk Wonka çikolatasını almasını söyler. Ancak o çikolatadan da altın bilek çıkmaz. Etrafta son biletin de bulunduğu dair söylentiler dolandır ve Charlie artık iyice umudunu yitirmiştir. Tam o esnada Charlie eve dönerken yerde para bulur. Hemen en yakın dükkâna girer ve bir tane Wonka çikolatası alır. Charlie şanslıdır. Son altın bilek ona çıkar. Bu durum bütün ailede heyecan yaratır. Büyükbabası daha önce Bay Wonka ile çalıştığı için Charlie'ye eşlik edecektir. Charlie ailesinin çikolatadan çok paraya ihtiyacı olduğunu bildiği için, bileti satmak ister. Ancak büyükbabası onu ikna eder.

1 Şubat sabahı beş şanslı çocuk ve ebeveynleri fabrikanın önünde toplanmıştır. Bütün basın oradadır. Willy Wonka onlara bir karşılama gösterisi hazırlamıştır. Charlie ve büyükbabası hariç diğerlerinden beklediği tepkiyi alamamıştır. Diğer açgözlü çocuklar onun bu gösterisine anlam veremezler. Ve fabrika turuna başlarlar. İlk andan itibaren gariplikler başlamıştır. Fabrikanın içi ve çalışma düzeni alışkın olunan düzenden oldukça farklıdır. İçerideki düzen oldukça baş döndürücü ve hayal edilemezdir. Fabrikada geleneksel işçilerin yerine çikolata yapan küçük insanlar; Oompa-Loompa'lar çalışır. Çocuklar birer birer bu durumun büyümesine kapılırlar.

Fabrikadaki gezi esnasında, Wonka'nın çocukluğundan anılarına gittiği flashback sahneler de görürüz. Babası, Wilbur Wonka dış doktorudur ve Willy'nin çikolata ya da şeker yemesine hiçbir zaman izin vermez. Bu durum Willy'de takıntı haline gelir ve babasından gizli bir şekilde çikolata yiyerek bunu kendisine ideal haline getirir. Ardından yediği çikolataları keşfetmeye ve nasıl yapıldıklarını anlamaya başlar. Böylece büyüdüğünde çikolata üretecektir. Ve entrikalar başlar. Wonka aslında görüldüğü kadar masum değildir. O, iletişim sorunları olan, bazı şeyleri ters anlayan ve kendi kafasının içinde yaşayan biridir. Fabrikanın ayrı kısımlarında her bir çocuk için zaaflarına göre hazırlanmış tuzaklar vardır. Ancak Wonka'nın niyeti çocuklara zarar vermekten çok onlara ders vermek gibidir. Bu dersler, çocuklara yönelik davranışlar için güzel çıkarımlar barındırır. Süar'a göre Burton, gerilim ögesini normalize etmek için daha karanlık bir dünyanın içinde umut, aile bağı ve sevgi kavramlarını işlemiştir (Suar, 2017: 147).

Geriye kalan tek çocuk Charlie'dir ve büyük ödülü o kazanır. Büyük ödül, fabrikanın sahibi olmaktır. Wonka, Charlie'ye fabrikanın sahibi olmayı teklif eder ancak ailesinin onunla birlikte gelemeyeceğini söyler. Charlie, ailesi olmadan gitmeyeceğini söyler. Wonka, Charlie'nin cevabına oldukça şaşırır. Çünkü kendisi çocukken ailesinden kopmuştur ve bir çocuğun çikolata ve şeker karşısında ailesini bırakmamasına anlam veremez.

Charlie o anda fabrikanın sahibi olamamıştır ama ailesi yanındadır. Charlie'nin babası daha iyi bir iş bulur ve durumları düzelmeye başlar. Wonka kendisini iyi hissetmediği için tekrar Charlie'nin yanına gider. Aslında ailenin bir insan için ne ifade ettiğini anlamaya çalışıyordur. Charlie, onu kendi babasıyla konuşmaya ikna eder ve Wonka seneler sonra babasıyla görüşür.

Wonka, Charlie'ye teklifini tekrar sunar ve Charlie ailesiyle birlikte fabrikanın sahibi olmayı kabul eder. Willy ise ailesine yani hayatında eksik olan güven duygusuna ve sıcaklığa tekrar kavuşur.

#### 4.2.5. Corpse Bride



Resim 4.5. Corpse Bride film afişı.

*Corpse Bride*, 2005 yılında, yönetmenliğini Tim Burton'ın yaptığı stop-motion tekniğiyle yapılmış müzikal bir animasyon filmidir. Başrollerdeki karakterleri, Johnny Depp ve Helena Bonham Carter seslendirmektedir.

*Corpse Bride*, Victoria Dönemi İngiltere'sinin bütün kasvetini ve soğukluğuyla aslında oldukça hüznü bir hikâye anlatır. Britanya Endüstri Devriminin yükselişine denk gelen Victoria Dönemi, evliliklerin genelde aşkla yapılmasından çok çıkar ilişkilerine dayandığı 19. Yüzyıl İngiltere'sidir. Filmde de bu durum ele alınır ve her şey ailelere karşı gelinmeden yapılacak bir evlilik provasıyla başlar (Süar, 2017: 110).

Victor balık taciri olan sonradan zengin olan ailenin tek çocuğudur. Victor, Burton'ın Vincent karakterinin büyümüş halidir. Bütün parası bitmiş ancak aristokrat olan bir ailenin kızı olan Victoria ile evlenecektir. İki aile kültürel olarak denk değildir. Ancak bir ailenin statü atlamak için diğerinin ise para için bu evliliğe ihtiyacı vardır. Ancak Victoria ile evlenmek isteyen Lord Barkis adında bir başkası daha vardır.

Victor evlilik provasında her şeyi batırır ve insanların onun evlenmek istemediğini düşünmesine neden olur. Gece olunca provada okuyacağı yemini ormanlık bir alanda tekrarlar; yüzüğü bir dala taktığını düşünür ama o dala

benzeyen şey Ölü Gelin'in parmağıdır. Ve Ölü Gelin canlanır. Burton, bir üniversite arkadaşına, bu film için eski bir Avrupa peri masalından ilham aldığını söylemiştir (Süar, 2017: 107).

Victor, Ölü Gelin olan Emily'den kaçamaz ve ölüler diyarında onun arkadaşlarıyla tanışır. Ölülerin dünyası yaşayanların dünyasından daha renkli ve hareketlidir. Arkadaşlarından dinlediği kadarıyla; Emily, ölmeden önce çok güzeldir. Kasabaya gelen gizemli bir yabancıyla tanışır ve ona kapılır. Ailesi izin vermemesine rağmen onunla kaçmak için hazırlanır. Ancak kandırılmıştır ve eşyaları çalınarak öldürülür. Victor ölüler diyarından kaçmaya çalışır. Çünkü o, Victoria ile evlenmek istemektedir. Oradan kaçmak için Emily'yi ailesiyle tanıştıracak yalanını söyler. Yaşayanların dünyasına nasıl gidebileceklerini öğrenmek için yaşlı Gutknecht'a giderler. Yaşlı bilge, geri dönmek istediklerinde "Hopskoç" demeleri gerektiğini söyleyerek onları yaşayanların dünyasına gönderir.

Bu filmde Burton, yaşayanların mutsuz ve tek renkli dünyası ile ölülerin çılgın ve renkli dünyasını bir araya getirir ve karşılaştırır. Ölülerin dünyasını bize yansıttığı şekliyle, etrafta dolaşan iskeletlerden artık korkmaz oluruz ve onlarla birlikte eğleniriz (Süar, 2017:108).

Victor, Emily'yi oyalayıp Victoria'ya geri dönmeye çalışır ama Emily bu durumu fark eder ve sihirli sözcüğü söyleyerek onu ve kendisini ölüler diyarına geri götürür. Emily'nin kalbi kırılmıştır. Bu esnada yaşayanların dünyasında Victoria papazdan bu durumu düzeltebilmek için yardım ister ancak papaz onun söylediklerini saçma bulur. Bu durumdan faydalanmak isteyen Lord Barkis Victoria'yla evlenmek için onun ailesiyle konuşur. Ailesi onun parasından faydalanabilmek için, Victoria'yı onunla zorla evlendirmeye kalkışır.

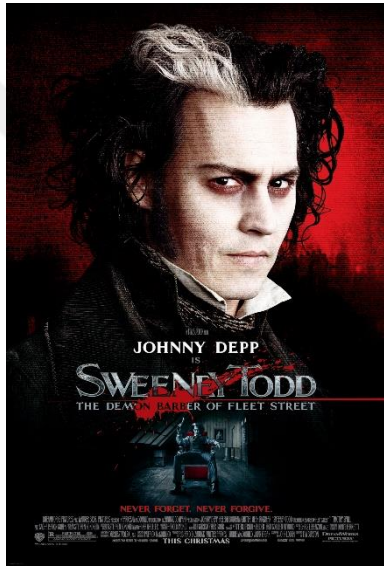
Victor'un ailesinin şoförü ölür ve ölüler diyarında onunla karşılaşır. Victoria'nın Lord Barkis ile evleneceğini söyler. Victor artık yaşayanların dünyasına dönmesi gerektiğini düşünmez. Yaşlı bilge Emily ile olan evliliklerinin, Victor ölü olmadığı için hükümsüz olduğunu söyler. Bunun üzerine evliliklerinin gerçek olabilmesi için Victor'un da ölmesi gerekir ve Victor zehir içerek ölmeyi kabul eder.

Victoria Lord Barkis'in gerçek niyetinin, onun ailesinin mirasını almak olduğunu öğrenir ve ailesinin hiç parası olmadığını açıklar. O esnada Victor ve

Emily kilisede evlenmektedir. Victoria, kiliseye gider ve onları görür. Emily evlilik yemini derken göz göze gelirler. Lord Barkis kiliseye gelir ve Emily onu tanır. O, Emily’yi ölüme terk eden kişidir.

Lord Barkis, Victor’un içeceği zehri şarap sanarak içer ve ölür. Ardından Emily, Victor’u serbest bırakır ve sonsuzluğa geri döner. Bu son, mutluymuş gibi görünen ama Emily için izleyicide umutsuzluk yaratan bir sondur. Süar’a göre, bu noktada seyirci, Burton filmografisinde bir kez daha arafla karşılaşır; tıpkı *Beetlejuice*’ta olduğu gibi (Süar, 2017: 114).

#### 4.2..6 Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street



Resim 4.6. Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street film afişi.

*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, yönetmenliğini Tim Burton’ın yaptığı, 2007 yapımı, dram, gerilim, müzikal tarzındaki bir filmidir. Başrollerini Johnny Depp ve Helena Bonham Carter paylaşmaktadır. Film, Stephen Sondheim’in 1979’da Broadway’de gösterilen müzikalinden bir uyarlamadır. Sondheim, bu intikam hikâyesinden “black operetta” yani siyah operet terimini kullanarak bahseder (Süar, 2017: 151).

Film, güzeller güzeli karısına göz koyan güçlü bir yargıç tarafından haksız yere Londra’dan Avustralya’ya sürgün edilen berber Benjamin Barker’ın, 15 yıl sonra sürgünden Londra’ya geri gelmesiyle başlar. Amacı intikam almaktır. Bayan Lovett’in Flet Sokağı’ndaki dükkânına gider ve üst kattaki –daha önce karısıyla yaşadığı- odayı kiralamak ister. Lovett, oranın perili olduğunu söyler ve hikâyesini

anlatır: Barker, sürgün edildikten sonra yargıç Turpin, karısı Lucy'nin peşini bırakmaz. En sonunda Lucy dayanamaz ve intihar eder. Lovett, hikâyeye verdiği tepkiden sonra dükkâna gelen yabancıнын berber Barker olduğunu anlar. Barker kızının Turpin tarafından evlatlık olarak alındığını öğrenir ve iyice öfkelenir. Lovett'a isminin artık Sweeney Todd olduğunu ve intikamını alacağını söyler. Böylece olaylar başlar.

Filmdeki öfkenin anlatısı, Süar'a göre, Barker'ın bu intikam duygusunu ifade ettiği "Hepsi ölmeyi hak ediyor!" cümlesi ile Burton'ın toplumu küllere dönüştürmek istediğini söylediği ergenlik yılları krizlerinin bir yansımasıdır (Suar, 2017: 153).

Lovett'ın üst katını kiralar ve tekrar berberlik yapmaya başlar. Lovett, Todd'a ilgi duymaktadır. Bu esnada Todd'un Londra'ya dönerken gemide tanıştığı genç adam, kızı Johanna'yı görür ve ondan etkilenir. Ancak bunu fark eden ve Johanna'yı hapseden Turpin onu uzaklaştırır. Turpin, Johanna'yı odasında bile gözetler ve Johanna ondan gizli hiçbir şey yapamaz. Onun niyeti, vesayeti altındaki Johanna ile evlenmektir.

Todd, pazar yerinde Londra'nın en iyi berberiyle iddiaya girer ve onu yenerek insanların ilgisini çeker. Dükkânına gider ve intikam için düşman olduklarının teker teker ona gelmelerini bekler. Genç adam dükkâna gelir ve Johanna'nın aslında Todd'un kızı olduğundan habersiz onu kaçıрма planından bahseder. Johanna'yı kaçırp Todd'un dükkânına getirecektir.

Todd'un ilk müşterisi, pazar yerinde yendiği berberdir. Bu berber aslında onun eski çırağıdır ve Todd'un kim olduğunu hatırlar. Onun gerçek kimliğini açıklamamak karşılığında para ister ve Todd'un üstüne gider. Bu baskıya dayanamayan Todd, berberi öldürür ve böylece ilk kurbanı belli olur.

Turpin, Johanna'ya açılmadan önce berbere gitmeye karar verir ve bu berber Todd'dur. Todd onu tıraş etmeye başlar. Sıra boğazına geldiğinde denizci, Turpin'in orada olduğundan habersiz, içeri girer ve Johanna ile olan planını bağıır. Todd'un işi yarım kalmıştır. Lovett, öfkeden deliye dönen Todd'a, ölü berberi ne yapacaklarını sorar. Aklına bir fikir gelir. Onu böreklerine malzeme olarak kullanacaktır. Bu fikir, bütün insanlığa düşman kesilen Todd'a harika gelir. Artık Todd kesecek, Lovett pişirecektir. Lovett'in insan etiyle pişirdiği bu böreklerin ünü,

bütün Londra'ya yayılır. Lovett'in hayali, çokça para kazanıp Todd ile evlenmek ve deniz kenarında hayatlarına devam etmektir. Todd'un haksızlığa karşı söylediği "Her yerde insan insanı yer" sözlerini içeren şarkı, yamyamlık girişimini haklı çıkarır gibidir.

Lovett'in fırınının bacasından çıkan kötü koku insanları rahatsız etmektedir. İnsanlar bu durumu şikâyet ederler. Turpin'in yardımcısı şikâyetler üzerine bu durumu araştırmak için fırına gelir. Onun da sonu malzeme olmaktır. Todd öfkesinden herkesi öldürmektedir. Sonunda Turpin'i öldürüp intikamını aldığını düşünür ancak ondan biraz önce deli bir kadını da öldürmüştür. O kadın aslında karısı Lucy'dir. Lucy ölmemiştir ama başına gelenlerden sonra delirmiştir. Todd, onun Lucy olduğunu anladığında artık çok geçtir. O kadar öfkelenir ki ona Lucy'nin öldüğünü söyleyen Lovett'ı da öldürür. Sonunda öfkesi ona da ölüm getirir.

#### 4.2.7. Alice in Wonderland



Resim 4.7. Alice in Wonderland film afişi.

*Alice in Wonderland*, Tim Burton tarafından yönetilen, 2010 yapımı fantastik bir macera filmidir. İngiliz yazar Lewis Carroll'ın 1865 yılında yayımlanan fantastik romanı *Alice Harikalar Diyarında* ve onun devamı olan 1871 yılında yayımlanan romanı *Aynanın İçinden* ile bağlantı kurularak uyarlanmıştır. Bu bağlantıyı kurarak filmi yazan, Linda Woolverton'dır. Filmin başrolünde Mia Wasikowska oynarken oyuncu kadrosunda Johnny Depp, Anne Hathaway ve Helena Bonham Carter gibi oyuncular yer almaktadır.

Film Alice'in haberinin olmadığı nişan partisiyle başlar. Alice yaratıcılığın sınırlarını zorlayan, sorgulayan ve kurallara uymaktan hoşlanmayan genç bir kızdır. Babasıyla olan iletişimi oldukça kuvvetlidir. Babası, onun hayal gücünü destekleyen ve artıran, ailesindeki tek kişidir. Babası öldükten sonra şirketleri bir aile dostu tarafından satın alınır ve o ailenin oğluyla Alice'in evlenmesi planlanır. Ancak Alice bu evliliği yapmak istediğinden emin değildir.

Alice evlenme teklifi anında beyaz tavşanı görür ve onun arkasından koşarak oradan uzaklaşır. Tavşanın ardından bir delikten içeri girer ve bambaşka bir dünyaya ulaşır. Bu düşüş anı Alice'in çocukken gördüğü ve babasına anlattığı rüyanın aynısıdır. Düştüğü odada birden fazla kapı vardır. Masanın üzerinde bir anahtar bulur ve bütün kapıları açmayı dener. Ancak anahtarın açabildiği kapı Alice'in sığamayacağı küçük bir kapıdır. Tam çaresiz hissederken masanın üzerinde bir şişe olduğunu görür. Bunun sadece bir rüya olduğunu düşünür ve şişedeki sıvıyı içer. Alice küçülmeye başlar ve sonunda kapıdan geçebilecek boyuta gelmiştir. Ancak kapı kilitlenmiştir ve anahtar yine masanın üzerindedir. Alice bu kez yerde üzerinde "eat me" yazan bir kek bulur ve büyüyüp anahtarı alabilmek için onu yer. Bu defa devleşen Alice, anahtarı alır, şişede kalan sıvıyı içer, tekrar küçülür ve kapıya koşar.

Alice kapıdan geçer ve tuhaflıklarla karşılaşır. Yeraltı dünyasının sakinleri, beyaz tavşan ve arkadaşları, Alice'i kehanetlerinde yazanı yapsın yani kötü ejderhayı öldürsün diye o delikten içeri çekmişlerdir. Ancak Alice kapıdan geçince onun doğru Alice olup olmadığını tartışmaya başlarlar ve ormanın bilgesi Absolem'e sorarlar. Absolem onun doğru Alice olmadığını söyleyince ona kötü davranmaya başlarlar. Yeraltı dünyasının da yeryüzü gibi hem iyileri hem de kötülerini vardır. İyilerin temsilcisi Beyaz Kraliçe, kötülerinki ise, Kırmızı Kraliçe'dir. Alice'in geldiğini öğrenen kötüler, onu aramaya koyulurlar.

Tuhaf ormanda yolunu kaybeden Alice, görünmez kedi ile karşılaşır ve kedi onu, tavşan ve Şapkacı'nın yanına götürür. Şapkacı, onu görür görmez doğru Alice olduğunu söyler. Şapkacı, Alice'i Beyaz Kraliçe'ye götürür. Yolda Alice'e ejderhayı öldürdüğü olası hikâyeyi anlatır. Alice kimseyi öldüremeyeceğini söyleyince Şapkacı kızar ve ona Kırmızı Kraliçe'nin yaptıklarını anlatır. Alice, Kırmızı Kraliçe'nin yaptığı haksızlıkları dinleyince ejderhayı öldürüp kehanetteki muhteşem günü gerçekleştirmeye ikna olur. Kırmızı Kraliçe yeraltı dünyası halkına

korku salarak onlara hükmetmektedir. Eğer ejderhası öldürülürse artık korku salacak bir şeyi kalmayacak ve halk onun dediklerini yapmak zorunda olmayacaktır.

Kırmızı şövalyeler, yolda Şapkacı'yı yakalarlar ve Alice Beyaz Kraliçe'ye yalnız gitmek zorunda kalır. Ama şapkacıyı kötülerin eline bırakmayacaktır. Öncelikle onu kurtarmaya karar verir. Alice Kırmızı Kraliçe'nin şatosuna girmeyi ve onu, kendisinin Alice değil Em olduğuna ikna etmeyi başarır. Kraliçe'nin şatoda sakladığı kılıcı bulup ejderhayı öldürmesi gerekir. Alice kılıcı ararken Şapkacı da Kırmızı Kraliçe'ye şapkalar dikerek onu oyalar. Alice kılıcı alır ve onu Beyaz Kraliçe'ye götürür. Beyaz Kraliçe onu sevgiyle karşılar. Alice Beyaz Kraliçe'nin sarayında bilge Absolem'le tekrar karşılaşır. Absolem başta onun Alice olmadığını söylemiştir ama artık yaptıklarıyla Alice doğru Alice'e daha çok benzemektedir.

Şapkacı ve diğerleri de Kırmızı Kraliçe'nin elinden kurtulup Beyaz Kraliçe'nin sarayına giderler. Kırmızı Kraliçe öfkelenmiştir ve savaş yaklaşmıştır. Sonunda Muhteşem Gün gelir. Herkes Alice'in ejderhayı öldürmesini ister ancak Alice bunu yapma konusunda emin olamaz. Bir kez daha Absolem, Alice'e yardımcı olur. Alice sonunda küçükken de buraya geldiğini ve buraya Harikalar Diyarı dediğini hatırlar. Alice, kehanetteki gibi ejderhayı öldürür. Artık Kırmızı Kraliçe'nin hükmü kalmamıştır. Yer altı dünyasının yeni kraliçesi Beyaz Kraliçe'dir. Alice onlara veda eder ve yeryüzüne geri döner. Evlenme teklifini kabul etmez. Babasının hayali olan işi gerçekleştirmeye koyulur.

Campbell, kahramanın yolculuğunu ya da mitolojik çevrimi üç perdeye böler. Bu üç perdeyi, yola çıkış/ayrılış, yücelme/erginleşme/geçiş ve dönüş başlıklarıyla sıralamıştır. Yolculuğun adımları evrensel özelliklere sahiptir. Dünyanın her yerindeki anlatım sanatlarında izlerine rastlanabilmektedir. Mehmet Arslantepe, "*Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı*" isimli makalesinde (2008), Campbell'ın kahramanın yolculuğuyla ilgili görüşünü, her öykünün bir ülkede ya da krallık gibi bir mekânda bir sorunla başlamakta olduğunu, geleneksel çocuk edebiyatında da sıklıkla prensesin bir ejderha tarafından kaçırılmakta, sonra şövalyenin ejderha ile savaşıp prensesi kurtarmakta ve onunla evlenmekte olduğunu belirterek anlatır. Ona göre, her kültür için çok ortak yapılar olmakla birlikte ejderha ya da şövalye gibi kimi imgeler değişiklik gösterebilmektedir. Zamana göre de değişimler olabilmektedir. Buna göre *Alice in Wonderland* filmini, Campbell'ın

kahramanın yolculuğundaki başlıklarıyla bölümlendirmek mümkündür. Alice, ana karakterdir ve bir kadındır. Beyaz tavşan vesilesiyle konfor alanından çıkar ve uzaklaşır. Yanlışlıkla içine düştüğü bir delikle yeni bir dünyaya adım atar ve bu dünyada, onu bekleyen zorluklar, türlü entrikalar, yoldaşları, akıl hocası ve geri dönebilmesi için ona biçilen bir amaçla karşılaşır. Başlangıçta ona biçilen görevle ilgili bir reddediş ardından gelen kabulleniş, kovalamacalar, mücadele, merak unsuru ve görevi yerine getirip kahramanın benliğine ulaşması ardından geri dönüş şeklinde bir şema vardır.

Bir sonraki alt bölümde, yukarıda özetleri ve anlatıları yer alan filmlerin mizansen öğelerinin Dışavurumcu özellikleri bakımından analizleri yapılacaktır.

#### 4.3. Filmlerin Dışavurumcu Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Dışavurumcu Alman Sinemasının kendinden sonra gelen sinemaya olan etkisi daha çok biçim açısından bir etkidir. Bu açıdan bakıldığında Tim Burton sinemasındaki Dışavurumcu izleri, sinemanın biçim unsurları olan mizansen unsurlarında aramak doğru olacaktır. Sinema vermek istediği anlamı görsel olarak yaratabilmek için “sahneye koymak” anlamına gelen mizansene başvurur. Mizansenin temel olarak altı ögesi vardır: Dekor/mekân, aydınlatma, kostüm, saç, makyaj ve karakterin hareketi. Kabadayı’ya göre, mizansen günümüzde daha geniş anlamda kullanılmaktadır. Ona göre mizansen, yönetmen veya yapımcının izleyicinin alımlamasını istediği duygu ve düşüncüyü yaratmak için oluşturduğu çekimle ilgili her şeyi kapsamaktadır (2013: 45). Bordwell ve Thompson’a göre, yönetmen, mizanseni kontrol ederken olayları kamera için sahneye koyar (2011: 118).

Tim Burton, filmlerinde dışavurumculuğu biçimsel açıdan kullanır. Burton’ın kullandığı bu dışavurumcu tarz, onun sinemasal üslubunun unsurlarından biridir ve bu konudaki istikrarı Auteur yönetmen olmasını destekler. Dışavurumcu unsurların kullanıldığı sahneler, Dışavurumcu Alman Sinemasının en önemli filmi olarak görülen, Robert Wiene’nin *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* adlı filminden sahneler gibidir. Özellikle *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* filminin, kıvrımlı set tasarımı, bozulmuş perspektif ve psikolojik gerçekçiliğin<sup>10</sup> kullanımı Burton’ın

<sup>10</sup> Psikolojik gerçekçilik, 19. ve 20. yüzyıllarda tanınmaya başlayan yazılı bir tarzdır. Bu son derece karakter odaklı olan tarz, karakterlerin iç motivasyonları ve iç düşüncelerine odaklanır.

film sahnelerinde yansıtılır (Odell ve Le Blanc, 2005: 22). Dışavurumcu dönemin Burton'ın filmlerinde görülen diğer unsurları; güçlü baskılar, perili iç mekânları ve duygusal yaratıklarıdır.

Dışavurumcu sinemada görülen gotik tarzın karamsarlığı, akımın bir buhran ve duraklama döneminin ardından gelmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde Tim Burton filmlerinde gotik tarzı görmemizin sebebi de, Amerika'nın 1987-1995 yılları arasında yaşadığı ekonomik krizin ardından gotik tarzın tekrar ortaya çıkmasıdır. Gotik tarz, krizin ardından toplumun içinde bulunduğu karamsar durumu yansıtmaktadır.

Tim Burton'ın filmlerinin her biri tamamen farklı bir hikâyeye ve bu hikâyelere uygun çeşitli setlere sahiptir. Ancak ortak olan unsurlardan biri de hikâyede başarılı olma olasılığı en düşük olan kahramanlardır. Filmlerinin çoğunda toplumdan soyutlanmış ve yanlış anlaşılmış karakterler yer alır. Chambers'a göre, Alman Dışavurumculuğun Gotik filmlerinde de bazı savaşların üstesinden gelen, bir çeşit empati kurulması gereken ve yanlış anlaşılan karakterler vardır (Chambers, 2007: 23). Bu bağlamda, Tim Burton filmlerini, dışavurumcu özellikler barındıran belirli mizansen unsurları altında inceleyeceğiz.

#### **4.3.1. Dekor/Mekân**

Bordwell ve Thompson'a göre dekor, Andre Bazin'in de belirttiği gibi, sinemada tiyatrodan oynadığından daha aktif bir rol oynar. Bazin'e göre, tiyatrodan en önemli olan insandır. Filmdeki drama oyuncular olmadan da var olabilir (akt. Bordwell ve Thompson, 2011). Dekor/mekân unsuru, mizansen kavramının unsurları arasındadır. Dekor ve mekânın, filmin anlatısına, atmosferine, karakterin ruh haline ayrıca bir bütün olarak kostümüne ve makyajına uygun olması gerekmektedir.

Balazs'a göre, doğanın stilize edilmesi bir filmin sanat yapıtına dönüşebilmesinin ön koşuludur. Eğer bu yapılmazsa; insanın yazgısının ifadesi olan sinema, coğrafya dersine dönebilir. Sinemada nötr gerçeklik olarak doğa yoktur (2013: 85). Filmin geçtiği mekânın, filmin havasına, ruhuna yönelik olarak stilize edilmesi gerekir. Filmin geçtiği doğal ortam, hiç müdahale edilmemiş olsa bile, karenin içine girdiğinde kendi gerçekliğinden sıyrılır ve filmin içinde kendisine yeni bir gerçeklik yaratır. Yine Balazs'a göre, sinema, olayın geçtiği yeri, canlı bir

ruh, dramanın içinde devinen bir karakter gibi sunabilecek imkâna sahiptir (2013, 86). Butler da bir filmin çekimi, ister stüdyoda ister stüdyo dışında yapılsın, mekânın filmin anlatısına katkı sağladığını ifade eder (2011: 33).

Burton'ın filmlerinde, mekân ve dekor incelenirken göze çarpan en önemli nokta zıtlıklardır. Filmlerinde zıtlıkları bir arada vererek filmin atmosferini oluşturur ve hikâyesini pekiştirir. Bu zıtlıklar -gerçekten zıt olsalar dahi- Burton'ın tarzında alışkın olduğumuz, izlediğimizde anlamını kurmakta zorlanmadığımız görüntülerdir. Çağlar ve Güleç "*Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri*" adlı makalelerinde (2014), *Edward Scissorhands*'te renkli banliyö ve karanlık şato; *Batman Returns*'de Gotham kentinin yerüstü ve yeraltı yerleşimi; *Charlie and The Chocolate Factory*'de rasyonel kent ve fantastik fabrika; *Corpse Bride*'da yaşayanların ve ölülerin dünyası; *Alice in Wonderland*'de Londra ve kentin altındaki harikalar diyarı birlikte yer aldığından ve Tim Burton'ın bu filmlerde modern dünyayı ironik bir şekilde ele aldığından ayrıca başka bir dünyanın da var olabileceğini göstermek istediğinden bahsederler.

Uğur Kılınç "*Gotik Panayırdan Auteur Çadırına: Tim Burton Sineması*" adlı makalesinde (2015), Tim Burton filmlerinde mizansenin önemini, aksiyonun azlığıyla açıklamanın mümkün olduğunu söyler. Kılınç'a göre, yönetmenin filmlerinin pek çoğunda öykü, standart Hollywood filmlerindeki kadar aksiyona sahip olmadığı için; öykünün izleyici üzerindeki etkisi, mizansen aracılığıyla oluşturulmaktadır. Tim Burton filmlerindeki dekor ve mekânların, filmlerin anlatısını güçlendirmek ve desteklemek için dışavurumcu bir stile sahip olduğunu söylemek mümkündür. Burton'ın bazı filmlerinde gerçek mekânlar kullanılmışken, *Corpse Bride* filmi mekânlar ve karakterlerin maketleriyle stop-motion tekniği kullanılarak çekilmiş, *Charlie and The Chocolate Factory* ve *Alice in Wonderland* filmlerinde ise hem gerçek mekânlar kullanılmış hem de filmler yeşil perde tekniği kullanılarak stüdyoda çekilmiştir. Bu filmlerde mekânlar, arka plan olarak kalmamış, karakterler kadar önemli birer öge haline gelmiştir. Karakterler de bedenleri ve kostümleriyle yaşadıkları mekânın birer parçasıdırlar ve onlardan ayırt edilemezler.

**Siyah beyaz karolar**, *Vincent*, *Beetlejuice* ve *Alice in Wonderland* filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Karolar, *Beetlejuice*'ta, Maitland'lar öteki

dünyaya geçtiklerinde (Resim 23), *Alice in Wonderland*'de, Alice delikten düşüp başka bir dünyaya vardığında (Resim 24) ve *Vincent*'ta, Vincent annesi tarafından azarlanıp korkutucu öğeler görüp ölürken (Resim 25) kullanılır. Siyah beyaz ve filmdeki formu kare olmayan bu karolar genelde, kahramanlarımızın bir dünyadan başka bir dünyaya geçtiği zaman kullanılır ya da başka bir dünyaya geçileceğinin habercisidir. Adı geçen bu üç filmde de, siyah beyaz karoları gördüğümüz sahneler, birer geçiş ve adeta araf sahnesidir. Bu siyah beyaz renkteki karolar, Dışavurumcu Alman Sinemasının da belirleyici dekor unsurlarındandır.



Resim 4.8. Beetlejuice filminde diğer dünyaya geçiş için kullanılan koridor.



Resim 4.9. Vincent filminde, Vincent'in sesler duyduğu sahne.



Resim 4.10. Alice in Wonderland filminde, Alice'in Wonderland'a geçiş sahnesi.

**Yapısı bozulan evler ve kapılar**, *Charlie and the Chocolate Factory*'de de, Charlie ve ailesinin yaşadığı eve bakacak olursak; deforme edilmiş bir ev formuyla karşılaşırız. Dışavurumcu filmde dekor, biçimsiz yolları, yamuk yumuk evleri, gölgeleri, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer zıtlık oluşturan aydınlık ve karanlık lekeleri ve çok sayıda kesik çizgileri içerir. Örneğin; *Charlie and The Chocolate Factory*'de, Charlie'nin ailesiyle birlikte yaşadığı evin, yaşadıkları yerdeki diğer evlerden farklı ve eğik pozisyonda olması. Evin o durumu, çevresindekilerden farklı olduğunu dolayısıyla içinde yaşayanların da farklı olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Resim 23'te görüldüğü üzere, yamuk kapıları *Beetlejuice*'ta da gözlemlememiz mümkündür. Dekor üzerindeki bu tarz perspektif bozulmaları Dışavurumcu Alman Sinemasında da gözlemlenir.



Resim 4.11. *Charlie and The Chocolate Factory* filminde Charlie'nin yaşadığı ev.

*Alice in Wonderland*'de de Şapkacı'nın yaşadığı ev form olarak bozuktur. Bu da bize o evin Alice'in yaşadığı dünyadan başka bir dünyaya ait olduğunu düşündürür. Nitekim o ev, *Wonderland*'e aittir.



Resim 4.12. Alice in Wonderland filminde Hatter karakterinin evi.

*Corpse Bride*'daki yer altı dünyasına ait evlerin yapılarının da yeryüzüne ait evlerin yapılarından farklı olduğu gözlemlenmektedir. Bu da yine iki dünya arasındaki farklılığı ortaya çıkarmak için kullanılan bir dekor anlayışıdır.



Resim 4.13. Corpse Bride filminden bir ev görüntüsü.

*Sweeney Todd* filminde, berber Todd'un Lovett'tan kiraladığı odanın dışarıya bakan penceresi, düz değildir ve çatı katında olduğu için -Dışavurumcu filmlerde görülen- üçgen bir formu anımsatır. Pencerenin bu formu, sürekli onun arkasından dış dünyayı izleyen ve müşterilerini yani kurbanlarını bekleyen Todd'un zihninin de yaşadığı talihsiz olayın ardından yapı bozumuna uğradığının göstergelerinden biridir.



Resim 4.14. Sweeney Todd filminde Todd'un yaşadığı dairenin eğik formu penceresi.



Resim 4.15. Sweeney Todd filminde Todd'un yaşadığı evin penceresinin dışarıdan görüntüsü.

Burton'ın filmlerinde dekor ve mekân kullanımında, modern gelenekselliğin dışında kaldığı görülen öğeler, farklılıkları nedeniyle yabancılaşmaya yol açmaktadır. Aşırı manipülasyon yüzünden mutasyona uğramış ve yabancılaşmış olan bu öğeler, Burton'ın tarzının grotesk olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Gotik<sup>11</sup> ve Dışavurumcu gibi farklı tarzları da olduğu savunulmuş, sonunda belirli bir kalıba uymayan yönetmenin özgün tarzı “Burtonesque” olarak tanımlanmıştır (Aktaran Çağlar ve Güleç, 2014). Sert ışıklandırma, sessiz renkler, dönem tasarımı kostümler, monokromatik set tasarımları ve her filmde gerçeküstü bir ton ile tüm çalışmalarında bir tutarlılık vardır. Bu doğrultuda yaratıcı mimariden ilham alan çizimleriyle tanınan İtalyan mimar Federico Babina, yönetmenler için

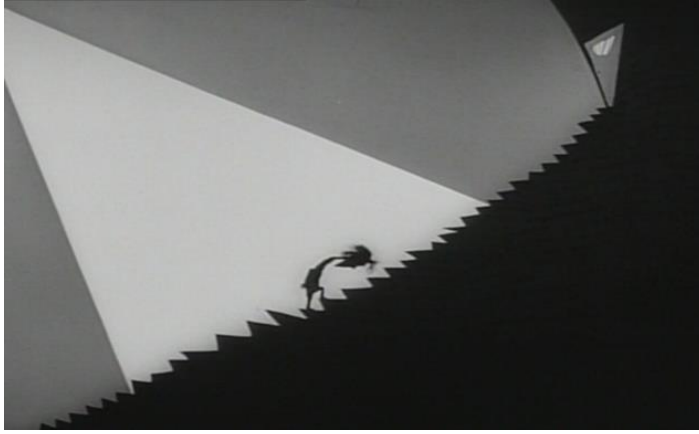
<sup>11</sup> “Gotik” kelime olarak mimariden müziğe, resimden felsefeye dek uzanan alanlarda kullanılan geniş anlamı bir kavramdır. Kavramın Tim Burton sineması çerçevesinde kullanımı, yönetmenin filmlerindeki biçimsel ve içeriksel öğeler üzerinde oluşturduğu motifi ifade etmektedir (Kılınç, 2015: 417). Burton filmlerinde özellikle görünen sivri forma sahip mimari yapılar, pencerelerin bol olması ve çatılardaki ok şeklindeki kuleler gotik mimarinin özellikleridir.

yaptığı çizimlerde Tim Burton'ın Burtonesque tarzını Resim 26'daki gibi ifade etmiştir.



Resim 4.16. Federico Babina'nın Tim Burton için tasarladığı afiş.

**Nereye gittiğini bilmediğimiz uzun merdivenler;** Tim Burton'ın filmlerinde sık sık rastladığımız bir diğer dekor çeşididir. Bu merdivenler, karakterlerin genelde yaşadıkları can sıkıcı bir olayın akabinde tırmandıkları dekorlardır. Karakterin kafa dağınıklığıyla ve düşünceli haliyle nereye gittiğini görmediğimiz; sanki birilerinden veya bir şeylerden kaçmak, uzaklaşmak için yol olarak kullandıkları ve sonunun nereye vardığını umursamadığı bir araçtır. Bu dekorun merdiven şeklinde olması aslında karakterlere zaman kazandıran, tırmanırken bir yandan düşünebilecekleri zamanı kazandıran bir unsur olarak görülebilir. Merdiven dekorunun, Alman Dışavurumcu Sinema filmlerinde de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. *Vincent* filminde, karakterin ne yapacağını bilemediği buhranlı bir anında kullandığı merdiven buna örnektir.



Resim 4.17. Vincent filminde Vincent karakterinin arafta kaldığı merdiven sahnesi.

*Alice in Wonderland*'de de Alice, arafta kaldığı odadan Wonderland'e geçiş yaptığında bu merdivenleri kullanır. Merdiveni, Alice'in arafta kaldığı odadan yer altı dünyasına yani Wonderland'e geçtiği sahnede görürüz. Bu uzun merdivenler, tıpkı siyah beyaz karolar gibi, karakterlerin düşünce-yoğun ve arafta kaldıkları sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen Burton, bu şekilde, filmlerinde ortak bir anlatım dili yakalamıştır.



Resim 4.18. Alice in Wonderland filminde Alice'in neresi olduğunu bilmediği Wonderland'e giriş sahnesi.

**Gotik tarzda şatolar ve evler;** Burton'ın filmlerinin nerdeyse hepsinde görmeye alıştığımız dekorlardır. Filmleri, dışavurumculuğun gotik unsurlarını içermektedir. Birçok sahnede insan eliyle oluşturulmuş dekorlar görülür. Sert ışıklandırma, yumuşatılmış renkler, eski çağlara ait kostümler, siyah ve beyaz tasarımlar, gerçeküstü yapılar birbiriyle ahenk içindedir. Chambers'a göre, Burton'ın filmleri, Gotik doğanın görsel ve duygusal unsurlarını içerir, ancak korku türünün modern fikirlerini içermez. Filmlerinde ölüm konuları ortaya çıksa bile çağdaş korku türüne uymazlar. Dışavurumcu Alman Sinemasında da korku hakkında değil, korkunun duygusal içeriği hakkında filmler vardır (Chambers,

2007: 20). Burton filmlerinde özellikle görünen sivri forma sahip mimari yapılar, pencerelerin bol olması ve çatılardaki ok şeklindeki kuleler gotik mimarinin özellikleridir. Burton filmlerinde, Süar’a göre, fantastik bir dünyanın ve karanlık bir atmosferin sergilendiği mekân anlayışında Gotik izler bulunur (2017: 20). Burton'ın çalışmaları, dışavurumculuğun karanlık belirgin bir tavrı olan Gotik unsurunu bolca içerir.



Resim 4.19. Alice in Wonderland filminde Kızıl Kraliçe'nin ürkütücü şatosu.



Resim 4.20. Edward Scissorhands filminde Edward'ın tek başına yaşadığı terk edilmiş şato.



Resim 4.21. Sweeney Todd filminde şehrin görüntüsü.

Filmlerde, Gotik mimariyi yalnızca dış cephe çekimlerinde değil, iç çekimlerde de görmek mümkündür. Gotik mimarinin bir özelliği duvar yüzeylerini

azaltmak olduğu için yapılarda bol sayıda ve büyük boyutta pencereler kullanılmıştır (Resim: 24 ve 25).



Resim 4.22. Edward Scissorhands filminde Edward'ın tek başına yaşadığı şatonun içindeki uzun medivenler.

*Corpse Bride* filminde, Emily'nin yatağı tabut formundadır. Tabut formundaki yatak, Emily'nin ölü bir karakter olduğunu pekiştirmek için kullanılmıştır. Aynı durum, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminde Cesare'nin yatağı için de geçerlidir. Dr. Caligari, Cesare'nin öldükten sonra dirildiğini insanlara inandırmak için tabut kullanmıştır. Buradaki tabut kullanımı aslında bize ölümü anlatır. Ancak Burton, tabutu kullanırken izleyiciye ölümü hatırlatmaktan çok o tabutu kullanan karakterin yalnızlığını aktarmak istemektedir. Robert Wiene de, Cesare karakterini bir tabutun içine yatırırken, onun yalnızlığını ve edilgenliğini ifade etmektedir.



Resim 4.23. Corpse Bride filminde Emily'nin yatağı olan tabut.

**Tepedeki perili ev;** Dışavurumcu Alman Sinemasında da, Tim Burton sinemasında da sıkça kullanılan bir dekordur. Genelde toplumdan soyutlanmış karakterlerin yaşadığı yerlerdir. Tepedeki perili evi Tim Burton'ın filmografisinde, *Edward Scissorhands* ve *Beetlejuice* filmlerinde görürüz. Filmlerde bu evlerde yaşayan karakterler yalnızlaşmış karakterlerdir.



Resim 4.24. Beetlejuice filmindeki yalnız ev.



Resim 4.25. Edward Scissorhands filmindeki tepedeki yalnız ev.

#### 4.3.2. Işık

Mizansen unsurlarından biri olan ışık/aydınlatma, karakterin, çevrelendiği uzamda, psikolojisinin yansıtılmasına hizmet eder (Kabadayı, 2013: 45). Sözen ve Dayı'nın "*Sinemada Işık Kullanımı ve Bir Örnek Çözümleme*" adlı makalelerinde (2013) bahsettiklerine göre, sinemada ışığın iki ana düzlemde kullanıldığı söylenebilir: İlki teknik nedenlerdir; ışık olmadan görüntü oluşturulamayacağından, kamera nesnelerin görüntülerini kaydedebilmek için ışığa gereksinim duyar. İkincisi ise estetik boyutta, iki boyutlu düzlemde üçüncü boyut yansımalarını yaratabilmek, aktarılacak istenilen psikolojik ortam ve duygu yansımalarını verebilmek için ışık tasarımına başvurulmasıdır. Işık tasarımıyla estetik ve psikolojik etkiler yaratılmak istendiği için, doğal mekânlarda çekim yapılırken çoğu kez bu mekânların doğal aydınlatma kaynakları yerine profesyonel ışık kaynakları kullanılır. Bunun nedeni, ışığı tam anlamıyla kontrol altına almaktır. Hatta günışığında yapılan çekimlerin birçoğunda bile farklı bir hava ya da psikolojik etki yaratmak için yapay ışık kullanılır. Görsel bir sanat dalı olan sinemada yönetmen, ışık ve gölgeleri düzenleyerek filmde anlam yaratmaktadır.

Bir görüntünün izleyici üzerinde etki yaratmasının en büyük destekçisi ışığın yönlendirilmesidir. Işık, nesneleri aydınlatarak ya da gölgelendirerek anlam yaratır (Bordwell ve Thompson, 2011: 131). Çerçeve içindeki daha karanlık ve daha aydınlık bırakılan nesneler veya noktalar kompozisyonun yaratılmasına yardımcı olur. Tim Burton filmlerinde görmeye alışık olduğumuz gotik stilin yaratılmasında ışığında etkisi büyüktür. Filmlerinin çoğunda, aynı renk paletini kullanarak ve genellikle tüyler ürpertici bir hava yaratarak benzer bir dil oluşturmuştur. Gölgeler, uzun çizilmiş ögeler, sert kontrastlar, soğuk formlar gotik efektini yaratırken başvurulan yollardır.

**Kontrast ışık tasarımı,** Tim Burton filmlerinde sık gözlemlenebilen Dışavurumcu bir ifadedir. Burton, bu teknikle karakterler arasındaki farklılıkları vurgular ve belirli sahnelerde vermek istediği duygu atmosferini yakalar. Örneğin; *Corpse Bride*'da Victor ve Emily'nin yüz yüze oldukları sahnede parlak neon renkler ve kontrast ışık aracılığıyla, Emily'nin ölü Victor'un ise canlı olduğu farkı vurgulanır. Süar'a göre, Emily karakterinin bu aydınlatmayla verilmesi, izleyicide de en az Victor'daki kadar korku uyandırır (Suar, 2017: 111). Alman Dışavurumculuğu, karakterlerin iç dünyasını ve psikolojik durumlarını görselleştirmek için çarpık duran dekorlar ve eğik kamera açılarının yanı sıra kontrastı vurgulayan bir aydınlatma ve abartılı gölgelerden de yararlanır. Tim Burton filmlerinde de bunu görmemiz örnekte olduğu gibi mümkündür.



Resim 4.26. Corpse Bride filmindeki ışık tasarımını gösteren sahneler.

**Işık hüzmeleri,** Dışavurumcu Alman Sinemasının aydınlatma unsurlarındandır. Özellikle pencerelerden giren ışık hüzmelerini, Tim Burton filmlerinde de gözlemlemek mümkündür. Örneğin; *Edward Scissorhands* filminde, Peg'in Edward'ın yaşadığı tepedeki yalnız eve giriş sahnesinde, kapının üzerindeki pencerelerden sızan ışık, evin karamsarlığını, terk edilmiş olabileceğini ve kimsenin yaşamadığı hissini uyandırır. Işığın yarattığı bu his, Edward'ın hikâyesine paraleldir ve katkıda bulunur.



Resim 4.27. Edward Scissorhands filminde Edward'ın yaşadığı şatonun içine süzülen ışık hüzmeleri.

**Gölge kullanımı,** Burton filmlerinde sık rastlanan bir diğer aydınlatma unsurudur. Filmlerdeki gerçekçi görüntüler bilinci gösterirken, gölgenin en sık kullanılan öğe olduğu Dışavurumcu görüntüler, bilinçaltını ya da gerçekdışı dünyayı anlatmak için kullanılır. Bilinçaltına eğilim ilk önce, 1910 ve 1920'lerde

ortaya çıkıp, sinema sanatını derinden etkileyen Alman dışavurumculuğunda göze çarpar. Gölgeyi filmde gördüğümüz sahnede, genellikle kötü bir olay gerçekleşir veya gölgesini gördüğümüz karakter, kötü bir karakteri temsil ediyordur. Bunun yanı sıra, bir mekânın tehlikeyle dolu olduğunu anlatmak için de gölge kullanılır. Chambers'a göre gölge, sinema tarihinin başından beri bu amaç için kullanılan bir aydınlatma unsurudur. Set üzerindeki gölgelerin etkisi, gotik forma katkıda bulunur ve aslında korkunç bir şey göstermeden dehşet duygularını uyandırır (Chambers, 2007: 1). Örneğin; *Corpse Bride*'da Emily'yi kendisine âşık ettikten sonra onu kandıran ve aşkından faydalanarak ölmesine sebep olan karakterin gösterildiği sahnede gölge kullanılmıştır. Burada kullanılan gölge, o karakterin korkunçluğunu izleyicide pekiştirmek için kullanılmıştır.



Resim 4.28. Corpse Bride filmindeki gölge oyununu gösteren sahne.

*Vincent* filminde, Vincent'ın köpeğinin ona zarar vereceğini düşünüp hayalinde ondan korktuğu sahnede, köpeği gösterirken de gölge kullanılmıştır. Bu sahnede köpek, karakterimiz Vincent için kötülüğün simgesidir. Ayrıca *Vincent* filminin siyah beyaz teknikle yapılması, ruh halini tasvir etmek için nesnelerden ziyade ışıktan yardım alındığını gösterir.



Resim 4.29. Vincent filmindeki gölge oyununu gösteren sahne.



Resim 4.30. Vincent filminin siyah beyaz temasını yansıtan sahnelerden biri.

**Üçgen form,** Burton filmlerinde gözlemlenebilen bir diğer dışavurumcu stildir. Işıkla birlikte yaratılan üçgen form, karakteri sıkıştırmak ve ayrıca karakterin kişiliğini, sırlarını açığa çıkarmak hatta o anda bulunduğu çıkmazı ifade etmek için tercih edilir. Sorguya çekilen bir zanlının tepesindeki ışığın yalnızca onun üzerine doğru tutulması bu duruma bir örnektir. Yani bir karakter ya da bir cisim kadrajın içinde yapılan bir ışık oyunuyla tekrar bir kadraj içine alınır. *Alice in Wonderland* filminde, Hatter'ın demir parmaklıklar ardındaki çaresiz ve sıkışmış anında aynı şekilde *Vincent* filminde de, Vincent karakteri için kullanılan ışık tekniği bu duruma birer örnektir.



Resim 4.31. Vincent filmindeki ışıkla oluşturulmuş üçgen formlar.



Resim 4.32. Alice in Wonderland filmindeki ışıkla oluşturulmuş üçgen form.

#### 4.3.3. Oyunculuk

Oyuncu, sinemanın mizansen unsurlarındandır. Temelde tiyatro ile birlikte ortaya çıkan oyunculuk kavramı, tiyatrodan sonra ortaya çıkan sinemada da önemli unsurlardan biridir. Sinemanın kamera teknolojisi sayesinde uzaktaki nesneleri yaklaştırabilme ya da yakındaki nesneleri uzaklaştırabilme olanağı, sinema ve tiyatro oyunculuğunun birbirinden ayrılmasına yol açmıştır. Bu sayede, tiyatronun gereği olan abartılı oyunculuk yerine minimal oyunculuk gündeme gelmiştir. Balazs’a göre (2013: 68) yakın çekim, yönetmenin derin bakışı ve sinemanın şiiridir. Bu duruma yol açan bir başka olanak ise kurgudur. Film yönetmeni, kurgu aracılığı ile elindeki ham malzemeleri bir araya getirerek mümkün olan en iyi filmi ortaya çıkarmaya gayret eder. Bu durum sinema oyuncularına hata yapma hakkı tanır. Bir sahne birden çok kez çekilebilir.

Bela Balazs (2013: 83-84), Dışavurumcu sinemada oyuncuyla birlikte çevrenin görüntüsünün bütün olarak verilip, Dışavurumcu bir fizyonomi için stilize edildiğini ve verilmek istenen havanın seyircinin hayal gücüne bırakılmadığını ifade eder. Bu noktada dışavurumcu filmin yönetmeninin tercih edeceği oyunculuk üslubu grotesktir.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Grotesk kavramının kökeni, 1500'lere dayanan duvar resimlerinin tespit edildiği Roma kazılarında tarihlenebilmektedir. Bu kazılarda keşfedilen duvar resimlerinde, hayvan, bitki ve insan figürlerinin tuhaf şekillerde birbirine karıştığı, hayvan başlı insan bedenleri, ağaç dallarından çıkan insan başları gibi figürlere rastlanmıştır. Bu resimler, “grotta” yani mağaralarda bulunmuştur. “Grotta” mağara, “-esque” gibi demektir. Dolayısıyla “grotesque” kelimesi “mağara gibi” anlamına gelmektedir. Sözcüğün bu anlamı biçiminden değil, bulunduğu mekândan gelmektedir. Yazar Rabelais, grotesk kavramını, insan bedeninin deforme olmuş kısımlarını betimlemek için kullanmıştır. 18. yy’la birlikte grotesk terimi, sanatsal karikatürle bağdaştırıldı ve eleştirel bir anlam kazandı. İngiliz sanat tarihçisi John Ruskin ise groteskle ilgili, korku ve mizahi aynı anda barındırdığına dair bir çerçeve oluşturmuştur (Aktaran Işıkman, 2016: 72). Sözcük, düz anlamının ötesinde, sonradan kimilerince metaforlaştırılarak, yan anlamsal değerler yüklenerek kullanılmış,

**Grotesk oyunculuk**, iç ruhsal dinamiklerin, bedenın kendi kimyasında ve yüzeyinde dışa vurulmasına olanak sağlar. Bahtın'e göre, abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma grotesk biçemin temel özellikleri olarak görülür. Ona göre, groteskteki abartı, aşırı uçlara varan fantastik bir nitelik kazanır (2019: 316-319). Grotesk terimi, farklı nitelikleri birleştiren kapsayıcı bir terimdir. Işıkman'a göre bu kapsayıcılık içinde grotesk, gotik, fantastik, büyüleyici, karnavalesk, absürd, aşşağılık, tuhaf, korkunç, acayip, saçma, komedi ve mizah biçimleri gibi birçok kavram içerir. Bu durumda groteski ortaya çıkaran unsurlar da çeşitlidir: Fiziksel anormallik, çirkinlik, bedensel özür, yabancılaşma ve yabancılaştırma, uyumsuz parçaların bir araya getirilmesi gibi (Işıkman, 2016: 73). Grotesk oyunculuk biçiminde, oyuncunun yarattığı karaktere ve filmin yarattığı atmosfere yabancılaşan izleyici, Robert Vischer'in<sup>13</sup> *Einfühlung*<sup>14</sup> kavramında bahsettiği özdeşleşim eylemini gerçekleştirmekte zorlanır. Özdeşleşim gerçekleştiremeyen izleyici ise *katarsise*<sup>15</sup> ulaşamaz. Bu durumda grotesk tarz izleyiciyi, izlediği görüntüye yabancılaştırmak üzere stilize edilmiştir.

Sinemada groteskin temel göstergesi bedendir. Bahtın (2019: 316-317), grotesk bedenın oluşumunu tanımlarken “farklı doğal alanların birleştirilmesi, ölçüsüz ve abartılı uzantılar, insan bedenının farklı unsurlarının ve organlarının olağan dışında miktarda çoğalması” ifadesini kullanır. Tim Burton'ın, animasyon olsun ya da olmasın, hemen hemen bütün filmlerinde grotesk oyunculuk biçimini görmek mümkündür. *Charlie and The Chocolate Factory*'de, Charlie hariç, çikolata fabrikasına girmek için altın bileti bulan çocukların hepsi grotesk karakterlerdir. Her birinin abartılı bir şekilde sivrilmiş birer özellikleri vardır. Gloop oburluğundan dolayı cezalandırılır ve neredeyse çikolatada boğulur; Veruca vahşiliğinden dolayı vahşi sincaplar tarafından zarar görür ve çöp ünitesine atılır; Violet dev bir yaban mersinine dönüşür ve Teavee ise şiddetli küstahlığından ötürü

---

grotesk imgeler aracılığıyla imgelemin ayrıksı görünümünün, aykırı düşüncelerin, içselliğın vb. dışa vurulduğu ileri sürülmüştür (Aktulum, 2020).

<sup>13</sup> Robert Vischer (1847-1933) “Einfühlung” kavramını bulan Alman filozof.

<sup>14</sup> Bir sanat yapıtı ile onu algılayıp izleyen kişinin duyumsal olarak bütünleşmesini ifade eder. Dilimizde “özdeşleşim” olarak ele alınır.

<sup>15</sup> Aristoteles'in “Poetica” adlı eserinden alınmış bir kelime olan katarsis, bu eserde trajedinin seyirci üzerinde etkisini anlatmak için kullanılmıştır. Günümüzde “arınma” anlamında kullanılmaktadır. Psikoloji literatüründe ise dar anlamıyla duygusal boşalım anını ifade eder.

minyatürleştirilir. *Edward Scissorhands* filminde, her yanı deri elbiselerle kaplı ve elleri makastan olan Edward, gündelik hayatın pastel renklerini karartan gotik ve grotesk bir karakterdir. Karanlık sekanslar, izleyiciyi ürkütse de grotesk bir atmosfer ve renkli bir hikâye örgüsü bütün olağanüstülükleri normaliz eder (Süar, 2017: 21).



Resim 4.33. Edward Scissorhands filmindeki Edward karakteri.

Burton'ın filmlerinde grotesk biçime hizmet eden yalnızca oyunculuk değildir. Mizansenin diğer unsurları da grotesk biçime hizmet eder. Özellikle dekor tasarımında, nesnelerin ve insanların gerçek dünyadaki boyutlarından farklılaştırılmaları, mekânlar arasında oluşturduğu zıtlıklar ve asimetrik kullanımlar buna örnektir.



Resim 4.34. Alice in Wonderland filmindeki karakter ve kostüm arasındaki zıtlığı gösteren bir sahne.



Resim 4.35. Edward Scissorhands filmindeki grotesk ögelerden bir örnek.

Işıkman’a göre, sinemada grotesk kavramı incelenirken, beden ve karakterlerin bedensel eylemleri, groteskin en temel göstergeleri olarak öne çıkmaktadır. Abartılı, deforme olmuş, çarpık, farklı varlıkların uzantılarının birleştiği bedenler, bedensel salgı ve dışkılar film anlatısındaki grotesk göstergelerdir. Hangi tür film olursa olsun, sinemada groteskin ortak kaynağı bedendir. Yine Işıkman’a göre, groteski sinemada gösteren bir diğer yapı da aykırı unsurların buluşmasıdır. Filmde, rahatsız edicilik, yabancılaşma ve yabancılaştırma, dehşet ve uyumsuzluk havasında karakterlerin bunlardan etkilenmelerinin sergilenmesiyle, izleyicide uyandırılan hisle ve filmin zamanının dışında oluşu ile de grotesk anlatı oluşturulabilir (2016: 79-80). Burton’ın analiz ettiğimiz filmlerinde sayılan bütün bu unsurları görmek mümkündür.

Kubilay Aktulum, “*Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?*” adlı makalesinde (2020) groteski, önce güzelliğin yadsınması olarak değerlendirir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, uyumsuzluk groteskin göze çarpan bir özelliğidir. Grotesk, hem kural dışıdır hem de doğa karşıtıdır. Bu noktada grotesk İzlenimci olmaktan çok Dışavurumcu bir kavramdır. Yine Aktulum’a göre, güzel ancak doğayı taklit eder ve klasik anlayışta doğa, akıl dışı ya da saçma olamaz. Öyleyse Dışavurumcu sinemada görülebilecek olan, grotesk karakterler ve nesnelerdir. Grotesk olarak tasarlanan sinematografik ögeler, filmin Dışavurumcu tarzını destekler ve Dışavurumculuğa hizmet eder.

#### 4.3.4. Kostüm ve Makyaj

Bordwell ve Thompson’a göre kostüm ve makyaj, tıpkı dekor gibi, hem izleyiciyi hem de oyuncuyu filmin havasına sokmak için kullanılan, mizansenin diğer unsurlarıdır. Dekor gibi kostüm ve makyaj da filmin bütününde özel işleve

sahip olabilir (Bordwell ve Thompson, 2011: 125). Kostüm ve makyaj genellikle dekorlar uyumludur. Kullanım amaçları için; karakter özelliklerini yaratarak oyuncuyu role adapte etmek, olay örgüsü aksiyonunu motive ederek izleyiciyi filme adapte etmek ve filmde çerçeve olarak bütünlük sağlamak denilebilir.

Kostüm ve makyaj, karakteri tamamlamak ve tanımlamak için kullanılırken aynı zamanda karaktere nedensellik veren bir rolü de olabilir. Örneğin; *Alice in Wonderland* filminde Hatter karakterinin şapkasının olması ve aynı zamanda şapkacı olduğu için, Victoria Dönemindeki şapkacılar gibi, şapka yaparken kullanılan cıvadan zehirlenip delirdiği vurgusunun olması gibi. Kostüm olarak Hatter'ın kullandığı şapka, hem mesleğini anlatan hem de mesleğinden dolayı yaşadığı dezavantajlı delilik durumunu pekiştiren bir nesnedir.



Resim 4.36. Alice in Wonderland filmindeki Hatter karakteri.

Dekorla bütünleşen kostüm ve makyaj, filmin anlatısını ve temasını destekler (Bordwell ve Thompson, 2011: 128). Çoğunlukla gotik temaya sahip filmleri olan Tim Burton, temayı desteklemek için makyaj ve kostüm kullanımında da gotik özellikleri öne çıkarmıştır. *Beetlejuice* filminde Winona Ryder, soluk benizli, danteline kadar siyah giyinen genç bir gotiği canlandırır. Aynı şekilde *Edward Scissorhands* filminde, her yanı deri elbiselerle kaplı ve makastan elleri olan Edward da, Süar'a göre, gündelik hayatın pastel renklerini karartan gotik bir karakterdir (2017: 60).



Resim 4.37. Beetlejuice filmindeki gotik karakter.

Burton'ın filmlerinde gözlemlenen bir diğer kostüm anlayışı ise eski dönemlere ait olmalarıdır. Yönetmen özellikle İngiltere'nin Victoria-gotik tarzını filmlerinde işlemiştir. *Corpse Bride*'da Victoria Döneminin bütün kasvetini ve griliğini seyirciye sunar. Ardından *Alice in Wonderland*'de de kostümler ve dekor Victoria Dönemi İngiltere'sine aittir.

**Büyük ve pörtleyen gözler**, daha önce bahsettiğimiz grotesk kavramının ilgilendiği bir şekildir. Burton filmlerinde de görmeye alışık olduğumuz pörtleyen gözler, groteskin bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırları ötesine geçen şeyleri aramasının tasviridir. Groteskte, bedeni uzatan, onu başka bedenlere ve dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi olduğunu belirtir Bahtin (2019: 329). Bahtin ayrıca dışarı doğru pörtleyen bu gözlerin, bedensel gerilimi temsil ettiğini de söyler.

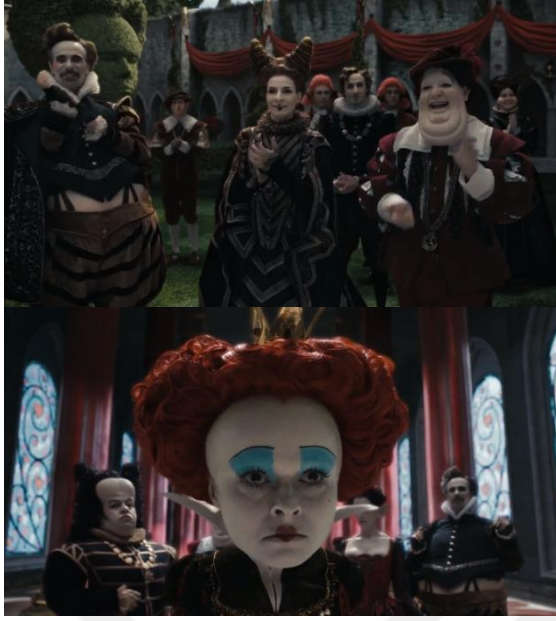


Resim 4.38. Beetlejuice filminden büyük gözlere örnek bir sahne.



Resim 4.39. Ccorpse Bride filminden büyük gözlere örnek bir sahne.

Işıkman, sinemada bir filmin bütünüyle grotesk olarak tanımlanmadığını, sinemada groteskten bahsedildiğinde, filmin içindeki anlardan bahsedildiğini belirtir (2016: 75). Groteskin sinemada en temel göstergesi bedendir. Daha önce bahsettiğimiz gibi zıtlıklar içeren grotesk bir unsurda, korkunç olan mizahı, komik olan da korkuyu barındırır. Yine Işıkman’a göre, filmde maskelerle, makyajla, çok şişman veya çok zayıf oyunculara yer verilmesiyle grotesk anlatı işlenebilir. Groteski sinema anlatısında görmemizi sağlayan en önemli nokta, aykırı unsurların olmasıdır. Karakterlerin bu zıt ve aykırı unsurlardan etkilenimlerinin sergilenmesiyle, izleyicide filmin sembolik olarak sosyal kopuşu ve zamanının dışında oluşu hissi uyandırılır. *Alice in Wonderland* filminde (Resim 50), Kızıl Kraliçe’ye yandaş olanların, onun gibi çirkin görünmeye çalışarak kendilerine, aslında bedenlerine ait olmayan, uzuvlar ve fazlalıklar eklemeleriyle yarattıkları zıtlık bu duruma bir örnektir. Bir diğer örneğimiz ise, *Sweeney Todd* filminde (Resim 51), Lovett ve Todd’un, Lovett’in hayalinde, herkesten uzak deniz kenarında bir yerde yaşarken giydikleri kostümler, saçlarının rengi ve makyajlarıdır. Bu sahne, onları filmin zamanının dışına götürüp bağlamdan koparan bir hayal sahnesidir.



Resim 4.40. Alice in Wonderland filminden grotesk örnekler.



Resim 4.41. Sweeney Todd filminden grotesk örnekler.

Tim Burton'ın filmlerini diğer filmlerinden ayıran en önemli vurgulardan olan kostüm ve makyaj, Alman Dışavurumcu filmlerin de en ayırt edici özelliklerindendir. Mizansen öğeleri, yönetmenin kafasındaki dünyayı yaratmaya ve ruhsal olanı, bedensel imkânlarla göstermeye yardımcı olur. Sahnenin bütünlüğünü sağlarken, karakteri tanımlarken kullanılan makyaj ve kostüm de bu yardımcılık rolünde en önemli noktadadır.

#### 4.3.5. Filmlerdeki Diğer Ortak Özellikler

Tim Burton'ın filmlerini, Auteur kuramı çerçevesinde ele ala almak için mizansen öğeleri dışında başka ortak özellikler de bulunmaktadır. Bunlar; soyutlanmış ve yalnız karakterler, Danny Elfman'ın müziği ve oyuncu tercihidir.

**Yalnız ve soyutlanmış karakterler,** Tim Burton'ın hemen hemen bütün filmografisinde görmeye alışık olduğumuz karakterlerdir. Bu karakterler Burton'ın

filmlerinde bir ortaklık oluşturur. Bu durumu, Burton'ın çocukluğunda, toplumdan kendisini soyutlaması, ailesi ve yaşlılarıyla anlaşamaması, kendi halinde bir dünyası olmasına dayandırabiliriz. Söz konusu karakterlere örnek olarak; *Beetlejuice* (1988) filminin kasaba halkından kendilerini uzaklaştıran ve gerekmedikçe kimseyle iletişim kurmayan Adam ve Barbara çifti; *Edward Scissorhands* (1990) filminin elleri mucidinin onu tamamlamadan ölmesiyle elleri makas olarak kalan ve kasabanın dışında tek başına yaşayan, toplumun içine girdiğinde de ayak uydurmakta zorlanan Edward karakteri; *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) filminde yaşadığı kötü bir tecrübe sonucunda çikolata fabrikasından çıkmayan ve toplumdan kendini soyutlayan Willy Wonka karakteri; *Sweeney Todd: The Demon Barber Of Fleet Street* (2007) filminde hapse atılıp ailesinden uzağa sürülen ve bu olay yüzünden sevdiklerini kaybetmenin acısını topluma kendisini yabancılaştırıp onları öldürerek tepki gösteren Sweeney Todd karakteri, *Alice In Wonderland* (2010) filminde toplumsal normların ona biçtiği kurallara uymayan ve farklı davranan hatta bir tavşanı takip ederek bulunduğu toplumdan uzaklaşan Alice karakteri verilebilir.

**Danny Elfman'ın<sup>16</sup> müziği**, Burton'ın filmlerinde duymaya alışık olduğumuz müziktir. İlk kez *Pee-Wee's Big Adventure* filminde birlikte çalışan ikilinin beraberliği, o zamandan beri süregelmektedir. Elfman, Burton'ın filmleri için vurmali çalgı gücünden yararlanarak neo-klasik tarzda melodiler bestelemiştir. Özellikle hazırladığı jenerik müzikleri, Burton'ın tarzı için belirleyici unsur haline gelmiştir. İkili yavaş yavaş müzikal bir tarza doğru hareket etmişler ve Burton'ın *Corpse Bride*, *Charlie and The Chocolate Factory* gibi filmleri müzikal tarzda çalışmaları andırmıştır.

Burton için, Elfman'ın müziği, izleyiciyi gerçeğin başka bir boyutuna taşır ve kurgunun gerçek gibi hayal edilmesine olanak sağlar (Süar, 2017: 46). Tim Burton'ın filmlerinde müzik, sözlü ya da sözsüz olsun, filmin temel anlamını verme konusunda, ustaca yazılmış diyaloglar olsa dahi, büyük bir rol oynar. Bassil-

---

<sup>16</sup> Daniel Robert "Danny" Elfman, Amerikalı film müziği bestecisidir. "Oingo Boingo" isimli rock grubu ile 1976-1995 yılları arasında, şarkı yazarı ve solist olarak müzik yaptı. Özellikle Tim Burton'un filmlerinin müzikleri ve "Simpsonlar"ın jenerik müziği ile meşhur oldu. 1985 yapımı "Pee-wee's Big Adventure" filminden beri çoğunlukla film müzikleri bestelemektedir.

Morozow'a göre, filmlerinde Elfman'ın güçlü ve melodramatik müziği olmadan, yönetmen izleyici üzerinde Burtonesk duygusal etkiyi yaratamazdı (2010: 19).

Filmlerin analizi sonucunda elde edilen bütün bulgulara bakıldığında, Tim Burton Auteur bir yönetmendir. Burton'ın Auteur bir yönetmen olmasında, filmlerinde tekrar ettiği Dışavurumcu tarzın katkısı vardır. Dışavurumculuk, onun filmlerinde izlemeye alışık olduğumuz bir tarz haline gelmiştir. Andrew Sarris'in Auteur kuram için öne sürdüğü ilk önerme olan, yönetmenin teknik yeterliliğini Tim Burton'da görmemiz mümkündür. Bunu, özellikle Burton'ın başarılı animasyon filmleriyle pekiştirmek yanlış olmaz. Sarris'e göre, bir yönetmenin teknik anlamda iyi olmaması, onun otomatik olarak yönetmenler mabedinden atılmasına yol açar demiştik. Burton'ın günümüze kadar hala sevilen, başarılı ve filmleri merakla beklenen bir yönetmen olması da onun teknik yeterliliğini ispatlar niteliktedir.

Auteur kuramın ikinci önermesi, yönetmenin kişisel üslubudur. Çektiği filmlerde yönetmenden üslubuyla ilgili ortak özellikler beklenir demiştik. Bir film, yönetmeninden bağımsız düşünülemez. Burton'ın ele aldığımız filmlerinde, izleyicide uyandırmak istediği ve izleyiciye aktarmak istediği duyguları oluşturmada kendine has bir üslup yarattığını, yaptığımız film analizlerinde görmüş bulunuyoruz. Tekrarladığı gotik anlatım tarzı, grotesk oyunculuk tarzı, ışık için kullandığı zıtlıklar, dekorda kullandığı bozuk formlar... Bunların hepsi yönetmenin kişisel üslubunu oluşturmaktadır. Ve bu üslup Dışavurumcu bir üsluptur.

Üçüncü önerme ise sinemada içsel anlamdır. Bahsedilen içsel anlam, yönetmenin kişiliği ve eseri arasındaki gerilimden ortaya çıkar demiştik. Burton'ın filmleri de Burton'dan bağımsız düşünülemez. Filmlerinde kendi yaşam öyküsünden, yalnız geçirdiği çocukluğundan ve içine kapanıklığından izler görürüz. Yönetmen bu izleri direkt olarak göstermese de filmlerini ele alış biçimiyle bunu izleyiciye yansıtmaktadır. Yönetmenin Dışavurumcu tarzının, tıpkı Alman halkının savaştan sonraki buhranlı dönemlerinde ortaya çıkan Dışavurumculuk gibi, yönetmenin yalnız geçen çocukluğundan sonra kendisini ifade ediş biçimi olarak onun filmlerinin mizansen öğelerinde kendisine yer bulduğunu söyleyebiliriz.

Peter Wollen'ın Auteur kurama olan yapısalcı yaklaşımına göre, yönetmenin kişiliği biçim ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır demiştik. Büker, Wollen'a göre, biçim ve görüntü düzenlemesinden yola çıkılıp temaya özgü motiflere varmanın hata olduğunu belirtmektedir (Büker, 2019: 267). Tim Burton'ın Dışavurumcu bir Auteur yönetmen olmasını sağlayan unsurlar her ne kadar biçimsel olsa da, filmleri tematik yönden de bize bu kanıya varmamızı sağlamaktadır. Onun filmlerindeki ortak temalar olan, yalnızlık, ölüm, i e kapanıklık, korku ve mizah, Burton tarafından yine Dışavurumcu bir şekilde ele alınmıştır. Saydığımız bu temalar, Dı avurumculu un ortaya çıkışını tetikleyen temalardır. Filmlerindeki temaları da Dışavurumcu tarzda i ledi i için Burton, mizansen unsurlarının da ötesine geçip, Dı avurumculu u, filmlerinde tekrarlanan bir tema motifi haline de getirmiştir.



## 5.SONUÇ

Bu çalışmada Dünya sinemasında adını duyurmuş, kendine has bir dile sahip olan yönetmen Tim Burton'ın filmlerinin Auteur kuramı çerçevesinde dışavurumculuk izleri taşıyan yönleri incelenmiştir. Yönetmenin filmleri incelenirken, Andrew Sarris'in üç öncülü olan, Teknik yeterlilik, Kişisel üslup ve İçsel anlam ile Peter Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı dikkate alınmıştır. Bu yaklaşımlar sonucunda Burton'ın filmlerindeki Dışavurumculuk motifleriyle Auteur bir yönetmen olup olmadığı incelenmiştir.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Dışavurumculuğun ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve sinema üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir. Dışavurumculuk İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Almanya'da sanatta kendisini göstermiştir. Bu durum, Alman halkının bastırılmış duygularını ve çöküntüye uğramış iç dünyalarını ortaya çıkarmak ve yaşadıkları yıkıcı olayların ardından bir şekilde kendilerini ifade etmek istemelerinden kaynaklanmıştır. Dışavurumculuğun sinema üzerindeki etkileri *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin mizansen öğeleri olan dekor/mekân, kostüm, makyaj, oyunculuk, ışık/aydınlatma başlıkları açısından analiz edilip anlatılmıştır. Bu başlıklandırmanın amacı, Burton'ın ele alınacak olan filmlerini de aynı başlıklar altında Dışavurumculuk izleri açısından değerlendirebilmek olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Auteur kuramın ortaya çıkışı, gelişim süreci ve üzerine geliştirilen fikirler açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, yönetmenin hayat hikâyesi ve sinema alanındaki serüveni ortaya koyulmaktadır. Yönetmenin hayat hikâyesinin onun sinema üslubuna yansıdığı gözlemlenmiştir. Bu bölümde yönetmenin ele alınan filmlerinin özetleri yazılmış ve Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı kapsamında, tekrar eden tematik özellikler barındırdıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca Burton'ın filmlerindeki Dışavurumculuk bağlamındaki ortaklıklar ve kavramlar tartışılmıştır. Bu ortaklıklar ve kavramlar *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminde ele alınan mizansen öğeleri başlıkları altında değerlendirilmiş olup, aslında Dışavurumcu Alman Sinemasının özellikleriyle Tim Burton sinemasının özelliklerinin ortaklaştıkları noktalar ele alınmıştır. Bu bölümün sonunda Tim Burton'ın

filmlerindeki tekrar eden Dışavurumculuk izleri nedeniyle Auteur yönetmen olup olmadığı sorusuna cevaplar aranmıştır.

Tim Burton filmlerinde Auteur kuram çerçevesinde dışavurumculuk izleri incelendiğinde varılan sonuçlar şunlardır:

- Tim Burton, filmlerinde dışavurumculuğu daha çok biçimsel açıdan kullanır. Burton'ın kullandığı bu Dışavurumcu tarz, onun sinemasal üslubunun unsurlarından biridir ve bu konudaki istikrarı Auteur yönetmen olmasını destekler.
- Burton'ın filmlerinde Dışavurumcu unsurların kullanıldığı sahneler, Dışavurumcu Alman Sinemasının en önemli filmi olarak görülen, Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* adlı filminden sahneler gibidir. Özellikle *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin, kıvrımlı set tasarımının, bozulmuş perspektifinin ve psikolojik gerçekçiliğin kullanımının Burton'ın film sahnelerinde de görüldüğü ortaya çıkmıştır.
- Dışavurumculuğun Burton'ın filmlerinde görülen diğer unsurları; güçlü baskıları, perili iç mekânları ve duygusal yaratıklarıdır.
- Dışavurumcu sinemada görülen gotik tarzın karamsarlığı, akımın bir buhran ve duraklama döneminin ardından gelmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde Tim Burton filmlerinde gotik tarzı görmemizin sebebi de, Amerika'nın 1987-1995 yılları arasında yaşadığı ekonomik krizin ardından gotik tarzın tekrar ortaya çıkmasıdır. Gotik, krizin ardından toplumun içinde bulunduğu karamsar durumu yansıtır. Burton'ın filmlerinde tekrar eden bu karamsar ruh hali ve gotik tarz onun sinemadaki kişisel üslubunu oluşturur.
- Tim Burton filmlerinde mekân ve dekor unsuru tıpkı Dışavurumcu Alman Sinemasında olduğu gibi karakter kadar önemli birer unsur konumundadır ve ortaklıklar mevcuttur. Siyah beyaz karolar, yapısı bozulan evler ve kapılar, nereye gittiği bilinmeyen uzun merdivenler, gotik tarzda şatolar ve perili evler filmlerdeki ortak mekânlar ve dekorlardır.
- Kontrast ışık tasarımı, ışık hüzmeleri, gölge kullanımı, ışıkla yaratılan üçgen form, Burton filmlerindeki dışavurumculuk izleri taşıyan ışık unsurlarıdır.

- Grotesk oyunculuk, Burton filmleri ve Dışavurumcu filmlerin ortak özelliklerinden bir diğeridir.
- Burton filmlerinde gözlemlenen bir diğer Dışavurumcu iz ise gotik ve grotesk tarzda tasarlanan kostümler ve makyaj stilleridir. Kostüm ve makyaj stilineki gotik ve grotesk tarz ele alınan bütün filmlerinde ortak özelliktir.
- Soyutlanmış ve yalnız karakterler, ölüm teması Burton filmlerinin Dışavurumculuk barındıran diğer ortak özelliklerindendir.

Auteur kuramı çerçevesinde Tim Burton'ın sineması ile ilgili varılan bu saptamalar ışığında yönetmenin filmlerinde gerek biçim gerekse içerik olarak dışavurumcu izlerin devamlılığının söz konusu olduğu görülmektedir. Burton, yaratıcı eserler ortaya çıkaran bir yönetmendir. Onun filmlerinde ayrı ayrı ortaya çıkan bu yaratıcı öğeler bir araya geldiklerinde bir desen oluşturmaktadırlar. Çalışmanın odak noktası olan Auteur kuram yaklaşımlarından Andrew Sarris'in üç öncülü ve Peter Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı göz önüne alınarak yapılan inceleme ve analizler sonucunda, Tim Burton'ın özgünlük, yaratıcılık, içsel anlam, teknik yeterlilik ve kendine özgü kişisel sinema dilini oluşturması, onun Auteur yönetmen olduğunun göstergesidir.



## KAYNAKLAR

- ABİSEL, Nilgün, (2003). **Sessiz Sinema**, Om Yayınevi, Ankara.
- AKTULUM, Kubilay, (2020). *Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?.* **Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi**, 1, s. 1-35.
- ANDREW, J. Dudley, (2018). **Büyük Sinema Kuramları**. (Çeviren: Zahit Atam), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- ARSLANTEPE, Mehmet, (2008). *Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı.* **Sosyal Bilimler Dergisi**. (x) 1, s. 237-256.
- ASİLTÜRK, Cengiz T., (2014). **Sinemada Yaratıcı Yönetmen**. Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- BADIOU, Alain, (2013). **Cinema**. Polity Press.
- BAHTIN, Mihail, (2019). **Rabelais ve Dünyası**. (Çeviren: Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BALAZS, Bela, (2013). **Görünen İnsan**. (Çeviren: Oya Kasap), Say Yayınları, İstanbul.
- BASSİL-MOROZOW, Helena, (2010). **Tim Burton: The Monster and The Crowd, A Post- Jungian Perspective**. Routledge, New York.
- BATUR, Enis, (1997). **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- BATUR, Enis, (1997). **Modernizmin Serüveni**. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAZIN, André, (2011). **Sinema Nedir?.** (Çeviren: İbrahim Şener), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- BAZIN, Andre, (2012). *Politique des Auteurs, Üzerine* (Çeviren: Adem Yeşilyurt). **Sinecine**, 3(1), s. 93-103.
- BETTON, Gerard, (2013). **Sinema Tarihi**. (Çeviren: Şirin Tekeli), İletişim Yayınları, Ankara.
- BİRYILDIZ, Esra, (1992). *Dışavurumcu Alman Sineması*. **Marmara İletişim Dergisi**, 1.
- BİRYILDIZ, Esra, (2016). **Sinemada Akımlar**. Beta Yayıncılık, İstanbul.
- BORDWELL, David ve THOMPSON, Kristin, (2012). **Film Sanatı**. (Çevirenler: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat), De Ki Basım Yayım, Ankara.
- BURTON, Tim, (2019). **İstiridye Çocuğun Hüzünlü Ölümü ve Diğer Öyküler**. (Çeviren: Artemis Günebakanlı), Altıkırkbeş Yayıncılık, İstanbul.
- BÜKER, Seçil ve Topçu, Y. Gürhan, (2019). **Sinema:Tarih-Kuram-Eleştiri**. İthaki Yayınları, İstanbul.
- COŞKUN, Esen E., (2017). **Dünya Sinemasında Akımlar**. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- ÇAĞLAR, Nur ve GÜLEÇ, Gülşah, (2014). *Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Bburton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri*. **Mimarlık Dergisi**, 375.
- DELEUZE, Gilles, (2014). **Sinema I: Hareket-İmge**. (Çeviren: Soner Özdemir), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- DEMİR, Murat, (2009). *Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması*. **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**. (1) 1.
- EĞİLLİ, Beyazıt, (2010). **Bir Sinema Akımı Olarak Alman Dışavurumculuğu ve Toplumsal Kökenlerinin İncelenmesi**. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- EĞİLLİ, Beyazıt, (2010). **Bir Sinema Akımı Olarak Alman Dışavurumculuğu ve Toplumsal Kökenlerinin İncelenmesi**. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- GOMBRICH, Ernest, (1997). **Sanatın Öyküsü**. (Çevirenler: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜZEL, Şebnem Pala, (2016). **Grotesk**. BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- KABADAYI, Lale, (2018). **Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- KARADOĞAN, Ali, (2016). **Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine**. De Ki Basım Yayım, Ankara.
- KILINÇ, Uğur, (2015). *Gotik Panayırdan Auteur Çadırına: Tim Burton Sineması*. **4. Sosyal Bilimler Kongresi** 409-424 Mayıs 2015, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- KOVACS, Andras Balint, (2010). **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980**. (Çeviren: Ertan Yılmaz), De Ki Yayınevi, Ankara.
- MASCELLI, Joseph, V. (2007). **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. (Çeviren: Hakan Gür), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- MONACO, James, (2006). **Yeni Dalg**. (Çeviren: Ertan Yılmaz), PMP Yayıncılık, İstanbul.
- MONACO, James, (2014). **Bir Film Nasıl Okunur?**. (Çeviren: Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- ODELL, Colin and LE BLANC, Michelle, (2005). **Tim Burton**, Cox and Wyman.
- OSKAY, Ünsal, (1985). **Kitle Haberleşmesi Teorilerine Giriş**. Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara.
- ÖZDEN, Zafer, (2004.). **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**. İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- PARKAN, Mutlu, (1983). **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- RYAN, Michael ve KELLNER, Douglas, (2010). **Politik Kamera**. (Çeviren: Elif Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SALİHOĞLU, Hüseyin, (1988). *Alman Edebiyatında "Fırtına ve Tepki"*. **Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**. 3.
- SANDER, Oral, (2012). **Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918'e**. İmge Kitabevi Yayıncılık, Ankara.
- SCHIMMEL, Annemarie, (1998). **Sayıların Gizemi**. (Çeviren: Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SÖZEN, Mustafa ve DAYI, Handan, (2013). *Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek Bir Çözümleme*. **Erciyes İletişim Dergisi**, 3(1), s. 32-49.
- SÜAR, Selin, (2017). **Bir Tim Burton Kitabı**. Es Yayınları, İstanbul.
- TEKSOY, Rekin, (2005). **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 2**. Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- TEKSOY, Rekin, (2009). **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 1**, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- TUĞYAN, Nuray Hilal, (2017). *Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920- Robert Weine)*. **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. 28, s. 302-314.
- ULUOĞLU, Belkıs, (2014). *Dr. Caligari'den Zindan Adası'na Bilinçaltında Bir Yolculuk*. **Betonart Dergisi**, 41.
- VINCENTI, Giorgio, (2008). **Sinemanın Yüzyılı**. (Çeviren: Engin Ayça), Evrensel Yayıncılık, İstanbul.

- WOLLEN, Peter, (2004). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. (Çeviren: Zafer Aracagök, Bülent Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.
- İnternet: Durdu, S. (Mayıs, 2015). “**Nosferatu: Bir Dehşet Senfonisi**”. Web: <https://www.filmloverss.com/nosferatu-bir-dehset-senfonisi/> adresinden 20.11.2020 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: B., Ahmet. (Eylül, 2012). “**Metropolis**”. Web: <https://www.filmloverss.com/metropolis/> adresinden 02.01.2021 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Bolel, D. (Kasım, 2018). “**Sinema ve Dışavurumculuk: Dr. Caligari’nin Muayenehanesi**”. Web: <https://www.tarihlisanat.com/sinema-ve-disavurumculuk-dr-caligarinin-muayenehanesi/> adresinden 02.01.2021 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Yılmaz, Melahat Ö. (Aralık, 2010). “**Tim Burton’ın İlk Kısası: Vincent**”. Web: <https://www.otekisinema.com/vincent-1982/> adresinden 10.03.2021 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Rosenfield, K. (June, 2015). “**Archidirector: A Fantastical City Inspired by Famous Directors by Federico Babina**”. Web: <https://www.archdaily.com/643296/archidirector-a-fantastical-city-inspired-by-famous-directors-by-federico-babina> adresinden 20.04.2021 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Chambers, R. (Fall, 2007). “**Tim Burton’s Advancement of Dark Gothic Art**”. Web: <https://www.scribd.com/document/56265603/Tim-Burtons-Advancement-of-Dark-Gothic-Art> adresinden 25.05.2021 tarihinde alınmıştır.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : DEMİRKAN, Ferza  
Uyruğu : T.C.

### Eğitim

| Derece | Eğitim Birimi         | Mezuniyet tarihi |
|--------|-----------------------|------------------|
| Lisans | Gazi Üniversitesi     | 2016             |
| Lise   | Ömer Seyfettin Lisesi | 2012             |

### İş Deneyimi

| Yıl | Yer                            | Görev                         |
|-----|--------------------------------|-------------------------------|
| 2,5 | Radyo ve Televizyon Üst Kurulu | Üst Kurul Uzman<br>Yardımcısı |

**Yabancı Dil**  
İngilizce, İtalyanca

