

T.C
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TELEVİZYON ANABİLİM DALI



METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA GUİLLERMO DEL TORO
SİNEMASINDA FRANCİSCO GOYA ESERLERİNİN ETKİSİ

YAZAR

ŞEYDA YILMAZ

DANIŞMAN

DOÇ. DR. UFUK UĞUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU-2022

TEZ KABUL SAYFASI

ŞEYDA YILMAZ tarafından hazırlanan “**METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA GUILLERMO DEL TORO SİNEMASINDA FRANCİSCO GOYA ESERLERİNİN ETKİSİ**” başlıklı bu çalışma, 06.12.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan	Doç. Ufuk UĞUR Ordu Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi	İmza
Üye	Doç. Mehmet Fatih YELMEN Ordu Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi	İmza
Üye	Doç. Dr. Adem YÜCEL Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi/Turhal Uygulamalı Bilimler Fakültesi	İmza

ETİK BEYANI

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.

ŞEYDA YILMAZ

ÖZET

SİNEMA VE TELEVİZYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA GUILLERMO DEL TORO SİNEMASINDA FRANCİSCO GOYA ESERLERİNİN ETKİSİ

ŞEYDA YILMAZ

Sinema ilk keşfinden bu yana milyonların dikkatini çekmeyi başarabilen bir sanat dalı olmuştur. İlk yıllarda belgesel niteliği taşıyan sinema sonraki yıllar da anlatı yapısı olarak değişiklik göstermiştir. Geleneksel anlatı yapısı denilen Hollywood Sinemasının bir diğer adı da ticari sinema olarak adlandırılmaktadır. Diğer bir anlatı biçimi olan modern anlatı sineması ise daha toplumsal ve gerçekçi filmleriyle tanınmaktadır. Modernitenin kendine hizmet ettiği düşüncesi ve belli başlı kuralları postmodern kavramının ortaya çıkmasının nedenlerinden biri olmuştur. 1980’li yıllarda sinemada da varlığını göstermeye başlayan postmodern anlatı eserlere daha özgür ve çoksesli bir yapı sunmaktadır. Sanata birçok yenilik getiren postmodern kavramının getirdiği yeniliklerden biri de metinlerarasılık kavramı olmuştur. Bu kavram postmodern dönemin okuma yöntemi olarak anılmaktadır. İki eserin birbiri arasındaki alışveriş anlatmak için kullanılan metinlerarasılık kavramı günümüzde çok sık başvurulan bir yöntem haline gelmiştir.

Bu çalışmada metinlerarasılık bağlamında Guillermo Del Toro sinemasında Francisco Goya eserlerinin etkisi üzerine tartışılmaktadır. Birinci bölümde kısaca üçüncü sinemanın ne olduğu ne nasıl ortaya çıktığı özelinde Meksika Sineması ve Guillermo Del Toro sineması özellikleri açıklanmıştır. İkinci bölümde çalışmanın kuramsal zeminini oluşturan metinlerarasılık kavramı ve alt başlıkları resim sinema arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Son bölüm de ise Del Toro ve Goya eserlerinin analizi yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Postmodernizm, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Guillermo Del Toro, Francisco Goya.

ABSTRACT

CINEMA AND TELEVISION

MCs THESIS

THE EFFECT OF THE WORK OF FRANCISCO GOYA ON THE MOVIES OF GUILLERMO DEL TORO IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY.

ŞEYDA YILMAZ

Cinema has been a branch of art that has managed to attract the attention of millions since its first harmony. After the cinema, which had the documentary features of the first years, changes were made in terms of its narrative structure. The other name of hollywood cinema, which is called traditional narrative structure, is also called commercial cinema. The modern cinema narrative, which is another narrative form, is known for its more social and realistic films. The idea of self-serving and certain rules of modernity have been one of the reasons for the emergence of the postmodern concept. It offers a freer and polyphonic structure to postmodern narrative works, which began to exist in cinema in the 1980s. One of the innovations brought by the postmodern concept, which brought many innovations to art, has been the concept of intertextuality. A concept is described as a postmodern reading period method. The concept of intertextuality, which is used to describe the Exchange between two works, has become a frequently used method today.

In this study, intertextuality charges are discussed on the effect of Francisco Goya files on Guillermo Del Toro cinema. Shortly after the first part, the features of Mexican Cinema and Guillermo Del Toro cinema were announced, in particular what the third cinema was. Starting from the second part, the relationship between the concept of intertextuality and its sub-bases, picture and cinema, which forms the theoretical ground, is explained. In the last part, the analysis of Del Toro and Goya systems is written.

Keywords: Cinema, Postmodernism, Intertextuality, Intersignia, Guillermo Del Toro, Francisco Goya.

ÖNSÖZ

Farklı sanat dalları arasındaki etkileşim çok eski yıllardan bu yana var olmuştur. Mağara duvarlarına çizilen resimlerle başlayan sanat, kâğıdın icadıyla tuvale aktarılmış, sayesinde fotoğraf keşfedilmiştir. Daha sonra fotoğrafın keşfiyle birlikte, sinemanın icadı gerçekleşmiştir. Sinema ve resim arasındaki ilişki çok eski yıllara dayanmaktadır. Çalışmanın konusu oluşturan metinlerarasılık bağlamında resim sinema ilişkisidir. Çalışmada yer verdiğimiz Guillermo Del Toro filmler ve Francisco Goya eserleri arasındaki alışveriş araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada bana yön gösteren ve çalışmanın konusunu birlikte belirlediğimiz sayın danışmanım Doç. Ufuk Uğur'a bu yolda benden desteklerini esirgemeyen hocam Öğr.Gör. Elif Bayer'e aynı yolda yürüdüğüm arkadaşım Esra Çallı'ya bana olan inançlarını asla kaybetmeyen ve beni sonsuz destekleyen sevgili anneme ve babama, özel olarak kardeşim İlayda Yılmaz'a, abim Engin Yılmaz'a ve ailemizin en küçük bireyi olan Hayat Alia Yılmaz'a teşekkürlerimi sunarım.

ŞEYDA YILMAZ

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL SAYFASI	i
ETİK BEYANI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
TABLolar	viii
1.GİRİŞ	1
2. ÜÇÜNCÜ SİNEMA	5
2.1 Üçüncü Sinemanın Ortaya Çıkışı	5
2.2 Meksika Sineması	10
2.3 Guillermo Del Toro Sineması.....	12
3. METİNLERARASILIK KAVRAMI	16
3.1 Modernizm.....	16
3.2 Postmodernizm	17
3.3 Postmodernizm ve Sinema.....	20
3.4 Metinlerarasılık	23
3.5 Metinlerarasılık ve Sinema	26
3.6 Göstergelerarasılık	30
3.7 Resim ve Sinema İlişkisi.....	31
4. ÖRNEKLEM ANALİZİ.....	39
4.1 Francisco Goya Eserleri.....	39
4.2 GUILLERMO DEL TORO FİMLERİ VE FRANCİSCO GOYA ESERLERİ ANALİZİ	48
4.2.1 Hellboy Filmi (2004)	48
4.2.2 Pan'ın Labirenti Filmi (2006)	51
4.2.3 Şeytanın Bel Kemigi.....	61
5.SONUÇ	68
KAYNAKÇA.....	72
ÖZGEÇMİŞ	79

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 3. 1 Sineklerin Tanrısı Film Kapağı.....	28
Görsel 3. 2 Sineklerin Tanrısı Film Afişi	28
Görsel 3. 3 Obscura Tekniği	32
Görsel 3. 4 Passion Film Sahnesi.....	34
Görsel 3. 5 Rembrandt: Gece Devriyesi 1642	35
Görsel 3. 6 Passion Film Sahnesi.....	35
Görsel 3. 7 Francisco Goya 3 Mayıs 1808 Tablosu.....	36
Görsel 3. 8 Van Gogh, Tutkular Çemberi, Kubrick Otomatik Portakal	36
Görsel 3. 9 Pieter Brueghel'in Hunter in the Snow	37
Görsel 3. 10 Andrey Tarkovsky, Ayna	37
Görsel 4. 1 IV.Carlos ve Ailesi (1801)	39
Görsel 4. 2 3 Mayıs 1808.....	40
Görsel 4. 3 Savaşın Felaketleri Gravür Baskı	40
Görsel 4. 4 Kara Resimler'in yerleşimini gösteren diyagram	41
Görsel 4. 5 Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn	43
Görsel 4. 6 Rubens, Satürn 1636	43
Görsel 4.7 Francisco Goya, Cadı Ayini, 1821	44
Görsel 4.8 Fantastik Görü (Visión fantástica) ya da Asmodea.....	45
Görsel 4.9 Francisco Goya San Isidro'ya Hac Yolculuğu	45
Görsel 4.10 Francisco Goya, Atropos.....	46
Görsel 4.11 Francisco Goya, Bir Köpek.....	46
Görsel 4.2 1 Hellboy Çizgi Roman, Hellboy Film Afişi	48
Görsel 4.2 2 Hellboy, Film Sahnesi	49
Görsel 4.2 3 Francisco Goya, 3 Mayıs Tablosu.....	49
Görsel 4.2 4 Hellboy, Film Sahnesi	50
Görsel 4.2 5 Hellboy Film Sahnesi, Francisco Goya, Cadıların Şabı Tablosu.	51
Görsel 4.2 6 Minotorun Labirenti	53
Görsel 4.2 7 Pan'ın Labirenti Film Sahnesi	53
Görsel 4.2 8 Pan'ın Labirenti, Pan Karakteri.....	54
Görsel 4.2 9 Pan'ın Labirenti, Pale Man Karakteri	55
Görsel 4.2 10 Pan'ın Labirenti, Film sahnesi Pale Man Karakteri	55
Görsel 4.2 11 Pan'ın Labirenti, Pale Man Film Sahnesi	56
Görsel 4.2 12 Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn Tablosu.....	56
Görsel 4.2 13 Francisco Goya, Savaş Gravürleri.....	57
Görsel 4.2 14 Pan'ın Labirenti, Film Sahnesi	58
Görsel 4.2 15 Pan'ın Labirenti, Film Sahnesi.....	58
Görsel 4.2 16 Francisco Goya Cadıların Şabı.....	59
Görsel 4.2 17 Şeytanın Bel Kemîği, Film Sahnesi	61
Görsel 4.2 18 Francisco Goya, Sopalı Kavga	62
Görsel 4.2 19 Şeytanın Bel Kemîği, Film Sahnesi	63
Görsel 4.2 20 Şeytanın Bel Kemîği, Film Sahnesi	64
Görsel 4.2 21 Francisco Goya, Şeytan Şabı.....	64
Görsel 4.2 22 Şeytanın Bel Kemîği, Film Sahnesi	66
Görsel 4.2 23 Francisco Goya, Savaş Gravürleri.....	66

TABLÖLAR

Tablo 1.1 Guillermo Del Toro Filmleri	15
---	----



1.GİRİŞ

Postmodernizm, modern dönemin, sanattaki kuralcı ve akıl merkezci tavrına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Kelime anlamı olarak Modernizmden sonra anlamına gelmektedir. Postmodern dönemin gelmesiyle, modern dönemin çıkış noktalarından biri olan, evrensellik ve sanat eserlerindeki biricik olma kaygısını yok sayarak daha çoksesli eserler ortaya koyulmuştur. Postmodern düşünürlere göre sanat eserleri onunla ilgilenen kişilerin düşüncesini yansıtmalıydı. Sanat eserleri evrensel değil öznel olmalıydı. Modern dönemin kuralcılığını ve getirdiği otoriteyi yıkmayı amaçlayan postmodern düşünürler, eserlere getirdikleri çokseslilikle yeni bir dilin oluşmasını sağlamışlardır. Çoksesliliğin gelmesiyle, sanatın eleştirel kısmında da öznel bir tavır izlemişlerdir. Eseri üretenin ona kattığı anlamın yanı sıra yorumlayanında ona yeni anlamlar katacağını savunmaktadırlar. Kendi eserlerinde eski olanları kullanarak, sanat eserlerinin farklı bir sunumunu ortaya koymuşlardır. Sanatın her dalında kendini göstermeye başlayan postmodernizm kavramı sinemada da varlığını 1970'lerde göstermiştir. Klasik anlatı sinemasını eleştiren modern sinemacılardan sonra postmodern sinemacılarda kendi tarzlarını yaratmışlardır. Modern sinemayı postmodern sinemadan ayıran en büyük farklardan biri, modern sinemacıların yaratıcı olma kaygısıdır. Postmodern sinemacılar daha çoğulcu bir tavır sergilemektedir. 1970'lerin sonuna doğru ortaya çıkan postmodern sinema geçmişe dönüş yaparak filmleri, öyküleri, romanları, resimleri yeniledi ve yeni eserler ortaya çıkardı. Bununla beraber modern anlatının aksine Postmodern anlatı çoğulcu ve yüzeysel yapısını ortaya koymuştur. Modernizmin ya öyle ya böyle tutumuna karşılık, Postmodernizmin hem böyle hem öyle tutumu, her türlü konunun, fikrin, türün elektik bir şekilde yan yana anlatılarda karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Modern dünyanın kurallarından sıkılan postmodern düşünürler, yarattıkları yeni dille sanata birçok yenilik katmıştır.

Modern dönemden sonra gelen postmodern dönemin getirdiği yenilikler arasında metinlerarasılık kavramı da yer almaktadır. Kristeva'nın, Bakhtin'in söylemşimcilik kuramından yola çıkarak bulduğu bu kavram iki veya daha fazla metin arasındaki alışverişi anlatmaktadır. Modern dönemde sanata getirilen biricik olma kuralı ortadan kalktıktan sonra metinlerarasılık kavramı daha görünür olmaya başlamıştır. Bir eserin başka bir eserden etkilenmeden ortaya çıkmasının mümkün olmadığını savunan Rus Biçimciler sanat eserlerine metinlerarasılık yöntemlerle yeni bir boyut kazandırmıştır. Sanatın ortaya çıkmasından günümüze kadar olan süreçte eserler arasındaki alışveriş hep

var olmuştur. Rus Biçimciler eserleri incelerken sadece yarattıkları anlama bakmak yerine, diğer eserlerle olan alışverişine de bakmışlardır. Onlara göre her eser kendinden önceki eserlerden bir şeyler barındırmaktadır. Metinlerarası alışverişler bir taklit etme yöntemi değildir. Kendinden önceki eserleri, kendi eserlerinin içinde yeni bir bağlama oturarak yeni bir anlam oluşturulmaktadır. Metinlerarası ilişkinin saptanabilmesi noktasında en önemli şeyin okur olduğu savunulmaktadır. Okurun metin içindeki herhangi bir alıntıyı fark etmesi asıl amaca hizmet edecek ve metinlerarası ilişki kültürel anlamda hedeflediği noktaya ulaşacaktır. Aynı zamanda bu okumayla birlikte bir etkilene süreci de başlamaktadır. Metinlerarası ilişkiler ortaya atıldığı günden bu yana sadece yazın alanında değil pek çok sanat dalında kendini göstermektedir. Farklı sanat dalları arasında yapılan alışverişe ise göstergelerarasılık adı verilmektedir. Sinema ve resim arasındaki alışverişte göstergelerarasılık kavramı bağlamında incelenmektedir.

Postmodern dönemde yeni bir okuma yöntemi olan metinlerarasılık, sinema alanında da var olduğu birçok örnekle gözlenmektedir. Sinema kendi doğası gereği birçok sanat dalından yararlanmaktadır. Sinema ve diğer sanat dallarının etkileşim içinde olması, sanat dalları arasında çok seslilik yaratmaktadır. Sinema kendinden önceki herhangi bir eserden yararlanırken çoğu zaman onu kendi bağlamında yorumlamaktadır. Bu eski eserlerin yeniden hatırlatma sürecini de başlatmaktadır.

Sinemanın etkileşimde bulunduğu sanat dallarında biri de resim olmuştur. Resmin sinemayla olan ilişkisi çok eskiye dayanmaktadır. Kimi araştırmacılara göre resim sinemanın atası olarak anılmaktadır. Resim sanatı sayesinde ortaya çıkan fotoğraf sanatının, saniyedeki geçiş hızlarını artıracak sistem bulunduktan sonra kameralar icat edilmiştir. Sinemanın var oluş hikayesinde resim sanatı ve fotoğraf sanatı önemli bir yerdedir. Bütün bu sanat dallarının birbirleri aralarındaki alışverişte çok eski zamanlardan beri var olmuştur. Metinlerarasılığın, resim ve sinema gibi sanat dalları arasındaki alışverişi görünebilir hale getirmesi, sinema ve resim alanında da çoksesliliği yaratmaktadır.

Bu araştırmada yukarıda bahsedilenlere örnek teşkil etmek amacıyla metinlerarasılık bağlamında sinema resim ilişkisinin nasıl işlendiği anlatılmaktadır. Örneklem olarak Guillermo Del Toro sinemasında Francisco Goya eserlerinin etkisi incelenmektedir.

Problem:

Postmodern dönemle birlikte sanatta meydana gelen bazı değişimlerden sinemada etkilenmiştir. Etkileşim içinde olduğu sanat dallarından biri de resim olmuştur. İki sanat dalının da görselliğe dayalı olması, birbiriyle yoğun bir ilişki içerisinde olmasını sağlamıştır. Bu ilişkiden doğan örneklerin neler olduğu ve metinlerarasılık kavramının sinema da nasıl işlendiği bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmada problem olarak, metinlerarasılık kavramı bağlamında sinemanın görsel ve sözsözsel metinleri, kendi bünyesinde hangi amaçla, nasıl kullanıldığı tartışılmaktadır.

Amaç:

Bu çalışmada, sinemanın resimle olan ilişkisinin Guillermo Del Toro ve Francisco Goya eserlerinin metinlerarası okuma yöntemleri bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Metinlerarasılık, eski eserlerin yeni eserlerde yer almasıyla bir hatırlatma işlemi gerçekleştirmektedir. Postmodern dönemde eskinin tekrar ele alınarak işlendiği eserde yeni bir anlam kazanması ve bu yeni anlamıyla, yeni okuma alanları yaratmaktadır. Guillermo Del Torunun; Şeytanın Bel Kemiği, Pan'ın Labirenti ve Hellboy filmlerindeki Francisco Goya eserlerinin nasıl işlendiği ve aralarındaki alışverişin nasıl gerçekleştiği üzerinde durulmaktadır.

- 1.Postmodernizmle birlikte ortaya çıkan metinlerarasılık kavramının sinemaya etkileri nelerdir?
- 2.Metinlerarasılık bağlamında resim-sinema ilişkisi nasıl işlenmektedir?
- 3.Guillermo Del Toro filmlerinde Francisco Goya eserleriyle oluşturulan metinlerarası anlam ilişkisi nedir?

Önem:

1980'li yıllarda sinemada kendini gösteren metinlerarasılık, çok yeni bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Francisco Goya eserlerinin, Guillermo Del Toro'nun filmlerinde nasıl var olduğu yeni çalışma alanları içinde örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmanın önemi daha çok yeni olan metinlerarasılık kavramı üzerine çalışmaları çoğaltarak, yeni okuma alanları yaratmaktır.

Varsayımlar:

Aşağıda yer verilen varsayımların doğru olduğu düşünülerek bu çalışmaya başlanmıştır.

1. Sinema bir sanat dalıdır ve diğer sanat dallarından, resim, müzik, edebiyat, heykel vb. etkilenmiştir ve birbirlerinden sıkça yaralanmışlardır.
2. Sinema görsel bir sanat dalı olması nedeniyle sanat dalları içinde resim sanatıyla çok fazla etkileşim içinde olmuştur.
3. Guillermo Del Toro'nun sinemasında Francisco Goya eserlerine ve eserlerinin yarattığı anlam bütünlüğüne çok fazla rastlanmaktadır.

Sınırlılıklar:

Bu çalışma Guillermo Del Toro'nun Pan'ın Labirenti, Şeytan'ın Bel Kemiği ve Hellboy filmlerinde bulunan Francisco Goya eserleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları incelemektedir.

Metinlerarasılık, Postmodernizm gibi kavramların yeni olması, kavramlarla ilgili kaynakların sınırlı olmasının en büyük nedenidir. Çalışmamda beni sınırlandıran engellerinden biri de kaynakların yabancı dilde olması durumu olmuştur. Elde ettiğim kaynaklarla çıkarabildiğim bulgular çalışmamda yer almaktadır.

Yöntem:

Bu çalışmada yöntem olarak ilk literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilgili makale, kitap, dergi, tez gibi kaynaklar tarandıktan sonra resim sinema ilişkisi bağlamında alınabilecek örnek film ve eserler seçilmiştir. Taranan kaynakların konuyla ilgili olan kısımları çalışmada kullanılmıştır. Örnekleme Guillermo Del Toro sineması ve Francisco Goya eserleri olarak belirlenmiştir. Seçilen filmler ve resimler arasında karşılaştırma yapılmıştır. Filmlerin, resimlerle metinlerarasılık çerçevesinde bağlantısına bakılmıştır. Daha sonra içindekiler taslak şeklinde örnekleme alt yapı oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Metinlerarası okuma yöntemleri bağlamında seçilen örnek filmler ve resimler arasındaki ilişki incelenecektir.

2. ÜÇÜNCÜ SİNEMA

2.1 Üçüncü Sinemanın Ortaya Çıkışı

Sinemada akımlar bulundukları coğrafyanın ekonomik, sosyal ve siyasal durumlarından etkilenecek şekilde ortaya çıkmıştır. Üçüncü dünya ülkelerinde ortaya çıkan, üçüncü sinemada aynı şekilde var olmuştur. Üçüncü sinema, ortaya çıktığı dönemin ve coğrafyanın izlerini taşımaktadır. Üçüncü sinemayı anlamak için bu sinema akımının alt yapısını oluşturan üçüncü dünya terimini açıklamak ve anlamak gerekir.

2. Dünya savaşından sonra meydana gelen köklü değişimlerden sonra dünya iki gruba ayrılmıştır. Bu iki gruba bağlı kalmayan ülkeler ise 3. Dünya ülkeleri olarak adlandırılmıştır. “Kuzey yarım kürede ülkeler iki blok arasında bölünmüştür. Bir yandan Amerika ve Batı Avrupa, öbür yandan ise Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa yer almıştır. Dünyanın bu şekilde ikiye bölündüğü durumda, bağlantısız ülkeler 1955 yılında Bandung Konferansında bir araya gelmiştir. Bu konferansta sömürgecilik eleştirilmiş bir 3. Dünya kimliği dile getirilmiştir” (Esra Biryıldız, 2007, s. 21). Amerika’nın öncü olduğu kutup 1. Dünya ülkeleri, Sovyetler Birliğinin öncü olduğu grup ise ikinci Dünya ülkeleri olarak anılmaya başlanmıştır. Söz konusu ülkelere, birinci dünya olarak anılan ülkeler kapitalist bir profil çizerken, ikinci dünya ülkeleri sosyalist bir profil sergilemiştir. Geriye kalan üçüncü dünya ülkelerinin ise ortak noktaları, ekonomik açıdan güçsüz olmaları ve gelişmemiş ya da gelişmekte olan ülke unvanına sahip olmalarıdır. “Üçüncü Dünya terimi ilk olarak nüfus bilimci Alfred Sauvy tarafından Fransa’daki aristokrasi, burjuvazi ve geri kalan halk kitlesi şeklinde yapılan birinci, ikinci ve üçüncü dünya ayrımına paralel olarak ortaya atılmıştır. Bu sınıflandırmada Birinci Dünya kapitalist Batı ülkelerini, İkinci Dünya Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa’daki komünist ülkeleri, Üçüncü Dünya ise tüm bunların dışında kalan ülkeleri kapsar (Shohat, Stam, 1994:25). Üçüncü Dünya terimi ülkelerin coğrafi şartları için değil, ekonomik, siyasal ve sosyal yapıları için kullanılmaktadır. Bu ülkelerin tanımlanmasında kullanılan kelimeler az gelişmiş, gelişmekte olan ve gelişmemiş ülkeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü dünya terimindeki bu anlayış aynı şekilde sinemaya da yansımıştır. Ülkelerin anti-emperyalist mücadelelerinin arasında militan bir sinema anlayışı doğmuştur. “Fernando Solanas ve Octavio Getino Üçüncü Sinemaya Bakış isimli manifestoyla sinemayı yeniden tanımlar. Onlara göre; Dünya haklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki benzerlerinin anti-emperyalist mücadeleleri, dünya evrenin eksenini oluşturuyordu. Üçüncü sinema, bu

mücadelenin içindeki, zamanımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal manifestosunu başlangıç noktası olarak her insanda özgür bir kişilik yaratma olasılığını başka bir deyişle kültürün sömürgeci arındırılmasını kabul eden sinemadır” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 16). 1960’lı yıllarda sömürgecilik anlayışından kurtulmak isteyen ülkelerde yaşanan siyasal gelişmeler sinemayı da etkisi altına almıştır. Bu da yeni bir sinema anlayışının doğmasına neden olmuştur. Bahsettiğimiz manifestoda, bu dönemde tüm dünyayı etkisi altına alan Hollywood Sineması, birinci sinema olarak adlandırılmıştır. Bir diğer yandan birinci sinemaya tepki olarak, Avrupa da ortaya çıkan Sanat Sinemasına da İkinci Sinema adı verilmiştir. Bu iki sinema anlayışından memnun olmayan sinemacılar, yeni bir sinema anlayışı oluşturarak Üçüncü Sinema terimini ortaya koymuştur.

Adı geçen manifestoda birinci sinema olarak adlandırılan Hollywood Sineması, sadece Amerika’yı değil tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Bütün ülke sinemalarında örneklerine rastlamak mümkündür. Klasik anlatı kurallarına uygun çekilen bu filmlerde, izleyici tek başına bir birey değildir, kitledir. Karakterler kolay anlaşılabilir yapıdadır ve seyircinin empati gücü yüksektir. Oluşturdukları olay örgüsü tamamen kurmacadır. Sinemanın ticari kaygısı bağlamında, seyircinin ilgisini çekeceği bir olayı ve anlatıyı, teknolojik ve sinematografik olarak destekleyerek sunulması amaçlanmaktadır. İkinci sinema ve üçüncü sinemanın rahatsız olduğu noktalardan biri de amaçlanan sinema anlayışının ticari kaygısının çok fazla olması ve sürekli kendini tekrar etmesidir. Üçüncü Sinemaya Doğru adlı manifestoda Birinci Sinema adı verilen Hollywood Sinemasının, Amerikan film endüstrisi tarafından dayatılan bir model olduğu söylenmektedir. Bu sinema anlayışının hemen hemen bütün ülke sinemalarını da etkisi altına aldığından bahsedilmiştir. “Birinci Sinema temel olarak Amerikan sineması ya da çok bilinen adıyla Hollywood sineması olarak gösterilse de bu sinemanın dünya ölçeğinde bir sinema olduğu vurgulanarak bütün ülke sinemalarını etkisi altına aldığı da belirtilir. Birinci sinema popüler sinemadır. 1969’da var olan sosyalist ülkelerin bile bundan kaçınmadığı vurgulanmaktadır (Odabaş, 2013:16). Günümüzde de birinci sinema modelinin etkisi devam etmektedir, bunun en büyük nedenlerinden biri ticari kaygılar ve kapitalizm olduğu öne sürülmektedir. Birinci sinemanın temeli, seyircisini filmdeki karakterlerle özdeşleştirme üzerine kuruludur. Bu nedenle seyircinin düşünmesinin engellendiği ve gerçek hayattan uzaklaştığı düşünülmektedir. Buna karşı çıkan ikinci sinema bir diğer adıyla sanat sineması ise sinema başta olmak üzere sanatın gerçekleri yansıtmayı gerektiğini savunmuştur. Sanat sineması, Fransız yeni dalga, “İtalyan yeni Gerçeklik”,

“Amerika Bağımsız Sinema”, “Brezilya Yeni Sineması” gibi akımlarla birçok ülkede varlığını göstermiştir. Daha gerçekçi bir sinema anlayışı getirmeyi amaçlamışlardır. Birinci sinemanın aksine filmdeki karakterlerin seyirciyle özdeşleşmesi gibi bir kaygıları yoktur. Katarsise karşı bir duruş sergilemiş, bunun yerine yabancılaşmayı tercih etmişlerdir. Böylece seyircinin düşünebilmesini sağladıklarını vurgulamışlardır. Brecht’in tiyatro alanında geliştirdiği yöntemi sinemaya uyarlamışlardır. Brecht’e göre; seyircinin ilgi ve gerilimini, öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde düz bir çizgi üzerinde kesintisiz olarak devam eder. Gerilim en üst düzeye ulaştığında olaylar çözülmeye başlar, seyircide bu noktada katarsise ulaşır. Seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum sergilemesine olanak tanınmayan dramatik anlatıma karşılık, epizodik anlatımda montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde eğriler çizerek yol alır. Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Böylece seyirci akışa kapılmadan, olaylar üzerinde düşünmeye ve eleştirmeye fırsat bulur (Parkan, 1983, s. 34). Brecht Estetiğinde seyircinin özdeşleşmesi yerine, yabancılaşma yöntemine gidilmiştir. İkinci sinemanın benimsediği yöntemde aynıdır. Katarsisten uzak tutulan seyircinin filmi eleştirel bir tutumla izleyeceği düşünülmüştür. İkinci sinema, birinci sinema diye adlandırdığımız egemen sinemaya karşı çıkan alternatif bir sinema olmasına rağmen, bulunduğu sistemin çizdiği sınırların dışına çıkamamıştır. Üçüncü sinemanın da ikinci sinemayı eleştirdiği noktalardan biri de bu olmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının üçüncü sinemanın çıkış noktalarından biri olduğu savunulmuştur. “İkinci Dünya Savaşını takip eden yıllarda Hollywood’un başını çektiği ticari sinema dünyanın dört bir yanında seyirciye ulaşırken, Avrupa da entelektüel seviyesi daha yüksek, Hollywood tarzının dışına çıkabilen filmleri savunan İtalya ‘da Yeni Gerçeklik, Fransa’da Yeni Dalga gibi çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımlar ve özellikle de Yeni Gerçeklik, üçüncü sinema üzerinde önemli etkileri bulunmuştur” (Esra Biryıldız, 2007, s. 23). Üzerinde etkileri olduğu savunulsa da bazı konularda üçüncü sinema, ikinci sinemaya da karşı çıkmıştır. Üçüncü sinemaya göre; birinci ve ikinci sinema halkın sorunlarını dile getirmekte eksik kalmıştır. Üçüncü sinemacılar bu eksikliği tamamlamayı amaçlamış ve daha özgür, daha militan sinema anlayışı getirmeyi hedeflemişlerdir. Üçüncü Sinema tanımlaması ilk defa Fernando Solanas ve Octavio Getinonun yayınladıkları manifestoda kullanılmıştır. Bu Manifestoyla doğan üçüncü sinemanın amacı devrimci bir sinema anlayışı getirmektir. Onlara göre devrimci sinemanın temelini oluşturan belgesel türüydü. Sinema gerçekleri yansıtılmalıydı, seyirciye de söz hakkı tanınmalıydı. Manifesto emperyalizme karşı bir anlayışla yazılmış ve zamanla sadece Latin Amerika değil tüm

dünyada kendinden bahsettirmiştir. “Marksist bir perspektifle yazılan bu manifesto sadece Latin Amerika da değil dünyanın birçok bölgesinde büyük yankı uyandırdı. Bu manifestoda seyirciye de ayrı bir görev düşmekteydi. Ticari sinema seyircisi gibi filmi dışardan alımlayan bir pozisyon yerine filmin içerisine girmesi gerekiyordu. Bu teorinin en önemli örneklerinden bir tanesi “Fırınlara Saati” isimli belgeseldi” (Sivashoğlu, 2016, s. 16). Bu belgesel 4 saat 20 dakika uzunluğundadır ve 3 bölümden oluşur. Birinci bölüm şiddet ve özgürlük adı altında Arjantin’in toplumsal, tarihsel, kültürel ve coğrafi değişik yönleriyle birlikte yeni koloniciliğe vurgu yapar. Bu bölüm Che Guevera’ya ve Latin Amerika’nın kurtuluşu için ölenlere ithaf edilir. İkinci bölüm ise devrim için eylem adı altında Peronizmin tarihini ve Peronizmin sonrasındaki direnişi anlatır. Son bölüm ise ilk bölümle aynı adı taşır. Yine şiddet ve Özgürlük adı verilen bu bölümde birkaç mektup okunur ve röportajlara yer verilir. Son bölümde vurgulanmak istenen ise devrim gerçekleşmedikçe filmin bir sonu olmadığıdır. Filmde en çok yankı uyandıran ise ara ara durdurulup seyircinin interaktif şekilde olayın içinde olmasını sağlamasıdır. Amaç seyirciyi pasif izleyici olmaktan çıkarıp aktif konuma getirmek ve eleştirmesini sağlamaktır. Manifestoda değinildiği gibi önemli olan film değil, bir tartışma ortamı yaratarak, kitleleri bilinçlendirerek harekete geçirmektir. Bahsettiğimiz gibi üçüncü sinemanın en önemli anlayışlardan biri de seyircinin sade tüketici değil aynı zamanda üretici olmasını istemekteydi. Bu yüzden üçüncü sinemacılar birinci sinemada seyircinin olduğu konumu ikinci sinemada ise mücadeleyi yetersiz bulmuşlardır. Bulundukları bölgedeki sistemin dışına çıkmakla kalmayıp sistemle ilgili ve sömürgecilikle ilgili sert eleştirilerde getirmişlerdir. Mücadeleci bir sinema anlayışı yaratmışlardır. “Solanas ve Getino’nun manifestosu 1960’ların devrimci hareketleri içinde, Anti-empyralist mücadelede, ulusal kültürün bir parçası olarak, sinemanın önemli bir rolü olduğunu iddia eder ve bu sinemanın özelliklerini tanımlar. Emperyalist güçlerin bilim, kültür, sanat ve sinemayı kendi ideolojilerini yaymak için kullandıklarına dikkat çeken yazarlar, bunun karşısında üçüncü dünya uluslarının da devrimci bir bilim, kültür, sanat ve sineması olması gerektiğini savunurlar.” (Esra Biryıldız, 2007, s. 26). Kitlelere ulaşma konusunda sinema, yazılı medya araçları gibi yollardan daha etkilidir. Bu yüzden militan bir grubun halkı ayaklandırmak istediği noktada seçeceği en iyi kitle iletişim araçlarından biri sinema olmuştur. Üçüncü sinema filmleri içerik ve uygulama olarak siyasaldır. Bütün filmlerinde toplumsal konuları ele alırlar ve ezilmiş tarafın hakkını savunurlar, çoğu zaman şehirde yaşayan insanların yaşamlarını konu almak yerine, filmlerinde kırsal kesimdeki yoksul halktan bahsetmişlerdir. Üçüncü sinemanın çıktığı yer Latin Amerika

olsa da her sinemanın kendi içinde politik olduğunu savunurlar ve bu her zaman bulunduğu ülkeyle bağdaştırılmaz. “Manifestonun başlığında adı anılmış olsa bile, Üçüncü Sinema ilk anda birçok kişinin anladığı gibi üçüncü dünya sineması değildir. Solanas ve Getinu’nun tepki duydukları şey, Birinci ve İkinci dünya değil, Birinci ve İkinci Sinemadır. Bollywood sineması örneğinde olduğu gibi, Birinci sinema Üçüncü Dünya ülkelerinde olabilir. Üçüncü Sinemada birinci dünya ülkelerinde yapılabilir” (Odabaş, 2013, s. 21). Sinemanın nerde olduğundan çok neyle ilgilendiğine, hangi konuları kendine içerik olarak seçtiğine ve seyircinin konumunu nasıl belirlediğine bakıldığı savunulmuştur. Üçüncü Sinemayı, üçüncü sinema olarak belirleyen onun dünya anlayışı olduğu belirtilmiştir. “Herhangi bir öykü herhangi bir konu üçüncü sinema tarafından işlenebilir. Bağımlı ülkelerde Üçüncü sinema söylene karşıtı, ırkçılık karşıtı, burjuva karşıtı ve sömürge karşıtı bir sinemadır.” (Fernando Solanas, 1978 s.68) Fernando ve Getino bu sinema dilini geliştirirken yaşadıkları toplumun ve dönemin içinde bulunduğu durumdan etkilenmişlerdir. Buna bağlı kalarak sömürgecilğe karşı halkı ayaklandırmak adına üçüncü sinema dilini geliştirmişlerdir. Geliştirdikleri sinema dilinin diğer iki sinemadan farkı sistemin çizdiği sınırları önemsememişlerdir. Temelde çıkış noktaları ikinci sinemayla kesişse de aynı olmaları pek mümkün olmamıştır. Birinci sinemayla ise temelleri de taban tabana zıttır. Günümüze bakıldığında bu üç sinema da varlığını hala göstermektedir. Üçüncü sinema çıktığı dönemdeki örneklerle günümüzdeki örnekler farklıdır. Yaşanan toplumsal olaylar ve coğrafi konumlar hatta sosyal hayatta o zamana göre büyük değişiklik göstermiştir. Fakat içerik ve biçim değişiklik gösterse de üçüncü sinemanın amacı da anlatmak istediği şeyde aynı kalmıştır. “Dünyada yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal sorunlar değişse de Solanas’ların yaptıkları sinemanın gereklilikleri ve onu ortaya çıkaran öz aynı kalmıştır. Günümüzde yine siyasal mücadeleler vardır, yine haksızlık vardır, yine kurtuluş mücadeleleri vardır. Bunlar değişmedikçe üçüncü sinemanın da özü değişmez” (Odabaş, 2013, s. 30). Üçüncü sinemaya bakıldığında günümüzde daha fazla yayıldığını görebiliriz sadece Latin Amerika’da değil dünyanın her yerinde örneklerine rastlamak mümkündür. Gelişen ve sürekli olarak değişen teknoloji bunun en büyük sebeplerinden biridir. Teknoloji gelişmeye devam ettikçe üçüncü sinemaya da yeni tanımlamalar getirilecektir fakat üçüncü sinemanın ilgilendiği konular hep aynı kalacaktır. Toplumsal konular, coğrafi konumlar gibi sinemayı etkileyen konular değiştikçe yeni konular ortaya çıkacaktır bu da üçüncü sinemanın ilgi alanına dahil olacaktır.

2.2 Meksika Sineması

Meksika da ilk film gösterimi 1896 yılında yapılmıştır. Mexico City’de yapılan gösterime halk çok yoğun ilgi göstermiştir. Sinema salonlarını hızla artırmaya giden Meksikalı film yapımcıları, aynı zamanda bağımsızlıkların yüzüncü yılını kutlamak için birçok belgesel film de üretmişlerdir. Fakat birinci dünya savaşının başlamasıyla ülkeye film giriş çıkışları çok azalmıştır. “Birinci Dünya Savaşı ile Avrupa’dan film getirme olanağı kalmayınca Meksika, Hollywood Filmlerinin mecburi müşterisi haline gelmiştir. Sesli film yayınlaştığı dönemde de Hollywood etkisi sürmeye devam etmiştir. Bu dönemde Rus yönetmen Sergei Eisenstein Film çekmek için Meksika’ya gelmişti. Film yarıda kalsa da birçok sinema tarihçisine göre Eisenstein’ın yaptığı çekimler Meksikalı genç sinemacılara yol gösterici olmuştur” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 32). Salvador Toscana Meksika sinemasın ilk film yapımcısı olarak tarihe geçmiştir. Bu dönem de Meksika devrimini anlatan filmler ortaya koymuştur. Bunun en önemli örneği de “Memorias de un Mexicano” filmidir. Bu dönemden sonra Meksika sinemada büyük bir iç pazar haline gelmiştir. Batının ve devletin isteklerine hizmet etmeye başlamıştır. Bu dönemde bazı film gösterimi yapan firmalar ülkenin daha kırsal kesimlerini seyirci çekmek amacıyla gezmişlerdir. Sinemanın ülkede hızlı bir şekilde büyümesine sebep olmuştur. Bu dönemde Meksika sinemasında belgesellerin ağırlığı gözden kaçmamıştır. Filmlerin konuları Meksika’nın devrimiyle ilgilidir. Bu dönemde sadece Meksika’nın değil bütün Latin Amerika’nın Hollywood ile mücadele ettiği dönemdir. 1930’lu yıllarla birlikte sinemada ses kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde bazı sinema tarihçilerine göre Meksika’nın en önemli filmlerinden olan Fernando de Fuentes’in yönettiği Vamonos con Pancho Villa çekilmiştir. İkinci Dünya Savaşının başlamasıyla sinema sektörü Meksika’da yine sekteye uğramıştır. Ülke içinde çekilen filmlere ağırlık verilmişti. Savaş bittikten sonra Meksika Sineması hareketlenmeye başlamıştır. Savaşın yıkıcı etkisinden kurtulmak isteyen halk, sinemaya yönelmiştir. Meksika sineması, 1948 yılında yıllık yüz milyon seyirciye ulaşabilen bir pazara dönüşmüştür. 1960’lı yıllarda tüm dünyada olduğu gibi ekonomik kriz, televizyonun çıkışı, film okullarının açılması gibi durumlar sinema sektörünü sekteye uğratmıştır. Buna rağmen Meksika’da Oscar’a aday olan ilk film çekilmiştir. Yönetmenliğini Roberto Gavaldan’ın yaptığı Macarion isimli filmde bir orman işçisinin gördüğü rüyadan sonra yaşadıkları anlatılıyordu. Bu filmle birlikte sırasıyla 1961 yılında çekilen Ismael Rodriguez’in yönettiği Animas Trujano filmi, 1962 yılında Luis Alcoriza’nın yönettiği Tlayucan filmi Oscar’a farklı dallarda aday

gösterilmiştir. 1970’li yıllarda ise senede yüzden fazla film üreten bir sektör haline gelmiştir. Uzun yıllar böyle devam ettikten sonra 1990’lı yıllara gelindiğinde Meksika ekonomik krizle boğuşurken aynı zamanda bütün Latin Amerika’nın problemi haline gelen uyuşturucu trafiğiyle de uğraşmak zorunda kalmıştır. Zamanla bu durum sinemayı da etkilemiştir. Narcofilmes adı verdikleri düşük bütçeli filmler çekilmeye başlanmıştır. “1990 sonrası dönemde yaşanan ekonomik dar boğaz Meksika Sinemasını etkilemişti. Bu dönem aslında Meksika Sinemasının asıl estetiğinin oluşmasını sağlayan geçiş dönemi idi. Narcofilmes adı verilen uyuşturucuyla alakalı yüzlerce düşük bütçeli b tipi film sinemaya taşındı. Tabi ki bunun altında yatan asıl neden Meksika ve birçok Latin Amerika ülkesinde uyuşturucu trafiğinin tavan yaptığı ve uyuşturucu kartellerinin bazı bölgelerde yönetimi ele aldığı bir dönem olmasıydı” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 34). Meksika Sineması da bundan etkilenmişti, sokakta olanı biteni beyaz perdeye taşımaya başlamışlardır. Latin Amerika’da diğer ülkeler gibi Meksika sineması da sokakta yaşananlardan besleniyordu. Toplumun görmezden geldiği fakir mahallelerde yaşayan insanlar sinemanın konusu haline gelmişti. 1990’lı yıllarda sinemadaki devlet desteğinin azaltılması, yanlış sinema politikaları film dağıtımındaki problemler Meksika sinemasını kaliteden yoksun bırakmıştır. Ekonomik, sosyal ve siyasi alandaki çalkantılı yılların ardından azalan üretim miktarına ve yapılan hatalara karşın, 1992 yılından itibaren Alfonso Arau, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón ve Carlos Reygadas gibi isimlerle Meksika sineması uluslararası anlamda adından söz edilir hale gelmiştir. Bu yönetmenler Meksika sinemasında yeni bir dalga oluşturmuşlardır. Meksika sinemasının en önemli geçiş filmlerinden biri olan “Paramparça Köpekler ve Aşklar” filmi Meksika’nın uyuşturucuyla ilgili filmlerinden sonra başka bir bakış açısı getirmiştir. Klasik uyuşturucu kültürünün filmlerinin arabeskliliği yerine daha Avrupa sinemasına yakın bir bakış getiriliyordu. Film Avrupa Sinemasının gerçekçiliğine daha yakın duruyordu. Bu yeni dönem sinemaya daha sonra “Y Tu Mama Tambien” filmiyle Alfonso Cuarón da dahil olmuştur. Bu filminden sonra diğerleri gibi Hollywood’da kendini göstermiştir. “Harry Potter”, “Children Of Men” ve “Gravity” gibi filmlerin yönetmenliğini yapmıştır. Gravity adlı film sayesinde en iyi yönetmen dalından Oscar alan ilk Meksikalı hatta Latin Amerikalı yönetmen olmuştur. “Bahsedilen yönetmenlerin dünya çapında ve Hollywood’da ün kazanmalarını sinema sanatına ilişkin teknik ve estetik bilgilerinin üst düzeyde olmasına bağlamak mümkündür. Sinemanın biçimci ve gerçekçi geleneğini oluşturan teknik uygulamalarının kendi ülkelerindeki kariyerleri döneminde meydana getirdikleri eserlerde görmek mümkündür. Bireysel ve toplumsal

düzeyde temaları olan yapımlar meydana getirmişlerdir. Önemli filmlerinin bir bölümünün olay örgüsünün ülkelerinin yakın tarihi fonunda geçtiğini gözlemlemek mümkündür. Sinemanın evrensel sanatsal değerleri yanında Hollywood sinemasına özgü anlatı filmi geleneğini uygulamadaki başarıları da onları dünya çapında söz sahibi yönetmenler haline getirmiştir. Özellikle, “Alejandro González Iñárritu,” “Guillermo Del Toro” ve “Alfonso Cuarón’un” filmlerinde anlatı sineması geleneğine özgü kurgu, olay örgüsü ve çekim tekniklerini uygulamadaki yetileri dikkat çekicidir” (Demir Ö. , 2020). Bu yeni dönem Meksika sinemasının diğer önemli yönetmenlerinden biri de Guillermo Del Toro’dur. En önemli eserlerinden biri olan “El Laberinto Del Fauna” ülkemizde bilinen adıyla “Pan’ın Labirenti” adlı film, İspanya iç savaşı sırasında küçük bir çocuk savaştan kaçmak için okuduğu kitaplardaki hayali yerlerde yaşadığı gerçek üstü olayları anlatıyordu. Del Toro bu film sayesinde üç dalda Oscar kazanırken dünyadaki bütün festivallerde gösterildi ve film toplam 91 ödül almıştır. Meksikalı önemli yönetmenlerin neredeyse tamamı Hollywood’a yer almaktadır. Alejandro Gonzalez Inaritu’nun yönettiği Birdman filmi ise en iyi film dalında Oscar almıştır ve bu dalda ödül alan ilk Meksikalı yönetmendir. Bunun gibi günümüze ait birçok örnek vardır. Çok iyi bir ivme yakalayan Meksika Sineması günümüzde adından hala sık sık bahsettirmektedir.

2.3 Guillermo Del Toro Sineması

Guillermo Del Toro 1964 yılında Guadalojona’da dünyaya gelmiştir. Koyu Katolik bir ailenin yanında yetişmiştir. Lise yıllarında kısa filmler çekmeye başlayarak sinema hayatında erken yaşta başlamıştır. İlk film prodüksiyonunu henüz 21 yaşındayken yapmıştır. “James Whole”, “Mario Bova”, “Alfred Hitchcock” gibi korku türünün ustaları yönetmenlere olan hayranlığıyla bilinmektedir. Aldığı makyaj ve efekt eğitimleri sayesinde bu alanlar da uzun yıllar uzman olarak çalışmıştır. Aynı yıllarda ilk filmi olan “Dona Herlinda ve Kızı” adlı filmin yapımcılığını üstlenmiştir. 1980’lerin başında “Necropia” adını taşıyan kendine ait firmasını kurmuştur. Film yapımı ve sinemayla ilgili verdiği eğitimlerle birlikte Meksika televizyonunda birçok programın yapımcılığını ve yönetmenliğini yapmıştır. Guillermo Del Toro’nun Meksika sınırları içerisinde ün kazanmasını sağlayan ilk önemli filmi, 1993 yılında çektiği “Cronos” olmuştur. Bu film Cannes Film Festivalinde eleştirmen ödülünü almıştır. Bunun birlikte yönetmen dünya sinemasında da yavaş yavaş tanınmaya başlamıştır. Cronos’tan sonra 1997 yılında çektiği “Mimic” filmiyle Hollywood’un kapılarını aralamıştır. Hollywood’dan beklediği verimi alamayan Del Toro tekrar kendi kişisel sinemasına dönmüştür. Kendi yapım şirketini

“The Tequila Gang” adıyla kurmuştur. Şirketi kurduktan sonra yeni bir film hazırlığına başlayan Del Toro çok geçmeden hazırlıkları tamamlayıp 2001 yılında “The Devil’s Backbone” adını verdiği İspanya iç savaşını, yetimhanedeki bir çocuğun hayaleti üzerinden anlatan bir korku filmi çekmiştir. Bu filmin gördüğü ilgiyle birlikte tekrar Hollywood’a yönelmiştir. 2002 yılında korku çizgi roman uyarlaması olan “Blade2’yi” çekmiştir. Daha sonra “Hellboy’un” yönetmenliğini üstlenen Del Toro, bu filmi de çektikten sonra Hollywood’dan tekrar uzaklaşmıştır. Yeni bir film için hazırlanan yönetmen, ustalık eseri olarak bahsedilen ülkemizde “Pan’ın Labirenti” diye bilinen filmi çekmiştir. Bu filmde de İspanya iç savaşını bir çocuğunu kâbusu ve hayalleri üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Pan’ın Labirenti filmiyle nerdeyse bütün dünyada büyük ilgi görmüştür. Birçok film festivalinde gösterime giren Pan’ın Labirenti filmi üç Oscar ödülüyle birlikte 91 tane ödül kazanmıştır. Bu film sayesinde bütün dünyada tanınma imkânı bulmuştur.

Guillermo Del Toro sinemasını tanımlayan temel birkaç unsur vardır. Yönetmenin nerdeyse tüm filmleri korku türündedir. Filmlerinde mutlaka değişik yaratıklar ya da canavarlar yer almaktadır. Konular çoğunlukla gizemli bir dünyada geçer. Bütün filmlerinde korkutucu olduğu kadar görsel olarak oldukça etkileyici yaratıkları yer almaktadır. Hemen hemen çektiği her filmde bu yaratıkların üzerinden, dünyada en kötü canavarın insan olduğuna vurgu yapmaktadır (Yalçın, 2022). Bunun en büyük örneğini de 2015 yılında çektiği Kızıl Tepe filminde vermiştir. Filmde mekân tercihleri de filmlerinin konusu gibi korku türüne uygun yerlerdir. Filmlerinde sürekli yeraltı, kanalizasyon, metro durakları gibi korku türüne uygun mekanlar tercih etmiştir. Del Toro, filmlerinde farklı türleri bir arada kullanmaktadır. Bilim kurgu, korku gibi türleri dram ve gotik türleriyle karıştırarak yeni bir tür yaratır. “Del Toro türler arası geçişte, birer insan gibi davranan, değişen, dönüşen vampirler, hayaletler, şeytanlar, periler ve masum çocuklar başrolüdür. Del Toro’nun bir auteur olarak özgünlüğü türleri kaynaştırma becerisinden ve fantastik figürlere farklı anlamlar yüklemesinden ileri gelmektedir” (İşlek S. T., 2019, s. 103). Filmlerinde mitolojik karakterlerden ve filmlerinin bağlamına uygun eserlerden sıkça yararlanmıştır. Del Toro’nun filmlerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise din olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisi de dünyaya anlam veren iki şeyin varlığından bahsederek, bunlardan birinin sanat diğeri ise din olduğunu söylemiştir. Koyu Katolik bir aile de büyüyen Del Toro’nun bu bakış açısı sinemasına da yansımıştır. Filmlerinde dinle ilgili göndermelere başvurduğu gözlemlenmektedir. Del Toro’nun birçok filmi

toplumsal yapı ve politikayla da ilgilidir. Filmin içinde yer alan canavarlar, hayaletler ve mitolojik karakter üzerinden dönemin siyasi ve toplumsal yapısını aktarır. Del Toro çektiği her filmde yarattığı canavarlar insanların kurbanı olmuştur. En kötü canavar insandır fikrini hemen hemen her filmde beyaz perdeye yansıtır. Bunun en güzel örneğini 2017 yılında çektiği Suyun Sesi filminde görürüz. 1950’lerde geçen film Amerika’nın soğuk savaş dönemini konu almaktadır. Gizli bir laboratuvarı acımasız deneyler yapmak için geliştirilen bir yaratığın ve orada çalışan temizlik görevlisi kadının arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır. Del Toro’nun kusursuz yaratılmış canavarlarında makyaj ve özel efektler üzerindeki merakının ve deneyiminin etkisi görülmektedir. Suyun Sesi filmiyle de ilk Oscar’ını almıştır. Del Toro, Meksika’lı bir yönetmen olmasına rağmen Hollywood’a filmler çekmiştir. Yönetmenin filmleri çoğu zaman politik olmasına rağmen tercih ettiği masalsı anlatı ona Hollywood’un kapılarını açmıştır. Guillermo Del Toro’nun filmlerinde sıklıkla metinlerarası yöntemlere başvurusu da dikkat çekmektedir. Özellikle Pan’ın Labirentinde kullandığı mitolojik karakterler ve Ünlü ressamların tablolarını andıran sahneler bulunmaktadır. Metinlerarası alışverişler Del Toro’nun sinemasını beslemektedir. Özellikle filmlerinde kullandığı mitolojik karakterler buna örnek teşkil etmektedir. Çalışmanın konusuna uygun olarak seçilen Guillermo Del Toro’nun filmlerinde metinlerarası alışverişe resim sanatı dışında da rastlanmaktadır.

FİLMOGRAFİSİ

YILI	FİMLERİ
1986	<u>Dona Herlinda and Her Son</u>
1993	Cronos
1997	Mimic
1998	Un Embrujo
2001	<u>The Devil's Backbone</u>
2002	<u>Asesino en serio</u>
2002	Blade II
2004	Cronicas
2004	Hellboy
2006	Hellboy: Sword of Storms
2006	Pan'in Labirenti
2007	Hellboy: Blood and Iron
2007	Yetimhane
2008	While She Was Out
2008	Rudo Y Cursi
2008	<u>Cosas insignificantes</u>
2008	<u>Hellboy II: The Golden Army</u>
2011	Kranlıktan Korkma
2013	Pasifik Savaş
2015	Kızıl Tepe
2017	Suyun Sesi
2021	Kabus Sokağı
2022	Pinokyo

Tablo 1.1 Guilermo Del Toro Filmleri

3. METİNLERARASILIK KAVRAMI

3.1 Modernizm

Modernizm, orta çağın kilise merkezli, her şeyin din ve tanrıyla açıkladığı yaşam biçiminden sonra aklın ve bilimin merkeze konulduğu dönemi kapsamaktadır. 17. Yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma fikriyle birlikte gündeme gelen modernizm, ilk olarak Fransa’da kendini göstermiştir. Fransız İhtilali ve Sanayi Devriminden sonra değişmeye başlayan toplum modernizmin yerini sağlamlaştırmıştır.

Aydınlanma Hareketi, Fransız İhtilali’nin temelini oluşturmuştur. Kilise baskısı altında yaşayan insanların skolastik düşünce yapısı, Fransız İhtilali’nden sonra yerini özgür düşünceye bırakmıştır. Fransız İhtilali’nin getirdiği Sanayi Devrimi’yle beraber meydana gelen teknolojik gelişmelerle sonucunda makineleşme ortaya çıkmıştır. Eskiden insan gücüne duyulan işleri, gelen değişimlerle birlikte makineler yapmaya başlamıştır. Bununla birlikte üretim hızı artış göstermiştir. Ekonomide değişimler yaşanmaya başlamıştır. Kentleşme ve gelişen teknolojiyle toplumun sosyal yaşamında da değişiklikler meydana gelmiştir. İnsanların yaşam biçimleri değişmiştir. Bu gelişmelerin her biri modernizmin gelişim sürecini oluşturmaktadır. Aynı zamanda gelişen ve değişen yeni toplum düzeni beraberinde kapitalizmde getirmiştir. Bu dönemdeki gelişmeler dünyada hızlıca yayılarak kapitalist düzeninde temellerini oluşturmaya başlamıştır.

Modernizm kavramı, geleneksel olanı yani eskiyi geride bırakıp, yeni olanın üretilmesi temeli üzerine kurulmuştur. Geleneksel olandan tamamen bağını koparmak isteyen modernizm toplumun her yerinde köklü değişimlere neden olmuştur.

Sanat alanında ise modernizm kendini 19. Yüzyılda göstermeye başlamıştır. Orta çağda sanat kavramını da baskısı altına alan kilise yerini modernizme bıraktığında sanat alanındaki değişimler ve gelişmelerde kaçınılmaz olmuştur. Modernizm getirdiği yeni çağda, akli ve bilimi merkeze koymuş, tanrı ve din merkezli bir dünya yerine insanın değerini ortaya koyan yeni bir dünya düzeni yaratmayı amaçlamıştır. Bununla birlikte sanata getirdiği değişimlerin başından geçeklik kavramı diğer adıyla realizm yer almaktadır. Modernizm; gerçeklik ilkesinin kavranabilmesinin de akıl ve bilimle mümkün olacağını savunmuştur. Gerçeklik sanat eserlerinde etkisini göstermiştir. Gerçeklik, sanatçının yaratıcılığıyla ilgili bir anlam ifade etmektedir. Bu kavramla birlikte sanatçının eserlere kendi bakış açısının getirilmesi bu bakış açısının eserlerine yön vermesi amaçlanmıştır. Her sanatçının bakış açısının farklı olması modern dönemde

birçok akımın çıkmasına sebep olmuştur. Bu akımlar her sanatçının kendi bakış açısını yansıtmaktadır. Modern dönemde sanatçıların kendi bakış açılarının dışında ortak bakış açısı ise, doğayı taklit etme işlemine son vererek farklı şeyler üretme çabası olmuştur. Herkesin tek tip sanat eserleri üretmesini önüne geçmeyi amaçlayan modernizm, özgünlüğü de beraberinde getirmiştir. Sanata getirilen yeni kurallar içinde biricik olmakta vardır. Demir modernizmin özelliklerini şöyle sıralamıştır; Modernizm, kendi kendine belirleyen bireyin ve toplumun temelini oluşturmaktadır. Araşsal aklın iddialarını evrenselleştirilmesi amacı vardır. Bilim yardımıyla insanın doğa üzerindeki denetimini sürekli arttıracak olan bir ilerleme sağlanmalıdır. Düzen, hiyerarşi ve otorite bütün kurumların en temel özellikleri olmalıdır. Evrensel insan hakları temeli üzerine kurulacak olan dünya kardeşliğinin çerçevesini hümanizm çizmelidir (Demir Ö., 2016, s. 167).

Aynı özellikler sanat alanında da geçerli olmuştur. Sanat eserlerinde sanatçının anlatmak istediği evrensel olmalıdır iddiası vardır. Sanatı toplum içinde yapan sanatçılar eserlerindeki anlamı daha görünebilir hale getirmek için semboller kullanmışlardır. Modernizmin kuralcı ve otoriter yapısına karşı çıkan bazı düşünürlerin görüşleri postmodern dönemi beraberinde getirmiştir. Onlara göre ise orta çağın otoriter yapısı değişmemiş modern dönemde otoritenin adı değişmiştir. Orta çağın tanrıyla açıkladığı her şeyi modern çağ akılla açıklamıştır. Kuralcı yapısından dolayı sanata biricik olma, evrensel olma gibi kurallar gelmiştir. Modern dönemde herkes sanatçı olamazdı. Sanatçı olmanın ve sanat eseri üretmenin belli başlı kuralları vardı. Gelen postmodern dönem bu kuralları görmezden gelerek çoğulcu yapısını ortaya koymuştur.

3.2 Postmodernizm

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Postmodernizm kavramı, Modernizm kurallarına ve akıl merkezci tavrına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Modern dönemden önce Orta çağda, kilise merkezli ve her şeyi tanrıyla ve mistik öğelerle açıklayan bir otorite vardı. Toplumda aynı düşüncede olan insanlardan oluşmaktaydı. “Tanrının yarattığı dünyada olguların bir bütün içinde düşünülmesi gerektiği, tüm olguların merkezinin ve yaratanın yine Tanrı olduğu düşüncesi egemendi” (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 17). Aydınlanma çağıyla birlikte yeni bir toplum düzeni oluşmaya başlamıştır. Din toplum üzerindeki egemenliği kaybetmiştir. Kilise baskısı ve özgür düşüncenin engellendiği dönem sona ermiştir. Onun yerine aklın ön planda olduğu bir dönem başlamıştır. Aydınlanma çağıyla birlikte gelen modernizmin merkezinde akılcılık yatmaktaydı. Aydınlanma, insanların batıl inançlara,

gizemli olaylara inanmalarını engellemeyi, insanları kilisenin baskısından kurtarıp, eleştirel akıl kullanmaya yönlendirmeyi amaçlamıştır. 18. Yüzyılın aydınlanmasıyla başlayan çağ modernizmi de beraberinde getirmiştir. Modernizm, merkezine insan, akıl gibi şeyler koymasının yanı sıra mistik ögeler ve kilisenin dayattığı kurallar yerine akla uygun ve gerçek olan kuramları ve sanatsal eserleri temsil etmeliydi. Kilisenin binlerce yıllık egemenliğinden sonra, Modern çağda da yeni bir egemenlik oluşturulmuştur. Modernist düşünce, aklın ön planda olduğu, tek bir doğruya ulaşma çabası içindeydi. Orta çağ döneminde, her şey tanrının varlığıyla açıklanırken, modern çağ döneminde tanrının yerine geçen şey akıl olmuştur. Orta çağ ve modern çağ döneminin aralarındaki fark otoritenin yer ve biçim değiştirmesidir. Modernizmin çıkış amacından birisi de evrensellik iddiasıdır. Modernizm, yeninin ve gerçeğin peşinde olmalı, evrensel olmalı gibi yeni kurallar ve bakış açıları getirirken, bir önceki dönemin egemenliğinden kurtulmayı amaçladığı halde yeni bir egemenlik anlayışı getirmiştir. Postmodernizm, modernizmin sanata ve diğer alanlara getirdiği gerçeklik, evrensellik ve biricik olma gibi ilkelerin altında bir egemenlik anlayışının yattığı düşüncesiyle, modernizme karşı çıkmıştır. Postmodernizm her şeyden önce modern sonrası anlamına gelmektedir. Modernizmden ayrı düşünülmesi ve açıklanması pek mümkün değildir. İlk olarak Postmodernizm terimi Arnold Toynbee adlı İngiliz tarihçi tarafından kullanılmıştır. “Bir Tarih İncelemesi” adlı eserinde, Birinci Dünya Savaşından sonra modern dönemin bittiğini, Postmodern dönemin başladığını dile getirmiştir. Her alanda Postmodernizmin kendini göstermesi 1980’leri bulmuştur. “Postmodernizm ister sosyal kurumsal yanı ister epistemolojik yanı ile ele alınsın genelde bu hareketin Batıda ortaya çıkan aydınlanmacı felsefeye ve bizzat modernizme yöneltmiş bir eleştiri olduğunu söylemek mümkündür. Postmodernizm olgusunun, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bilimsel ve zihinsel bilgi üretiminde Batıda yaşanan derin krizin, Aydınlanma filozoflarının genel çerçevesini çizdiği modern paradigmanın derin bir sarsıntı geçirmesi sonucu ortaya çıktığı söylenebilir” (Aslan & Yılmaz, 2001, s. 100). Postmodernizmin, modernizmden sonraki dönemi yansıttığı ve onun bir parçası olduğunu savunanlar olduğu gibi kendi içinde yeni bir anlayış ve eleştiri olduğunu iddia edenler de vardır. Postmodernizm kavramı çıkışıyla birlikte birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir, ona göre herhangi bir şey evrensel değildir ve tek bir gerçek yoktur. Herhangi bir eser, o eserle ilgilenen insanların yüklediği anlamı ifade etmektedir. Her insanın sanat anlayışı ve bakış açısının farklı olduğunu savunmuştur. Herhangi bir eserin sanat eseri olması için belli başlı kurallara ihtiyaç duyulmadan, eseri yaratan veya yorumlayanın öznel fikrine başvurulmuştur.

Postmodernizm, modernizm kavramının nesnel tavrına bir tepkidir. Tarihsel olarak bakıldığında, iki dönemde otoritenin varlığına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sonrasında modernizmin kendi yarattığı otoritesi genişlemiş, kendi çıkarlarına hizmet etmeye başlamıştır. Modern dönemin tek doğruyu bulma çabasına karşı postmodernizm, eser sahibinin veya eserin bıraktığı etkinin önemini ön planda tutmaya çalışmıştır. Çıkış amaçlarından biri de modernizmin getirdiği otoriteye ve baskıya son vermektir. Diğer bir sorunda modernizmin biricik olma kuralıyla ilgili çıkmıştır. Postmodernizm de ise herhangi bir sanat dalında veya eser de biricik olma kuralı aranmamıştır. “Postmodern metinlerde birçok alt metin bir arada bulunur ve bu metinler, birbirleriyle iç içe girmişlerdir. Postmodern nitelikler taşıyan bir sanatçıya ait herhangi bir metninde mutlak olan bir tek anlatım tarzını aramak yersizdir. Çünkü postmodern bir metinde bir değil birden çok anlatım tarzının uzantısı bir arada bulunur” (Bayram, 2007, s. 37) Postmodern düşüncüyü savunanlar arasında da Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Martin Heidegger, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean Baudrillard gibi isimler yer almaktadır. Bunları da içine alarak postmodernizm, modernizme getirdiği eleştirel yaklaşımlardan bir diğeri de insanlar üzerinde kurduğu otoritenin modern toplumlar adı altında diğer insanları makineleştirdiği iddiasıdır. Modern toplum birçok iyi şeyi başarmışken beraberinde felaketlere de yol açtığı söylenmiştir. Modernizmin, tutarlılık ve tek yanıtı ulaşma çabası teknolojik gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Yol açtığı felaketler olarak da teknolojik gelişmelerle birlikte savaşların farklı bir boyut kazanması ve makineleşmenin çoğalmasıyla insana duyulan iş gücünün azalması gibi şeyler öne sürülmüştür. Zamanla yaşanan olaylar ve geline noktanın sonuna Modernite evrensellik iddiası gelişmiş ülkelerin çıkarlarına hizmet etmeye başladığı düşüncesi ve modernizmin insan aklına duyduğu güvenin sarsılması, postmodernizm kavramının kabullenilmesini kolaylaştırmıştır.

Postmodernizmin, eserlere karşı eleştirel yaklaşıma karşı da modernizme göre farklı bir tutum sergilemektedir. Bir yapıt veya eserle ilgili herkesin hissettiği ve düşündüğü şeylerin farklı olduğunu söyleyerek öznel bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Onlara göre tek bir doğru olmadığı gibi eserin tek bir anlamı da yoktur. İçinde sakladığı tek bir doğru olması imkansızdır. Eserle ilgili insanların her birinin hissettiği şeyler farklıdır ve tek bir doğruyu o eserin içine saklamak yerine postmodernizm, doğrunun eserle tüketici arasında olduğunu savunmuştur. “Her sanat yapıtı birden çok anlam içerir. Sanat yapıtını sadece tek bir anlamı olduğu ve eseri yorumlayanın bu anlamı ortaya çıkarması gerektiğini

söyleyen geleneksel yorum anlayışı, postmodernizmle birlikte popülerliğini kaybetmiştir. Bunu anlayan eleştirmenler eserde tek doğrunun ve tek anlamın peşinde koşmanın eskimiş olduğunu, yeni sanat anlayışını çözüleme de yetersiz kalacağını gördüler. Bu alandaki değişimlerle birlikte yeni bir yöntemle yani kendi bakış açılarının ederin üretimine katkı sağlayacağı ve esere anlam zenginliği katacağı fikrini kabul ettiler” (Özbek, Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, 2013, s. 13-14). Eserin sadece yaratıcısının ona kattığı anlamla değil onu yorumlayanların da eserin üretim aşamasında katkı sağlayacağını düşünmüşlerdir.

Postmodernizm temeli çoğulculuk anlayışı ve çok türlü olmasıdır. Kendi eserlerini yaratırken başka eserlerden alıntılar yapmaktan çekinmemişlerdir. Çoğu zaman alıntı yaptıkları bölümleri kendi anlamlarının dışına çıkararak kendi eserlerinde yeni bir anlam ortaya çıkarmışlardır. Geçmişler şimdiki zaman arasındaki sınırı ortadan kaldırarak, anlam bütünlüğü kaygısı gütmeden yeni bir dil oluşturmuşlardır. Kullandıkları dilde, her şey birbiriyle bağlantılıdır ve iç içedir. Postmodernizmde sanatçılar, yararlandıkları eserlere, gerçek anlamların dışına taşıyarak kendi eserlerinin bağlamında farklı anlamlar yüklemişlerdir. Bir eserin diğerleriyle alışveriş içinde olduğu yeni dönemin okuma yöntemi olarak bilinen metinlerarasılık kavramı postmodern dönemde sıkça karşımıza çıkan bir kavramdır. Postmodern eserler estetik bir algı yaratmasıyla birlikte kuralsız olması ve kendinden önceki eserleri taklit etmesinden dolayı olumsuz eleştirilere de maruz kalmaktadır. Buna rağmen birçok alanda ve sanat dalında kendinden söz ettirmeyi başarmıştır. Bir sonraki bölümde bu sanat dallarından biri olan sinemanın, postmodernizm etkisinde nasıl kaldığından bahsedilmektedir.

3.3 Postmodernizm ve Sinema

Postmodernizm birçok alanda kendini göstermişken, sinemada 1970’lerde kendinden bahsettirmiştir. Sinemanın ilk çıktığı zamanlardan günümüze kadar birçok yöntem ve kuram ortaya atılmıştır. 1960’ların başında Fransa’da çıkan Yeni Dalga akımıyla birlikte, Hollywood’un klasik anlatı sinemasına karşı, modern anlatı kavramı ortaya çıkmıştır. Modern anlatı, klasik anlatının aksine daha toplumsal konularla ilgilenirken, belli çerçevede eleştirmiştir. Aynı zamanda seyircisine de eleştirmeye ve sorgulamaya yöneltmiştir. 1970’li yıllara gelindiğinde modern anlatının sorguladığı ve eleştirdiği şeylerin kendi çıkarlarına hizmet etmeye başladığı düşünülmüştür. Tüm dünyayı etkisi altına alan kapitalist düzende sorgulamanın da biçimi değişmiştir. Bu düşünce biçimiyle

postmodernizm sinemada kendini göstermeye başlamıştı. Postmodernizm sinemaya yansıyan özelliklerinden şöyle bahsedilmiştir; Geçmişten bahseden ve geçmişte geçen, geçmişten yeniden türetilen filmler, günümüzde geçen ama geçmişi çağıran filmlerdir. Jameson araştırmasında postmodernizm ve film ile ilgili incelemelerini nostalji film bağlamında yapmıştır. Ona göre nostalji film, Postmodern düşüncenin sinemaya uyarlanışında temel sözcüktür. Jameson’a göre nostalji film geçmişe duyan özleminden bahsetmektedir. Bununla birlikte geçmişten alınan şeyler filmlerde kullanılarak yeni bir tarz yaratılmaktadır. Bu filmlerin amacı geçmişi kullanarak yeni bir söylem yaratma çabasıdır. Böylece çok yönlü sonsuz bir alan ortaya çıkmaktadır. Postmodern sinema geçmişten beslenir. Modernist söylem biçimi, postmodernist kodlar haline geldiği düşünülmektedir.

Modern sinemanın bir diğer karşılığı da yaratıcı sinemadır. Modern sinemayı Postmodern sinema anlayışından ayıran en belirgin özellikte bu olmuştur. Postmodern sinemanın temelini oluşturan bir diğer terim de pastiştir. Bir diğer adıyla öykünmedir. Bir yazarın dilinin, anlatım özelliklerinin ve sözlerinin taklit edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Modernizmdeki bireysel özne anlayışını postmodernizmin kabul etmemesiyle pastiş kavramından söz edilmeye başlanmıştır. “Jameson nostalji filmlerinin pastiş konusunu tümüyle yapılandırıldığını söyler. Bireysel öznenin yok olması, bunun sonucu olarak öznel biçimin giderek kaybolması, pastiş dediğimiz uygulamayı karşımıza çıkarmaktadır” (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 29). 1970’lerin sonuna doğru ortaya çıkan Postmodern sinema geçmişe dönüş yaparak filmleri, öyküleri, romanları, resimleri yeniledi ve yeni eserler ortaya çıkardı. Bununla beraber modern anlatının aksine Postmodern anlatı çoğulcu ve yüzeysel yapısını ortaya koymuştur. Modernizmin tek bir doğru tutumuna karşılık, Postmodernizmin kime göre doğru tutumu, her türlü konunun, fikrin, türün elektik bir şekilde yan yana anlatılarda karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Çoğulculuk postmodernizm kavramının temel ilkesi olmuştur.

İkinci Dünya Savaşında kendini gösteren modern sinema, yönetmen sinemasıdır. Jean Luc Godard en önemli temsilcilerindendir. Filmlerinde, yaratıcı sinemanın bütün izlerini taşımaktadır. Kendisinin modern sinemaya kattığı örnekler çok fazladır. Filmleri toplumsal konular içermektedir. Karakterle seyirciye özdeşleşme imkânı verilmez aksine onun sadece bir film olduğunu fark etmesini istemektedir. O yüzden filmdeki karakterler daha çok tanık olarak yer almaktadır. Her zaman olmasa da çoğu zaman filmleri açık uçlu biter ve tamamlama olayı seyircinin hayal gücüne bırakılır. Karakterler kişisel

özellikleriyle yansıtılmaktadır. Filmlerinde belirsizliği çok net kullanır. Modern sinemada belirsizlik ve olay örgüsüne bağlı tesadüfler sorgulanırken, Postmodern sinemada temelde yatan belirsizlik ve tesadüftür. Olay örgüsü genelde bunun üzerine kurulmaktadır. Postmodern filmlerde çoğu zaman tesadüfen karşılaşan iki karakter veya beklemediğimiz olaylar yer almaktadır. Quentin Tarantino'nun ucuz roman filmi Postmodern sinemanın en önemli örneklerindendir. Filmde birbirinden farklı hayatları ve hikayeleri olan insanların bir yerde yollarının kesişmesi, Postmodern sinemanın belirsizlikle dolu bir yapıyı ve bunu tesadüfe bağlama olayını temel aldığına bir örnektir. "Tarantino'nun saygı duyup selam gönderdiği, 1970'li yılların vurdulu-kırdılı, şiddet içerikli, B sınıfı veya grind-house tabir edilen filmlerini düzelterek, estetize ederek ve içine kara mizahı sokarak sinema sanatının iyi örneklerini verdiğini, bu tür filmlere bir itibar kazandırdığı da söylenmektedir" (Yılmazok, 2016, s. 185). Aynı zamanda eser içi göndermelere de çok fazla başvurmaktadır. Postmodernizmden sonra gündeme gelen Metinlerarasılık terimi Postmodern sinemada da çok fazla kullanılır hale gelmiştir. Bununla ilgili birçok film örneği vardır. Postmodern sinema eskiyi yenide ve yeniyile birlikte yaşatmış, diğer eserleri kendi bağlamında kullanmış ve sinemaya yeni bir dil kazandırmıştır. Filmlerin diğer eserlerden alıntılar yapması postmodernizmin alanını da genişletmiştir. Sonsuz bir kaynağa sahip oldukları söylenmektedir. Bir eseri bağlamından koparıp kendi filmlerinde veya eserlerinde yer verilmesi Postmodern için olağan hatta tam postmoderniteye göre bir tutumdur. Postmodernizm modernizmin sekteye uğradığı insanların inançlarını kaybettiği bir dönemde ortaya çıktığından bahsetmiştik. Postmodern sinemada bununla benzerlik göstermektedir. Ama bu modern sinemanın günümüzde tam anlamıyla bittiğini göstermez. Hala yaratıcı yönetmenler kendi filmlerini çekmektedir. Postmodern sinema ve modern sinemanın birbirinden tam kopmadığı noktalarda bulunmaktadır. Artık her şey belirsizlikten oluşuyor ve içi içe giriyor. Bu dönemde sinema da kendini bu alanda yer açmaya çalışması onu Postmodern ürünler vermeye yöneltmiş bu alanda da başarılı örnekler ve isimler ortaya çıkmıştır.

Postmodernizm var olmaya başladıktan sonra farklı kavramlar ortaya çıkmıştır. Metinlerarasılık bunlardan biridir. Bir sonraki bölümde Metinlerarasılık nedir ve bazı sanat alanları üzerindeki etkileri nedir gibi sorulara cevap aranmaktadır.

3.4 Metinlerarasılık

Postmodernizmle birlikte modernizmin getirdiği biriciklik ve evrensel olma gibi kuralları ortadan kalkmıştır. Geçmişten esinlenme ve geçmişteki eserlerden örnekler alma konusunda hiçbir sakınca duymamışlardır. Bununla birlikte Rus kuramcı Julia Kristeva metinlerarasılık adında bir kavramdan bahsetmiştir. Bu kavram birden çok metin arasında yapılan alışverişi anlatmaktadır. Kavram genel anlamıyla var olandan etkilenerek yeniden yaratma şeklinde de açıklanmaktadır. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. “Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekler izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun alıntısız özelliğini göstermeye uğraşırlar. Metinlerarasılık, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metnin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkmıştır” (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, 2000, s. 17). Julia Kristeva, Mihail Baktin, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jerry, Gerard Genette gibi Rus kuramcılar eserleri incelerken kendi içlerinde yarattıkları anlamı bulmak yerine, diğer eserlerle olan bağlantıları da içine alarak incelemişlerdir. Bu gibi kuramcıların eserlerinde parodi yöntemini çok fazla kullanılmıştır. Onlara göre bir eserin kendinden öncekilerle bağlantısı olmaması imkansızdır. Julia Kristeva metinlerarasılık kavramını ilk kullanan isim olarak tanınsa da kavramın ortaya çıkışı Mihail Baktin’e dayanmaktadır. Baktin’in söyleşimcilik adını verdiği kuramı daha sonra Kristeva tarafından Metinlerarasılık kavramı olarak adlandırılmıştır. Metinlerarasılıktan yaklaşık kırk yıl önce Baktin tarafından ortaya atılan söyleşimcilik kuramı da çok seslilikten bahsetmektedir. Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi, Baktin’in yapıtlarında çok seslilik değişmez bir kural olmuştur. Baktin söyleşimcilik yöntemini açıklarken, tarihsel bir tutum benimsemiştir. Çünkü yazınsal biçimlerin dinamizmini izleyebilmek bu biçimleri geçmişin olguları arasında gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir. Baktin’e göre yazına ait olsun ya da olmasın her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, 2000, s. 27). Postmodern dönemde ortaya çıkan bu kavram, her metnin veya eserin birbiriyle ilişkisi olduğunu savunmaktadır. Her türlü eserden bilerek veya bilmeyerek yapılan alıntılara metinlerarasılık olarak bakılmaktadır. Kristeva’nın söyleşimcilik kuramından etkilenip Metinlerarasılık kavramını ortaya atmasını da bu

anlamda örnek olarak gösterebiliriz. Kristeva metinlerarasılık kavramını tanımlarken, bir eser oluşturulurken kendinden önceki eserden alıntılanan şeyin anlamını kendi eserine göre uyarlayıp yeni bir anlam oluşturulmasından söz etmektedir. Metinlerarasılık kavramı Kristeva'ya göre bir taklit değildir. Metnin kendinden öncekilerle ilişki kurarak yeni anlamlar türetilmesidir. Alıntının önceki metindeki anlamından tamamen ayrışması değil, yeni metinde yeni bir anlam kazanmasıdır. “Her metin bir tür alışveriş işlemi iken metnin tam anlamıyla bağlamından koparılması anlamına gelmez metinlerarasılığa başvuran bir yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, yazarın daha önce okuduğu bir metinden kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeyerek bir yeniden yazma işlemiyle yeni bir anlam yarattığı anlamı kabul edilir” (Uğur & Altay, Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula, 2018, s. 98). Bir diğer Kuramcı Michael Riffaterre ise Metinlerarasılık ile ilgili çalışmalarını Kristeva'ya yakın yapmıştır. Belli başlı tanımlamaları onu diğer kuramcılardan ayırmıştır. Riffaterre göre Metinlerarasılık kavramının en önemli ögesi okurdur. Kristeva'nın metinlerarasılık kavramıyla ilgili yaptığı tanımda Riffaterre göre eksik olan okurun önemine yer verilmemesi olmuştur. Metinlerarasılık kavramının metin içinde fark edilebilmesi için okurun olması gerekliliğinden bahsetmektedir. “Metnin son muhatabı olan okur ise okuduğu metinde bahsedilen bir diğer metnin varlığını saptadığında asıl amaç yerine gelmiş olacak ve metinlerarası ilişki kültürel doygunluk sunacaktır” (Bulut, 2018, s. 6). Aynı zamanda okumayla birlikte başlayan etkilenme süreci ardından yazma eğilimini getirecektir, böylece iki eser arasında metinlerarası bir ilişki oluşacaktır. Metinlerarası her bir eserin içinde var olması zorunlu bir kavram haline gelmiştir. Riffaterre, bunu eserin içinden bulup çıkarma görevinin okura ait olduğu savunmuştur. Metinlerarası ilişkilerde kendinden öncekinden etkilenecek oluşturulan eser, bir sonraki esere kapı aralamaktadır. Aktulum'a göre; Kristeva, Metinlerarasılığı yazarak ortaya çıkan bir kavram olarak görür ve çoğu zaman bilinmez, bulunamaz olduğunu savunur. Riffaterre ise kavramın okurla var olduğunu düşünür aynı zamanda iyi bir bilgi birikimine sahip okurla metinlerarası ilişki içinde bulunan metinlerin kolay saptanabileceğini söylemiştir.

Her kuramcının ortak paydası ise metinlerarasılık kavramının her metinde hemen hemen uygulanabilir olmasıdır. Kavram metinlerde farklı yöntemlerle uygulanabilmektedir. Farklı metinlerarası yöntemler iki şekilde ele alınabilirler. Birincisi metinden alıntılanan kısmın kime ait olduğunu ve eserin adını belirterek yapılan açık ilişkiler, ikincisi alıntının

yapıldığına dair herhangi bir bilgi veya ipucu vermeden yapılan kapalı ilişkiler olarak ele alınmaktadır. Bu noktada hangi metinlerarası yöntemin seçildiğini bulmak okura düşmektedir. Kapalı metinlerarası yöntemlerde Alıntı ve gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma yer almaktadır. Yansılma, alaycı dönüşüm ve öykünme gibi terimlerin kullanıldığı yöntemler ise açık metinlerarası ilişkilerde bulunmaktadır. Alıntı ve gönderge, yazarın eserini desteklemek amaçlı yaptığı kendinden önceki herhangi bir eserden aldığı kesite kendi eseri içinde yer vermektedir. Genel de eserin sahibi ve adı bildirilerek yapılmaktadır. Alıntı bilinçli, istemli bir hatırlatmadır. Gizli alıntı, bir başkasının düşüncesini kendi düşüncesi gibi eserine yansıtmasıyla etkilendiği eserle ilgili herhangi bir bilgi vermemesiyle bilinen metinlerarası yöntemdir. Diğer bir kapalı metinlerarası ilişki olan anıştırma ise derin bir bilgi birikimi gerektirir. “Anıştırma, kavranması için, bir sözce ile yansılarım gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılar. Varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek bir dış bildiri dizgesi olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur, çoğu zaman kişisel ekin birikimi ve çabayı gerektirir” (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, 2000, s. 109). Açık metinlerarası yöntemlerde bulunan parodi bir diğer adıyla yansılsama, herhangi bir eserin alaycı bir şekilde taklit edilmesi şeklinde tanımlanabilir Aytaç’a göre; Bir eserin biçimini alıp konusunun yerine daha aykırı bir konu ekleyerek gülünç bir uyumsuzluğun ortaya çıkması ve biçimi taklit ederek konuyu alaya alması anlamına gelmektedir. Öykünme diğer adıyla pastiş ise; herhangi bir eserin içeriğini değil biçimini taklit etmektir. Bazı yazarlara göre; Postmodernizm, modernizmin bireyselliğinden vazgeçip öznelliği savunmuştur. Kendi başınlık sergileyemeyen özne kendinden önceki eserleri taklit etmeye mecbur kalmıştır. Parodi ve öykünme kavramı birbirine çok yakındır bu sebeple onları birbirinden ayıran temel özellik, Pastiche metnin üslubunu kendine örnek alırken, Parodi metnin konusunu taklit etmektedir. Son olarak alaycı dönüştürüm ise herhangi bir eseri alaya alarak, komik bir şekilde eleştirmektir. Alaycı dönüştürümde metnin konusu olduğu gibi tekrar ele alınarak sunulmaktadır. “Bu tekniğin temelinde geçmişten alınan bir eseri, yeni bir dille, ironik bir şekilde ele alınması yatmaktadır. Eser böylelikle daha anlaşılır hale gelir ve amacı okuyucusunu, dinleyicisini veya izleyicisini eğlendirmektir (Aytaç, 2003, s. 98). Yukarıda bahsettiğimiz yöntemler metinlerarası ilişkilerin eserlerde var olma biçimlerinden bazılarıdır. Bu yöntemler çoğu zaman etkilenen eserin amacına yönelik kullanılmaktadır. Bu yöntemlerle birlikte her bir metnin birbiriyle etkileşim içinde olması üretim alanını genişletmiştir. Metinlerarasılık kavramıyla birlikte her eser kendi içinde ve diğer eserlerle bağlantılı olarak zenginlik kazanmıştır. Metinlerarası

ilişkilerde karşımıza çıkan bir diğer unsurda eserler arası etkileşimin hep var olduğudur bu da eserlerin özgün olmadığını hep kendinden öncekilerle bağlantı içinde olduğunu göstermektedir. Eserler arasında oluşan bu bağlantı Metinlerarasılık kavramıyla günümüzde kendi göstermektedir. Yazar kendinden önceki eserlerden etkilenmeden yeni bir yapıt ortaya koymasının imkânsız olduğu söyleyen Metinlerarasılık kavramı aynı şekilde yazar durumun farkında olsun ve ya olmasın eserlerinden kendinden önceki eserlerin izlerini taşımak zorunda olduğunu savunmaktadır.

Metinlerarasılık kavramı ortaya atıldığı günden beri birçok alanla da ilişki içinde olmuştur. Bunlardan biri de sinemadır. Metinlerarasılık ve sinema ilişkisine bir sonraki başlıkta değinilecektir.

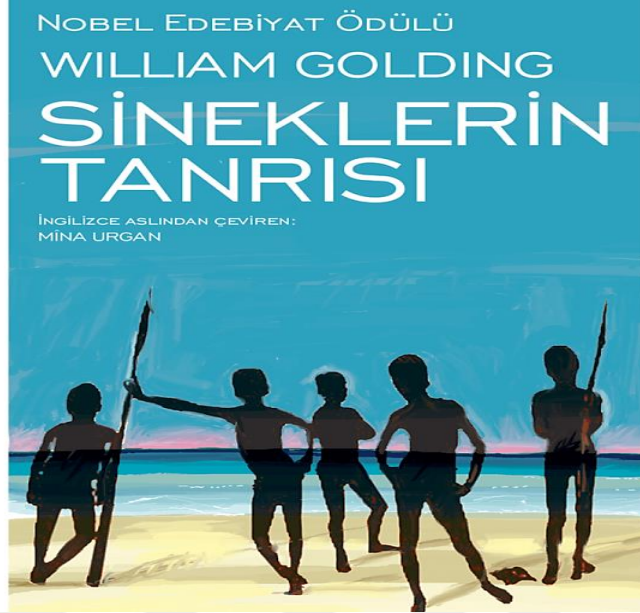
3.5 Metinlerarasılık ve Sinema

Metinlerarası ilişkiler birçok alanda varlığını gösterdiği gibi sinema alanında da sıkça kullanılan bir terim haline gelmiştir. Sinemanın ilk ortaya çıktığı günden bugüne kadar tiyatro başta olmak üzere pek çok alanla ve sanat dalıyla ilişki içinde olmuştur. Farklı alanlarla etkileşim kurduğu gibi sinema kendi alanı içinde de birbiriyle etkileşim içindedir. Genette bir metnin diğer metinlerle olan ilişkisini tanımlarken metinsel aşkınlık terimini kullanmıştır. Bu terimi açıklarken de metinlerarası, yan-metinsellik, ön-metinsellik, ana-metinsellik ve üst-metinsellik gibi alt başlıklarla tanımlamıştır. Genette'nin bu tanımı aynı şekilde Filmlerarasılık, yorumfilmsellik, yanfilmsellik, üstfilmsellik ve bellekfilmsellik terimleriyle sinemaya uyarlanmıştır. Filmlerarasılık, bir başka eserden yapılan alıntılarını tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu alıntılama bir roman, resim veya herhangi bir yapıttan alınıp filmin içeriğine uygun uyarlanabilmektedir. Yorumfilmsellik. Yönetmenin kendi filminde, bir başka filmi değerlendirdiği durumlarda kullanılmaktadır. Yan filmsellik, söz konusu filmin gösterimden önce yayınlanan afişi, fragmanı ve tanıtımı gibi filmle ilgili ipucu veren taslaklar için bu terim kullanılmaktadır. Üstfilmsellik, bir filmde birden çok sinema türünün açıklanması şeklinde açıklanabilir. Bellekfilmsellik, bir yönetmenin farkında olmadan herhangi bir esere yaptığı göndermeler için kullanılmaktadır.

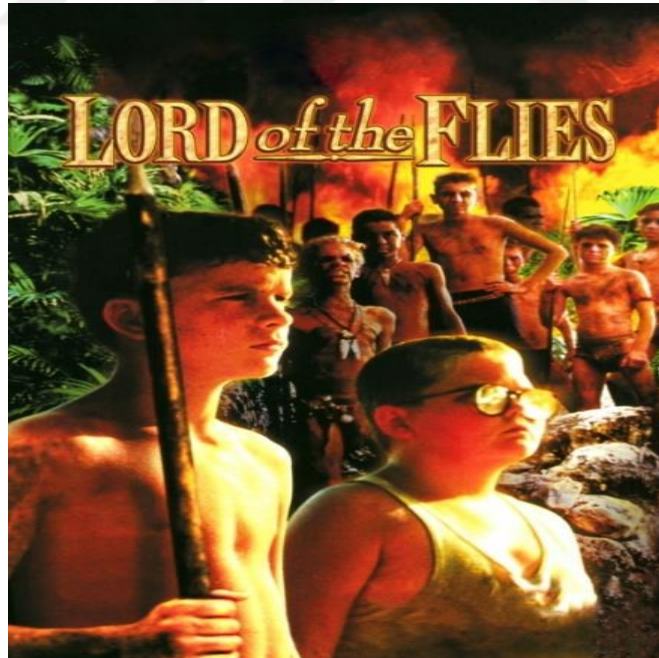
Postmodern dönemle birlikte sinemanın diğer sanat dallarıyla olan etkileşimi de göz önünde olmuştur. Yukarıda bahsedilenlerin çerçevesinde sinemanın edebiyat, müzik, resim, mimari gibi farklı sanat dallarıyla olan ilişkisi, sanat dalları arasındaki etkileşim, farklı alanlarda farklı sanat dallarının birbirini desteklemesini sağlamaktadır. Sinema ve

Metinlerarasılık ilişkisi olarak değeriendirilebilecek örnekler arasında en fazla kullanılan sanat dallarında biri de edebiyat olmuştur. Farklı sanat dalları arasındaki alışveriş göstergelerarasılık kavramıyla açıklanmıştır. Bu kavram diğer sanat dalları arasındaki etkileşim içinde kullanılmaktadır. Dünya sinemasında bu tür örnekler özellikle Postmodern dönemden sonra sıkça kullanılmaktadır. Ünlü romanların beyaz perdeye yansıtılması ya da bir filmin kaleme alınması gibi metinlerarası etkileşimler bulunmaktadır. Her metin veya herhangi bir eser kendinden öncekilere ait izler taşımaktadır. Buna bağlı kalarak yönetmenlerde yazılı eserlerden etkilenererek uyarılama dediğimiz filmler ortaya koymuştur. Metinlerarasılık kavramında da buna Alıntı ismi verilmiştir. Yazılı eserlerin sinema alanını etkiliyor olması konusu Fransız Yeni Dalga sinemasında bahsedilmiştir. “1960’lı yılların Genç Fransız Sinemasında yazınsal bir yapıtın payından önemle söz edilir. Filmlerde, genellikle her biri iyi bir okur olan yönetmenlerce değişik yazarların yapıtlarından unsurlar şu ya da bu işlevle sıklıkla alıntılanır. Bir filmde öncelikle bir yazara, yapıtına, yazınsal bir türe saygı anlatımı işleviyle yer verilir. Bu işleve özel ve genel başka işlevler eklenir. Gerçekten de her yönetmen alıntıladiğı unsurları dönüştürerek sinema dilini kendince yenileme uğraşı içinde olur” (Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık, 2018, s. 327). Edebiyat eserlerinden uyarılan filmler çoğu zaman farklılıklar taşımaktadır. Birebir uyarlanmış olsalar dahi yazılı metinlerin olduğu gibi görsel bir alana aktarılması konusunda zorluklar yaşanmaktadır. Yazılı metinlerde karakterlerin iç analizi veya duygusal durumları uzun uzun betimlemelerle yapılırken, görsel anlatımlarda bu yapılmaz, daha kısıtlı zaman diliminde anlatılmaktadır. Aslında sinema da edebiyat da topluma bir şey kazandırma konusunda aynı amaca hizmet etmektedirler fakat kullandıkları yöntemler farklılık göstermektedir. İki eserde izleyici ve okuyucu aynı şeyi anlasalar da farklı haz duymaktadırlar. Örneğin; İngiliz edebiyatının en önemli isimlerinden olan William Golding 1954 yılında “Sineklerin Tanrısı” adlı eseri ortaya koymuştur. Yazar 2. Dünya Savaşında birçok cephede yer almıştır. Sineklerin tanrısı eserinde de savaşın bıraktığı izleri yansıtmıştır. Kitabın basımından sonra 1990 yılında Harry Hook yönetmenliğinde Sineklerin Tanrısı kitabından uyarlanan ve aynı ismi taşıyan film çekilmiştir. Sineklerin Tanrısı kitabındaki olayı filmde olduğu gibi ele almıştır. Uçakta yolculuk eden tüm yetişkinlerin hayatını kaybetmesiyle sonuçlanan bir kazadan kurtulmayı başaran bir grup çocuğun, düştükleri ıssız bir adada yaşam mücadelesi vermeye çalışmaları anlatılmaktadır. Anlatılan olay ve konu aynı olsa da kitabı okumakla filmi izlemek arasında seyircide oluşan duygu durumu farklılık göstermektedir. Aynı zaman da biçimsel olarak birbirinden farklı iki sanat eseri ortaya

çıkılmaktadır. Kitapta uzunca anlatılan karakter analizleri filmde tek bir metaforla anlatılmaktadır.



Görsel 3.1 Sineklerin Tanrısı Film Kapağı (Yurdu, 2020)



Görsel 3.2 Sineklerin Tanrısı Film Afişi (Duygulu, 2020)

Kitap ve filmin konularının aynı olmasının yanı sıra yukardaki görsellerde görüldüğü gibi afiş ve kitap kapağı da benzerlikler taşımaktadır. Sinema da Metinlerarasılık kavramını destekleyecek bu gibi uyarlamalar ve alıntılar Sineklerin Tanrısı filmi ve aynı adı taşıyan

Kitabı ile sınırlı değildir. J.R.R Tolkien'in 1937-1949 yılları arasında yazdığı Yüzüklerin Efendisi Romanı 2001-2003 yılları arasında Peter Jackson'un yönetmenliğinde üçleme film serisi olarak sinemaya uyarlanmıştır. Wladyslaw Szpilman'ın kendi hikayesini anlattığı 1946 yılında yayınlanan Piyanist adlı romanı, 2002 yılında aynı adıyla Roman Polonski yönetmenliğinde film haline getirilmiştir. 1996 yılında Stephan King'in kaleme aldığı Yeşil Yol adlı roman, 1999 yılında Frank Dorobant tarafından yönetilmiş ve sinemaya aktarılmıştır. Dünya sinemasının yanı sıra Türk sinemasında da film uyarlamaları bulunmaktadır. Necati Cumali tarafından yazılan Susuz Yaz romanı 1963 yılında Metin Erksan tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Halide Edip Adıvar'ın unutulmaz eserlerinden biri olan Vurun Kahpeye Romanı aynı adıyla Halit Refiğ tarafından Türk Sinemasına uyarlanmış eserlerden biri olmuştur. Dünya sinemasında ve Türk sinemasında uyarlama film örnekleri çok daha fazladır. Yazınsal bir sanat eserini beyaz perdeye aktarmak konusunda oldukça başarı olmuş bu film örnekleri bir yapıtın aynısını yapmak değil çoğu zaman metinlerarasılık kavramına da uygun bir şekilde bir yapıtı örnek alarak yeni bir eser ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır.

Yazınsal bir metni beyaz perdeye aktarma olayını en fazla kullanan yönetmenlerden biri de Jean Luc Godard olmuştur. "J.L Godard filmlerinde metinlerarasılığın hemen hemen her yöntemini kullanır. Anıştırma, gönderme, alıntı gibi yöntemlerde buna dahildir. Alıntılanan eserler sadece yazınsal yapıtlardan oluşmamaktadır. Bunun yanında sanatın diğer dalları olan özellikle resim de filmlerinde Metinlerarasılık bağlamda kullandığı sanat dalı arasında yer almaktadır" (Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık, 2018, s. 358). Godard, filmlerinde alıntıladığı yapıtları, filmin bağlamına göre nasıl kullanıldığını ilgili değişiklik göstermektedir. Örneğin; A Bout de Souffle (Serseri Aşıklar) filminde, Van Doude, Patrica'ya William Faulkner'in Wild Palms (Çılgın Palmiyeler) kitabını verir. Patrica bu kitabın bir cümlesini Michel'e okur. Başka bir edebi eseri bilip bilmediğini sorar. Filmde adı geçen kitapların ismine gönderme yapılmaktadır. Aynı zamanda içinden alınan cümleler filmde tekrarlanır. J.L Godard'ın bir başka filmi olan Une femme est une femme (Kadın Kadındır), Bir sahnesinde Angela ve Alfrede kütüphane de kitap isimleri üzerinden diyalog kurarlar. Yukarıda verilen örneklerin dışında Godard'ın diğer filmleri de böyle alıntılarla doludur. Godard geçmişte kalan bir eseri günümüze taşımanın, geçmişteki eserlere bir saygı göstergesi olduğunu düşünmektedir. Hemen her filmde farklı sanat dallarında farklı sanat eserlerini kullanarak film çekmektedir. J.L Godard bir alıntı yönetmenidir. Godard'ın kendisi de hep alıntı yaptığını söylemektedir. Filmlerinde

sıklıkla faydalandığı başka sanat eserlerinden alıntılar bunu doğrulamaktadır. Godard'ın diğer sanat dallarına olan özel ilgisi de filmlerinden metinlerarasılık yöntemleri bu kadar sık kullanmasının nedenlerinden biridir.

Sinemanın metinlerarasılık bağlamda başka alanlarla kurduğu ilişki arasında müzikte yer almaktadır. En belirgin örnekleri de sinema filmlerinin müzikleri olmuştur. Bunun dışında herhangi bir yapıtın bambaşka bir eseri içinde barındırdığı örneklerde bulunmaktadır. Örneğin; “Queensryche” grubunun “Mindcrime” adlı konsept albümü, George Orwell'in 1984 adlı romanından uyarlanan “Michael Radford” yönetmenliğinde Romanla aynı adı taşıyan filmde esinlenilmiştir. “Iron Maidon” üyelerinin yaptıkları şarkıların birçoğunda farklı alanlara göndermeler yapılmıştır. Bunların içinde sinema da vardır (Aktulum, Müzik ve Metinlerarasılık, 2017, s. 173). Aynı grubun “Children of the Damned” adlı eseri aynı adı taşıyan yönetmenliğini “Anton Leader'in” filmine gönderme yapmaktadır. Grubun aynı albümde filmlere gönderme yapan birçok şarkısı bulunmaktadır. Metinlerarası yöntemler ve okumalar sinema da veya başka bir alanda kullanıldığında yaptığı değişik alıntılarla ve diğer yöntemlerle hitap ettiği kesimin belleğini canlı tutmaya zorlamaktadır. Yapılan her alıntının yapıldığı eserde yeni bir anlam kazanması amaçlanmaktadır.

Sinemanın ilişki kurduğu bir diğer sanat dalı ise resimdir. Bu iki alan görsel anlamda birbirlerine yakınlardır. Çalışmanın konusu gereği resim ve sinema ilişkisi ayrı bir başlık altında incelenecektir.

3.6 Göstergelerarasılık

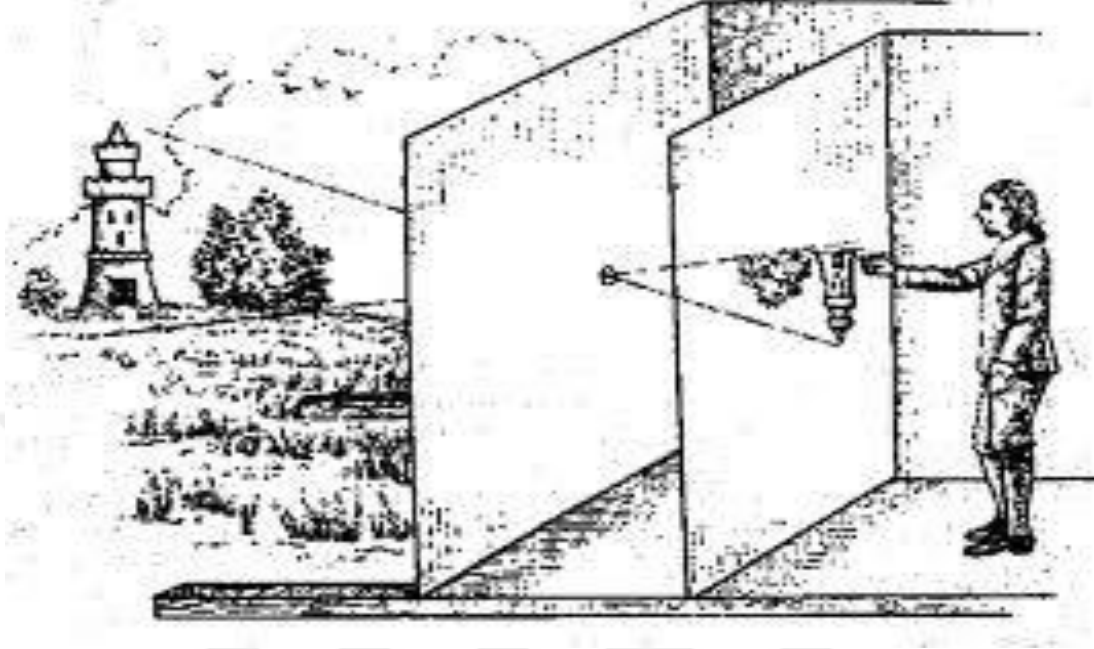
Metinlerarasılık, her metnin kendinden önceki eserlerden etkilenecek ortaya çıktığı düşüncesine dayanmaktadır. Metinlerarasılık kavramı iki metin arasındaki etkileşimin, alıntılama, yansılma ve diğer metinlerarası yöntemlerin tanımlama da kullanılmaktadır. Farklı alanlar ve sanat dalları arasındaki etkileşim ve alışveriş ise göstergelerarasılık kavramıyla açıklanmaktadır. Göstergelerarasılık bir sanat dalının herhangi başka bir sanat dalındaki varlığının tespitinde kullanılmaktadır. “Göstergelerarasılık, iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışverişi belirtmek için kullanılmaktadır. Bu iki şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi yazılı bir eser, yazılı olmayan bir sanat eserine söze dökerek kendi içine alır, ikincisi ise görsel bir sanat eseri, yazılı bir sanat eserinden esinlenerek kendi içinde kullanır ya da ona gönderme yapar. Sözsiz olmayan bir sanat eserinin sözsiz olan bir sanat eserine gönderme yapması, yazın eleştirisinin çok fazla ilgi alanına

girmemektedir. Yazılı metinler belli bir dil kullandıkları için eserler kendini çok net açıklamaktadır. Fakat yazılı olmayan sanat eserleri anlatmaya çalıştıklarını farklı bir dil oluşturarak açıklamaya çalışmaktadır. Sözselsel olmayan sanatların, sözselsel olan sanatlarla arasındaki göstergebilimsel ayırmadan dolayı sözselsel olmayan sanatların diğer sanat eserleriyle olan alışverişine göstergelerarasılık adı verilmektedir” (Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, 2011, s. 436-437). Metinlerarasılık da göstergelerarasılık da iki eser arasındaki alışverişini anlatmak için kullanılan kavramlardır. “Göstergelerarasılık kavramı ilk Roman Jacobson kullanır. Jacobson değişik çeviri biçimlerinden söz etmektedir. Bunlardan birisi de göstergelerarasılık kavramıdır. Bu türden bir çeviri dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstergeler aracılığıyla yorumuna dayanmaktadır. Jacobson göstergelerarası bir aktarımdan bir göstergeler dizgesinden bir diğerine örneğin; dilsel dilden müziğe, resme, sinemaya, dansa aktarımdan söz ederken kendi göstergelerarasılık tanımlamasını da yapmıştır” (Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, 2011, s. 17). Farklı metinler arasındaki alışverişini belirtmek için kullanılan Metinlerarasılık kavramının çerçevesinde anılan göstergelerarasılık kavramı farklı gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri, yazılı eser ve resim arasındaki ilişkiler örnek verilebilir, farklı disiplinlerarası sanat eserlerinin arasındaki etkileşimi ve alışverişini belirtmek için kullanılmaktadır. Sinema ve resim ilişkisi başlığında verdiğimiz örneklerde göstergelerarasılık kavramının ilgi alanına girmektedir. Verdiğimiz örneklerle sınırlı olmayan göstergelerarasılık kavramıyla ilgili verilebilecek örnekler oldukça fazladır. Postmodern dönemde eserler arası yapılan alıntılar ve esinlenme, aralarında yapılan alışveriş oldukça fazladır. Bunun gibi sözselsel olan eserlerin yanında resim, sinema, tiyatro ve müzik gibi alanların birbiriyle olan ilişkisi farklı iki sanat dalının birbirindeki varlığına oldukça sık rastlanmaktadır. Bu da yazılı metinlerde olduğu gibi farklı sanat dalları arasında da çok sesli okumanın önünü açmaktadır.

3.7 Resim ve Sinema İlişkisi

Resim sanatı çok eski tarihten bu yana varlığını göstermektedir. Kimi yazarlara ve yönetmenlere göre sinemanın atası resim sanatı olarak adlandırılmaktadır. İnsanlığın başında resim bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Mağara duvarlarına çizilen resimler insanların en temel iletişim aracı olmuştur. “Hızla gelişen ve değişen dünyada iletişim kaynakları da değişim ve gelişim göstermiştir. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak resim sanatında da sıkça kullanılan Kamera Obscura ile fotoğraf sanatı ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte fotoğraf sayılarının saniyedeki geçiş hızlarının artış göstermesiyle kameralar icat edilmiştir” (anęa, 2016, s. 19).



Görsel 3.3 Obscura Tekniği (Zorlu, 2021)

Resim sanatı, fotoğraf ve sinema gibi sanat dallarının teknolojik gelişim sürecinde katkısı görölmektedir. Sinema ve resim birbirine çok yakın iki sanat dalı gibi gözükse de uygulama bakımından farklılık göstermektedir. Bu farklılıkların arasında en güçlü ayrım, resimde yansıtılmak istenilen duygu, düşünce tek bir kişinin yani resmin yaratıcısının kendi bakış açısına bağlı kalırken, sinemada bu iş teknik bazı malzemelerle yapılmaktadır. Bir diğer görünen ayrım ise resimde onu yaratan tek bir kişi vardır. Sinemada bu durum daha kolektif şekilde yapılmaktadır. İki sanat dalının ortak paydasını ise görüntü oluşturmaktadır. Resimde sinemada görsel iki sanat dalıdır. İkisinin sonuç bağlamında amacı duygu ve düşünce aktarımını estetik bir görüntüyle sağlamaktır. Bu anlamda birbirine çok benzeyen iki sanat dalını arasında etkileşim olmaması olanaksızdır. Metinlerarası bağlamda iki sanat dalı da birbirinden faydalanmaktadır. Resmin sinemaya etkisi önceki yıllardan bu yana çok fazladır. Yazar olan Luc Vancheri içinde resim sanatından alıntılar bulunan filmlerin çok fazla olduğundan bahsetmektedir. Hatta bu filmlerden bir sözlük oluşturulabileceğini de söylemiştir. Alıntılanan resimler filmlerde farklı şekilde kullanılmaktadır. Önemli olan alıntılanan resmin, filmde tekrar nasıl yorumlandığıdır. Kimi zaman filmler bir ressamın hayatını konu almaktadır. Kimi zaman ressamın sadece resimleriyle bir anlam oluşturmaktadır. Filmin konusu ne olursa olsun

ödünç alınan resim filmin konusuna göre yorumlanıp, yeni anlam kazanmaktadır. Resim ve sinemanın en büyük ortak özelliklerinin görüntü üzerinde çalışma yapması olduğunu söylemiştik. İki sanat dalının birbirinden etkilendiği ortak birliktelik genellikle görüntü üzerinde odaklanır. İki eserin birbirinin içinde var olması aynı şeyi anlattığı anlamına gelmez, sinema resmi metinlerarası bağlamda kullanırken kendine özgü bir biçimde değiştirip dönüştürmektedir. “Sinema ve resim arasındaki ilişkiler karmaşık bir özellik sunmaktadır. Bunun en büyük nedenlerinden birisi aynı görüntünün iki ayrı eserde farklı anlamlarda kullanılmasıdır. İki sanat dalında birbirlerine aktarım yapılırken kullanılan malzemenin ve kullanım amacının farklı olması, çok sayıda ayrımın oluşmasına yol açmaktadır. İki sanatsal biçim etkileşime girdiklerinde değişik bağlantılar kurulduğu bilinmektedir. Bununla ilgili geçmişte ve günümüzde birçok örnek bulunmaktadır” (Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık, 2018, s. 112). Resim ve sinemanın ortaya çıktıkları günden günümüze kadar gelen ortaklık ilişkilerine yer vermek yerine, örnekler üzerinden sinemanın resim sanatını kendi içinde sürekli kullandığı daha anlaşılabilir hale gelmektedir. Sinema resmin kullanımı konusunda ilk akla gelen isimlerden biri önceki başlıklarda da bahsettiğimiz gibi Jean Luc Godard olacaktır. Özellikle *Passion* adlı filmi ünlü tablolar üzerine kurgulanmıştır. Filmde kullandığı tabloların en çok akılda kalan özellikleriyle tekrar sahneye taşımıştır. Filmin ana teması film içinde film çekme çabasıdır herhangi bir konusu yoktur. Diğer bahsedilen ise karanlık ve ışık dengesidir. Film, *Jerzy* adlı yönetmenin konusu olmayan bir film çekmeye çalışmasını konu almaktadır. Birçok ünlü tablo kullanarak çekmeye çalıştığı filmi aydınlatmasında sorunlar olduğunu söyleyerek sürekli erteleyen *Jerzy*, aynı zamanda yapımcıyı da idare etmek zorunda kalır. Yapımcı filmin konusu olmamasından yana da sıkıntı çıkarmaktadır. *Jerzy*’i filmdeki Hanna ve Isabell adında iki kadın karakterle ilişkisi vardır. Filmde kullanılan tablolar genelde Isabell adlı kadın karakter üzerinden işlenmektedir. Filmde kullanılan tablolar; Francisco Goya: *La Maja Nue* (Çıplak Maya) 1799, 3 Mai 1808 a Madrid (3 Mayıs 1808 Madrid) 1814, Charles IV et Sa Famille (IV. Charles ve Ailesi) 1804, *Le Parasol* (Şemsiye) 1777, Rembrandt: *La Ronde de Nuit* (Gece Devriyesi) 1642, Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La Petite Odalisque* (Küçük Odalık) 1828, Eugène Delacroix: *Lutte de Jacob avec l’Ange* (Yakup’un Melekle Savaşı) 1861, *Entree Des Croises dans Constantinople*, (Haçlıların İstanbul’a Girişi) 1840, Jean Antoine Watteau: *Pèlerinage dans l’île de Cythère* (Çuha Adasına Yolculuk) 1717, El Greco: *Vierge de l’Immaculée Conception* (Meryem’in Günahsız Gebeliği) 1613.

Filmde, Jerzy'nin hikayesi olmayan bir film çektiğini savunur çünkü modern anlatıya uygun çekilen bu filme ve Godard'a göre gerçeği anlatmak ve kavramak zordur. Hiçbir hikâyenin anlatımı kolay değildir. Godard filmde modern dünyanın karışık yapısına ışık tutmuştur. Filmin içinde çekilen filmin hikayesi olmadığını savunmasının nedenlerinden en önemlisi budur. Aynı zamanda Isabell'in hikayesi de Godard'ın diğer filmlerindeki ana temayı yansıtmaktadır. Isabell fabrikada çalışan bir işçidir. İşçilerden yana bir tutum sergilediği için işten atılmıştır. Filmin, izleyiciyi sorgulamaya yönelten yanını göstermektedir. Bir sahnede filmlerde işçilerin neden çalışırken gösterilmediğini sorgular. Godard bu soruyla modern dünyanın yanında sinema endüstrisini de sorgulamaktadır. Sinemanın hayata dair gerçekleri görmezden gelerek sadece eğlence aracı olarak kullanılmasını eleştirmektedir (Aktulum, Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık, 2021, s. 676). Filmdeki Isabeell'in hikayesi ve Jerzy'in yansıtmak istediği resimler aracılığıyla aktarılır. Kullanılan resimlerin bazıları Isabell'in hikayesini anlaşılır kılmaktadır. Filmin bir sahnesinde Isabell henüz fabrikada çalışırken Rembrandt'ın Gece Devriyesi adlı eserine yer verilir. Daha sonra filmdeki işçilerle Gece Devriyesi adlı tablo canlı resim olarak yinelenmektedir.



Görsel 3.4 Passion Film Sahnesi (Godard, Passion , 2012)



Görsel 3.5 Rembrandt: Gece Devriyesi 1642 (Dergi, 2022)

Filmde işçilerin çalışırken gösterilmemesinin aksine tablodaki burjuva kişilerin yerini alırlar. Godard bu filmde birçok ünlü tabloyu kullandığı gibi Francisco Goya tablolarına da yer vermiştir. 3 Mayıs 1808 tablosu, fabrika sahibinin karşısında haklarını savunmak için başkaldıran işçilerin temsil etmek için kullanılmıştır. Filmde canlandırılan resim güçlü olanın karşısında güçsüz olanın ezilmesini anlatmaktadır.



Görsel 3.6 Passion Film Sahnesi (Godard, Passion, 2012)



Görsel 3.7 Francisco Goya 3 Mayıs 1808 Tablosu (Admin, 2020)

Francisco Goya bu tabloyu 1808 yılında Madrid'in işgali sırasında Napolyo'nun askerlerine direnen İspanyol halkının anısına çizmiştir. Filmde Isabell ve arkadaşları İspanyolları, fabrikanın sahibi ise Fransız askerleri temsil etmektedir. Godard filmde resmi kullanırken metinlerarası yöntem olan pastiş kullanarak filme uygun bir biçimde canlandırmıştır.

Jean Luc Godard dışında da yönetmenlerin resimden yararlandıkları görülmektedir. Stanley Kubrick, 1970 yılında çektiği Otomatik Portakal filminde, Vincent Van Gogh'un Tutuklular Çemberi adlı tablosunu birebir canlandırmıştır.



Görsel 3.8 Van Gogh, Tutuklular Çemberi, Kubrick Otomatik Portakal (Akdoğan, 2020)

Andrey Tarkovsky'nin Avrupalı resamlardan etkilenmesi sinemasına çok fazla yansımıştır. Ayna adlı filminde karlarla kaplı alanda tepeye doğru yürüyen çocuk sahnesi,

açıkça etkilendiği göz önünde olan Pieter Brueghel'in Hunter in the Snow tablosunu anımsatmaktadır. İki eserde kendi coğrafyalarında ideolojik baskının hakim olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır.



Görsel 3.9 Pieter Brueghel'in Hunter in the Snow (Artincontext, 2021)



Görsel 3.10 Andrey Tarkovsky, Ayna (Tarkovsky, 1975)

Sinema ve resim arasındaki ilişkiye verilebilecek örnekler daha da çoğaltılabilir. Aralarındaki ilişki iki sanat dalının da görüntüyle ilgilenmesinden dolayı benzerlikler göstermektedir. Sinema bir resmi kendi içinde kullanırken amacı eseri bağlamından tamamen koparmak değil, filme uygun bir şekilde dönüştürerek yeni okuma alanları oluşturmaktır. Farklı sanat dallarının bir araya gelerek oluşturdukları yeni eserler yeni

anlamlar ortaya çıkarmaktadır. Bir sanatçı metinlerarası yöntemleri kullanırken eserinde bir başka esere yer verdiğinde onun tekrar hatırlanması sağlamaktadır. Yukarda verdiğimiz film örneklerinde gördüğümüz gibi eski sanat eserlerini filmlerde yer vererek canlandırmak, resmi filmde yeni anlamlar yüklemektir. Anlam olarak aynı kalsa da mevcut değişimlere uğramaktadır. Aynı zamanda geçmiş sanat eserlerine yapılan gönderme eski sanat eserlerinin tazeliğini korumaktadır. “Sanatlararasılık, değişik stratejiler ve uygulamalarıyla çok sesli bir okumanın önünü aralar. D. Jarman ve J.L. Godard’ın sanatlararasılığa başvurma nedenini anlamaya çalışan W. Moser’ın yaklaşımı göstergelerarası bir çözümleme için kimi veriler sunmaktadır. İki ayrı sanatsal biçim arasındaki alışverişi bir dolayım sorunuyla sınırlandırmak ise yetersiz bir yaklaşımdır. Çünkü metinlerarası bir görüngüde iki sanatsal biçim arasındaki alışverişler bir yapıtta belli bir özne tarafından belli bir strateji doğrultusunda yer verilen alıntı unsurların, göndermelerin, anıştırmaların, biçimsel ve anlamsal bakımdan hangi dönüşümlerden geçirildiğini derinlemesine sorgulamayı gerektirmektedir” (Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık, 2018, s. 111). Gereken sorgulama yöntemi izleyici veya okuyucunun bilgi birikimine bağlıdır. Sinema resmi kullanırken ressamın ve yönetmenin genellikle ortak bir fikirde buluştukları görülmektedir. Bir resmin, filmin yönetmeni tarafından filme uyarlanması, esere filmin bağlamında yön verilmesi, eseri tam olarak kendi bağlamından koparmadan izleyicinin yeniden bir okuma yapmasına olanak sağlamaktadır. Eski eserleri yeni eserlere uyarlamak yeni bir dil oluşturmaktadır. Eski olanı yeni olanın bağlamına uygun tekrardan aktarmaktadır. İki farklı alanın ilişki kurması Postmodern dönemle birlikte günümüzde de çok fazla kullanılmaktadır. Sinema ve resim arasındaki ilişkide bunlardan biri olmuştur. Göstergelerarası olarak tanımlanan farklı sanat dalları arasındaki ilişki çoksesli okumayı beraberinde getirmiştir. Her yinelenen eser kullanıldığı eserde farklı bir anlam kazanmaktadır.

4. ÖRNEKLEM ANALİZİ

4.1 Francisco Goya Eserleri

Ressam ve gravür sanatçısı olan Francisco Goya 1746 yılında İspanya’da dünyaya gelmiştir. Goya’nın yaşadığı dönem İspanya’nın oldukça karışık olduğu yıllara denk gelmiştir. Ünlü ressam bu dönemde yaşanan olaylardan oldukça fazla etkilenmiş bu sanatına da yansımıştır. Sanat hayatının bir dönemini saray baş ressamlığı yaparak geçirmiştir. O dönemde İspanya’nın en meşhur ressamı olmuştur. Sarayda portre resimler çizmiştir.



Görsel 4.1 IV. Carlos ve Ailesi (1801) (Vikipedi, www.vikipedi.com, 2021)

Fransız ihtilalinde, İspanya’da yaşanan karışıklıklar ve savaşlardan sonra saray ressamlığını bırakmıştır. Goya bu dönemde geçirdiği ateşli bir hastalık sebebiyle duyma yetisini kaybetmiştir. Hastalık ve dönemin toplumsal yapısı, savaşların verdiği karamsarlık Goya’yı hepten karanlığa sürüklemiştir. Ressam yaşadığı dönemin sosyal yapısına resimlerinde sıkça yer vermiştir. Savaşın felaketleri adlı resim serisini de bu dönemde çizmiştir. Bu seride Goya savaşın yıkıcı etkilerini eserlerine açıkça yansıtmıştır. Serinin içindeki başyapıt 3 Mayıs 1808 Tablosu olarak kabul edilmektedir.



Görsel 4.2 3 Mayıs 1808 (Admin, 2020)

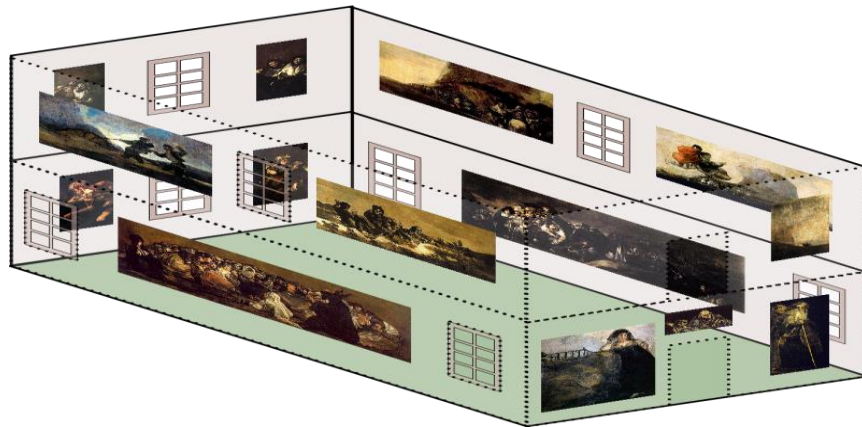
Bu resmi Napolyon ordusuna isyan eden İspanyol askerlerin idam edilişin anlatmak amacıyla çizmiştir. Goya İspanya'nın o an ki savaş durumunda halkının nasıl bir tehditle ve tehlikeyle karşı karşıya olduğunu anlatmıştır. Bu tablo o dönemde İspanyol halkının çektiği acıların simgesi haline gelmiştir. “Sanatçı Savaşın Felaketleri serisinde, İspanyol Bağımsızlık Savaşı sırasında yaşananları tüm gerçekliğiyle betimlemiş ve yaşanan vahşeti gözler önüne sermiştir” (Şahin, 2014, s. 159). Bu seride savaşın kanlı tarafından bahseden Goya hemen hemen bütün resimlerinde asılan askerler, kurşuna dizilen insanlar, kanlı kılıçlar gibi simgeleri resmetmiştir.



Görsel 4.3 Savaşın Felaketleri Gravür Baskı (vikipedi, 2019)

Goya sanat eserlerinde her zaman halkın ve ezilenin yanında olan bir tutum sergilemiştir. “Goya’nın devingen zaman içerisinde her toplumsal olaya karşı gösterdiği tutum ve bunun resmine yansımaları onun aydın duyarlılığını gösterir. Kraliyet ressamı olması ve birçok aristokrati resmetmesi bir kenara bırakılırsa engizisyon mahkemelerine cepheden saldırıda bulunması ve yozlaşmış onapartist kurumlar karşısında ezilen halk portrelerini tuvaline taşıması yaşamının güvende olmadığı bir ortamda bile aydın sorumluluğunu yerine getirdiğini göstermektedir” (Karadağ, 2017, s. 24). Goya kendi yaşadığı çağda meydana gelen savaşları, yıkımları ve belli başlı toplumsal olayları tuvale kopyalamıştır. Bu dönemin halkını bilgilendirmek ve aydınlatmak içinde iyi bir yöntem olarak kullanmıştır. Dönemde sessiz kalarak en iyi sessiz kalmama yöntemidir. İspanyolların bağımsızlık savaşı sırasında işlenen suçları resimlerinde gözler önüne sermiştir. Verdiğimiz resim örneklerini dışında savaşı anlatan çok fazla resmi vardır bu serinin toplamda 82 gravürden oluştuğu bilinmektedir. Savaşı ve onu yaratan insanlığın en acımasız oldukları noktalar açıkça eleştirilmiştir.

Goya klasizmin sonu Modernizmin başı kabul edilen bir geçiş dönemi ressamıdır. Goya’nın Modernizmin başı olarak anılmasının sebebi Kara Resimler adlı serisidir. Goya savaşın yıkıcı ve karamsar etkilerinden ve duyma yetisini kaybettikten sonra ağır depresyona girmiştir. Şehirden uzakta sağır adamın evi olarak anılan bir eve yerleşmiştir. Bu evin duvarlarına 14 resimden oluşan kara resimlerini çizmiştir. Bu evin duvarları bu resimlerle doludur.



Görsel 4.4 Kara Resimler'in yerleşimini gösteren diyagram (Vikipedi, www.vikipedi.com, 2015)

Goya bu serisinde insanın kötü bir varlık olduğunun altını çizmektedir. Kötü canavarlar, şeytanlar ve cadılar olarak betimlemektedir. Goya resimlerinde sosyal yapıya ve

toplumsal konulara çok fazla yer vermiştir. Kara resimler serisinde ise hedef aldığı şey insanın kendisi olmuştur. “Goya toplumsal gerçekleri, sınıfsal farklılıkları ve savaşın yıkımını anlatan, eleştirel resimler de çizmiştir. Ancak “kara resimler” deki Goya’nın asıl hedefi insanı anlatmaktır. Bu resimler birer karabasandır. İnsanı olabilecek en grotesk (garip, ürkütücü) haliyle yansıtır. Genelde fakir insanı, sıradan halkın sefil yüzünü çizer ama ne gariptir ki bu resimlerde hiçbir şefkat, acıma veya üzüntü amaçlanmaz. Goya bu resimleri çizerken artık sağır bir adamdır. Gözleri her şeyidir. Gözleriyle görür, gözleriyle duyar, resimleriyle haykırır” (Antakyahoğlu, 2008, s. 35). Kara resimleri Goya’nın son dönemde kendi evinin duvarlarına çizdiği oldukça gizemli 14 resimlik bir seriden oluşmaktadır. Sanatçı daha önce bütün eserlerinden eleştirel bir tutum sergilemiştir. Fakat bu kara resimlerinde kendini tamamen özgürleşmiştir. Saray, halk, yöneticiler gibi onun için sanatını beğendirmek zorunda olduğu, açıklama yapması gerektiği bir kitlenin önemi kalmamıştır. Çizilen resimlerin isimleri Goya tarafından isim verilmemiştir onun yerine arkadaşı 14 resme; Atropos, İhtiyar ve Keşiş (Un viejo y un fraile), Çorba İçen İki İhtiyar (Dos viejos comiendo sopa), Sopalı Kavga (Duelo a garrotazos), Cadı Ayini (El Aquelarre), Okuyan Adamlar (Hombres leyendo), Judith ile Holofernes (Judith y Holofernes), San Isidro Festivali (La romería de San Isidro), Gülen Kadınlar (Mujeres riendo), San Isidro Kaynağına Hac (Peregrinación a la fuente de San Isidro), Çocuklarını Yiyen Satürn (Saturno devorando a un hijo), Una manola: doña Leocadia Zorrilla, Fantastik Görü (Visión fantástica) ya da Asmodea, Bir Köpek (Perro semihundido) isimlerini vermiştir. Her resmin bir hikâyesi vardır. Bunların içinde en ünlü resimlerinden biri olan Çocuklarını Yiyen Satürn tablosudur.



Görsel 4.5 Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn (Koç, 2022)

Satürn mitolojik bir karakterdir. Yunan mitolojisine göre; Garia ve Uranüs'ün oğlu olduğuna inanılmaktadır. Satürn mitolojiye göre babasını öldürüp kız kardeşiyle evlenerek, Titanlar adını verdikleri çocukları dünyaya getirmiştir. Fakat hakimiyetin hep onda kalmasını isteyen Satürn, bütün çocuklarını yemiştir. Kendi gücünü kaybetmemek adına çocuklarını yediği şeklinde mitolojide var olan Satürn bu sebeple, savaş ve ölüm gibi birçok kötü ve karamsar olayın tanrısı olarak anılmaktadır. 1500'lü yıllarda yaşamış olan ünlü ressam Rubens' inde bahsedilen mitolojik olayla ilgili eseri bulunmaktadır.



Görsel 4.6 Rubens, Satürn 1636 (Başla, 2014)

Yukarıda gördüğümüz Rubens'in tablosunda Satürn bir çocuğu yemektedir. Daha tanrısal ve mitolojik bir karakter olarak çizilmiştir. Goya ise Satürn yediği şeyi daha belirsiz tasvir etmiştir. Satürn hikayesi savaşın var olduğu her yüzyılda esin kaynağı olmuştur. İnsanın elinde gücü için verdiği zararı ve savaşı simgelemektedir. Rubens'in eseriyle Goya'nın eseri arasındaki en büyük fark ise, Rubens hikâyeyi daha gerçekçi haliyle çizmiştir. Goya, savaşın etkisiyle yaşadığı ruhsal bunalımın içinde, resminden insanların sürekli birbirini yedikleri ve insanın karşısındaki en kötü varlığın yine insan olduğunu anlatmaya çalıştığı düşünülmektedir. Bu 14 kara resmin genel teması da bununla ilgilidir. Diğer örneklerle de bakacak olursak, aynı tema karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 47 Francisco Goya, Cadı Ayini, 1821 (Tekin, 2018)

Cadılar Ayini adını verdikleri tablosunda şeytan keçi gibi tasvir edilmiştir. “Goya halkın bağnazlığını eleştirmektedir. İnsanların batıl inançları ve korkuları nedeniyle, bebeklerle beslenen şeytana çocuklarını kurban ettikleri yönünde hurafeler vardır. Burada şeytan keçi kılığında betimlenmiştir. Batıl inançları olan ve şeytanın etkisi altına girmiş olan cahil halk ise ifadesiz ya da ürkütücü yüz ifadeleriyle betimlenmiştir. Resimde kiliseye körü körüne itaat eden halkın, liberallerin kurban edilmesine seyirci kalması ya da desteklemesi yönündeki tavırları üstü örtük ve gizemli bir biçimde resmedilmiştir. Siyasi iktidar ve kilise, orta çağ hurafeleriyle beslenen halkın korkularını kullanarak güçlerini pekiştirmektedir. İktidarın, dini inançları, halkın üstünde bir baskı yaratma ve halkı manipüle etme aracı olarak kullanması Goya’ da her zaman tepki uyandırmıştır. Resimde buna yönelik eleştirisini ortaya koymaktadır” (Ateş, 2021, s. 327). Sanatçı her zaman kendi hayal dünyasını eserlerine yansıtmaktadır. Goya’nın döneminin savaş psikolojisini keçi formunda şeytan, belli batıl inançlar ve karamsar iç dünyasıyla yansıtmıştır.



Görsel 4.8 Fantastik Görü (Visión fantástica) ya da Asmodea (Ateş, 2021)

Goya'nın Asmode tablosunda yine savaşın yıkıntılarını anlattığı düşünülmektedir. Kara resimlerinde vurguladığı en büyük detaylardan biri de insanın insana verdiği zararı vurgulamak olmuştur. Resmin alt bölümünde Fransız askeri olduğu düşünülmekte olan silahlı adamlar görülmektedir. Bu da Goya'nın hala savaşın etkisinden çıkamadığını bize göstermektedir.



Görsel 4.9 Francisco Goya San Isidro'ya Hac Yolculuğu (Tekin, 2018)

Goya'nın kara resimlerinde siyah renk ön plandadır. Resimlerin rengi gibi, konuları da oldukça karanlıktır. Resimdeki ana karakterlerde Goya'nın kara romantizminin simgesidir.



Görsel 4.10 Francisco Goya, Atropos (Tekin, 2018)

Atropos, Satürn tablosunda olduğu gibi mitolojik bir karakterdir. Yunan mitolojisinde ölüm tanrısı olarak anılmaktadır. Elinde tuttuğu makas ile insanların hayatla bağıni kopararak hayatlarına son verdiği inanılmaktadır. Resimde bulunan bir diğer mitolojik karakter ise Lachesis adı verilen tanrıdır. Görevi elindeki büyüteçle insanların hayatlarını kontrol etmek olduğuna inanılır. Resimdeki Clotho adı verilen tanrı ise insanları hayata bağlamaktadır. Yeni doğmuş insanı temsil etmektedir. Doğum, yaşam ve ölüm hepsi bir aradadır resimde, bulunan dördüncü karakter ise çaresizliği temsil etmektedir. Ölüm, yaşam ve doğum arasında kalmış çaresiz bir insanı simgelemektedir. Goya'nın iç dünyası da böyle çaresizliklerle dolu olduğu düşünülmektedir. 14 kara resimde de savaşı, ölümü, çaresizliği anlatırken, köpek adlı resmi diğer 13 resme göre daha sade ve renkli kalmıştır.



Görsel 4.11 Francisco Goya, Bir Köpek (Ateş, 2021)

Bu resmin yarım kaldığını iddia edenler olduğu gibi köpeğin boşlukta olduğu için yaşadığının farkında olmadığını da düşünülmektedir. Goya'nın 14 kara resmi içinde en sade olan resmi köpek adlı tablosudur. “Büyük dikey boşluk, resme dramatik ve gizemli bir hava katar. Köpek sonsuz boşlukta saklanmakta ve belki de ölümün duvara düşen gölgesine bakmaktadır. Sanatçı bize hiçlik ve boşluk içinde kaybolmuş; çaresizce bakan bir köpek portresinde, kendi çaresizliğini yansıtmaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği, gördüğü, duyduğu, hissettiği tüm acılar; insanın insana uyguladığı şiddet, bütün bunlar ne için sorusunu sordurur. Her şey sonsuz bir hiçlik karşısında anlamsızlaşır. Boşluk, ölümü imleyen ve yaşamın trajik yokluğuna işaret eden bir gösterge olarak köpeği kuşatmaktadır. Ölüm, insan yaşamında varoluşsal gerilime yol açan bir olgu olarak her zaman bilinçaltının karanlık sularında yüzer” (Ateş, 2021, s. 331).

Goya bir saray ressamı olarak başladığı ressamlık hayatına bu 14 kara resimle son vermiştir. Savaş dönemi İspanyasının onu ittiği bu karanlık ruh hali eserlerine de konu olmuştur. Metinlerarası yöntemlerinde var olduğu resimlerinde yaşamışlığını ve dönemi iyi bir şekilde kendinden önceki eserlere ve inanış biçimlerini de gönderme yaparak aktarmıştır. Tam olarak resimlerin neyi simgelediği ve anlattığı bilinmemektedir. Fakat resimlerin de mitolojik karakterinde yer alması metinlerarası yöntemlerin kullanıldığını göstermektedir. Aynı şekilde Goya'nın resimleri de başkalarının eserlerine esin kaynağı olmuştur. Milos Forman'ın 2007 yılında çektiği Goya'nın hayaletleri adlı film bunlardan biri olmuştur. Filmde Goya'nın bütün hayat hikayesi ve resimdeki karakterleri anlatılmaktadır. Çizdiği 14 kara resim arasında da metinlerarası bağlantılar kurulmaktadır. Hemen hemen bütün resimlerinin ana temasının aynı olması bunun örneklerinden biridir.

Bu çalışma da Goya'nın esin kaynağı olduğu filmler üzerine bir araştırma yapılmıştır. Bir sonraki başlıkta filmlerden bahsedilecektir. Goya'nın resimleri ve filmler üzerinde analizlere de yer verilecektir.

4.2 GUILLERMO DEL TORO FİLMLERİ VE FRANCİSCO GOYA ESERLERİ ANALİZİ

4.2.1 Hellboy Filmi (2004)

Hellboy filmi, Nazi savaşını konu almıştır. Yaklaşık 60 yıl önce Naziler tarafından dünyaya getirilen şeytan olarak tasvir edilen Hellboy, birkaç nazi yanlısı profesörün yaptığı kara büyüyle var olmuştur. Çatışma sırasında, iyiliğe hizmet eden Profesör Bloom tarafından bulunmuş ve Hellboy’u o büyütmüştür. Hellboy artık kötülüğe değil iyiliğe hizmet etmeye başlamıştır ve onu yaratanlara karşı savaşmıştır. Kötü güçler onu ne kadar karanlık tarafa çekmeye çalışsa da o iyilik için savaşmaya devam etmiştir. Guillermo Del Toro tarafından çekilen Hellboy filmi aynı adı taşıyan ve Mike Mignola tarafından yaratılan bir çizgi romandan uyarlamadır.



Görsel 4.2 1 Hellboy Çizgi Roman, Hellboy Film Afışı (Vikipedi, www.vikipedi.com, 2022)

Her iki eserinde konusu birebir aynıdır. Del Toro uyarladığı filmde çizgi romana göre birkaç karakter eksik olsa da çizgi romanın renkleri ve havası sinemaya en iyi şekilde aktarılmıştır. Metinlerarasılık yöntemlere sıklıkla başvuran yönetmen bu iki eserin arasındaki uyumu en iyi şekilde sağlamayı başarmıştır. Çizgi romanda daha aksiyon ön planda tutulurken filmde kişisel analiz ve psikolojik analize daha fazla yer verilmiştir. Şeytan karakteri yani Hellboy iki eserde de boynuzsuz olarak yer almaktadır. Boynuzlarını her gün düzenli şekilde törpüler. Boynuz törpüleme işlemi iyiliğin bir simgesi olarak kullanılmaktadır. Guillermo Del Toro bütün filmlerinde olduğu gibi Hellboy filminde de canavarlar ve ruhani varlıkları kullanmıştır. Sinemasın da sıklıkla yer verdiği değişik karakterler bize birçok eseri anımsatmaktadır. Savaşın verdiği psikolojik çöküşü sinemasına özenle aktarmaktadır. Hellboy o filmlerden biri olmuştur.

Yarattığı karakterlerin altında her zaman söylemek istediği şeyler vardır. Hellboy kötülük için yaratılmış bir canavar olsa da yetiştirildiği ortamında etkisiyle iyiliği seçmiştir. Artık iyilik için savaşmaktadır. Boynuzları kötülüğü simgelediği için onları her gün törpülemektedir. Bir insan tarafından yaratılmış kötü bir iblis olmasına rağmen bulunduğu sosyal çevre onu iyi biri yapmaya yetmiştir. Filmin özü Del Toro'nun en kötü canavar insandır düşüncesine gelmiştir.

Guillermo Del Toro'nun Hellboy filminde kullanılan eserler uyarlamasını yaptığı çizgi romanla sınırlı değildir. Filmi izlerken gözlemlediklerimiz sonucunda ünlü ressam Francisco Goya'nın bazı eserlerini anımsatmaktadır. Hellboy'un başlangıç sahnesindeki İsa göndermesi ve silahlı askerler, Goya'nın 3 Mayıs tablosuna benzemektedir.



Görsel 4.2 2 Hellboy, Film Sahnesi (Toro, Hellboy, 2004)



Görsel 4.2 3 Francisco Goya, 3 Mayıs Tablosu (Admin, 2020)

Filmin başlangıç sahnesi (resim 26), Goya 3 Mayıs eserindeki başlangıç sahnesiyle birebir olmasa da anlam olarak benzetilmektedir. Resmin merkezine yerleştirilen ellerini iki yana açmış olan adam İsa'yla özdeşleştirilmektedir. Çarmıha gerilme hikayesine gönderme bulunmaktadır. Filmin ilk sahnesinde silahlı Nazi karşıtı olan askerler, Naziler tarafından dünyanın sonunu getirmesi için yaratılmış olan Hellboy'un gelmesini engellemek için Nazi askerlerinin bulunduğu bölgeye gitmektedir. Gittikleri sırada Goya'nın 3 Mayıs tablosunda bulunan İsa göndermesi bu sahnede de yer almaktadır. Bu sefer İsa'yı bir heykel olarak görmekteyiz. Çarmıha gerilme hikayesi iki eserde de şehit olma durumunu, kendi toprakları için ve faşist kesime olan mücadeleyi temsil etmektedir. Hristiyanlık inancına göre İsa insanların günahları af olsun diye çarmıha gerilmiştir. Resim ve filmde bulunan sahne görsel olarak sınırlı benzerlik taşısa da anlam olarak aynı şeyi anlatmaktadır. Goya'nın diğer eserlerde olduğu gibi bu eserde de savaşın yarattığı yıkımdan ve halkın verdiği mücadeleden bahsedilmektedir. Francisco Goya eserlerinde sıkça Keçi formunda, boynuzlu yaratıklar kullanmıştır. Aynı şekilde Del Toro'nun Hellboy'u da boynuzlu bir şeytandır. Hellboy boynuzlarından rahatsızlık duyduğu için sürekli törpülemektedir.



Görsel 4.2 4 Hellboy, Film Sahnesi (Toro, Hellboy, 2004)

Boynuz filmde kötülüğün simgesidir. Filmin bir sahnesinde Hellboy diğer karanlık güçler tarafından yakalanır. Sevdği kadını esir alan kötü güçler, Hellboy'u sevdği kadını öldürmekle tehdit eder ve dünyayı yok etmesi gerektiğini söylerler. Hellboy'un bunu yapmaya çalıştığı sırada törpülediği boynuzları uzar. Boynuz simgesi sanatçı için şeytanı tasvir etmekte kullanılmıştır. Filmde iyiliği seçtiği tarafta boynuzları yoktur. Kötü güçlerin eline geçtiğinde boynuzlu bir şeytana dönüşmüştür. Francisco Goya da

eserlerinin birçoğunda şeytanı boynuzlu tasvir etmiştir. Sanatçının eserlerinde de boynuz karanlık tarafın simgesidir.



Görsel 4.2 5 Hellboy Film Sahnesi, Francisco Goya, Cadıların Şabı Tablosu (Toro, Hellboy, 2004), (Ateş, 2021)

Del Toro ve Goya arasındaki en büyük bağlantı savaştır. İkisi de savaşın toplum açısından etkilerini gözler önüne sermektedir. Filmde Hellboy’u yaratanlar Hellboy tarafından öldürülmüştür. Yönetmenin birçok filminde bulunan canavarlar, tuhaf yaratıklar en kötü varlığın insan olduğu sonucuna varmamızı sağlamaktadır. Goya’nın eserlerine baktığımızda da özellikle savaştan sonra çizdiği resimler, insanın kötü bir varlık olduğu üzerinde durulmaktadır. Kara resimlerinin neredeyse bütünü insanların karanlık taraflarını konu almaktadır. Yönetmenin bu filminden Goya’nın eserlerine birebir yer verilmesine de çağırışlar bulunmaktadır. Buna da metinlerarası yöntemlerde anırtıma adı verilmektedir.

4.2.2 Pan’ın Labirenti Filmi (2006)

Guillermo Del Toro’nun hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı Pan’ın Labirenti filmi, 1944 yılında iç savaştan birkaç yıl sonra hala savaşın etkilerinin devam ettiği İspanya’yı konu almaktadır. Filmin ana teması masum köylüler ve çocuklar üzerine kurulmuştur. Yakınlarını savaş sırasında kaybeden insanların acısını beyaz perdeye çok şeffaf aktarmıştır. Del Toro, savaşın içinde büyümüş bir kız çocuğunun hayal dünyasından, savaşın insanlar üzerindeki kötü etkisini anlatmıştır. Eşini savaş sırasında kaybetmiş olan Carmen ve kızının hikayesi, Carme’nin Yüzbaşı Vidal ile evlenmesiyle başlamaktadır. Carmen’in kızı olan ve filmin ana karakterlerinden biri Ofelia, Yüzbaşı Vidal’dan nefret etmektedir. Zalim diye adlandırabileceğimiz filmin kötü karakteri Yüzbaşı Vidal, Ofelia’nın gözleri önünde öldürdüğü onca insanı yok saymak için Ofelia,

kendini kitaplarına kaptırmıştır. Kitapta okuduğu peri masalları onun zihninde çok da iyimser canlanmamıştır. Kendine gerçek hayatında yaşadığı karanlık dünyaya uygun bir hayal dünyası yaratmıştır. Ofelia'nın yer altında yaratıklarla ve canavarlarla dolu bir hayal dünyası vardır. Yönetmen, savaşın bir çocuğun üzerinde yarattığı etkiyi en açık dilde gözler önüne sermiştir. Film, fantastik bir kurguyla İspanya iç savaşının çirkin ve siyasi yüzünü işlemiştir. Ayrıca film metinlerarası bağlamda birçok ilişkiye yer vermiştir. Mitolojik öğeleri sıkça kullanan yönetmen, Francisco Goya'nın da resimlerini ve sanata bakış açısı çerçevesinde bağlantılar kurmuştur. İki sanatçının da ortak konusu olan İspanya iç savaşı olmuştur. Aynı zamanda iki sanatçıda mitolojiden sıkça yararlanmıştır. “Del Toro'nun kendi yarattığı bu öyküde eski antik mitolojide yer alan birçok miti ve sembolü tüm bu öğeleri ustalıkla harmanlayarak izleyiciye film boyunca faşizmi anlatmaktadır.” (Uğur & Altay, Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Öğeler: Pan'ın Labirenti Filmi, 2018, s. 136)

Filmin ana karakteri olan Ofelia, okuduğu kitaplar sayesinde kurduğu hayal dünyasında yaşamaktadır. Yeraltı dünyasında periler ve tuhaf gotik karakterlerle süslü bir hayal gücüne sahiptir. Filmin ilk sahnesinde Ofelia'nın ayağı bir taşa takılır. Taşın bir heykelin gözü olduğunu fark eder ve yerine yerleştirir. Heykelin ağzından çıkan küçük bir peri belirir. Ofelia, annesi ve askerlerle birlikte o bölgeden ayrılır. Ofelia gece uyurken peri tekrar gelir ve onu masalın başladığı yeraltı dünyasına götürür. Burası bir labirenttir. Mitolojide önemli yeri olan bu labirentte Pan adında, yarı insan yarı keçi formuna sahip bir yaratıkla karşılaşır. Mitolojide bu labirent, Yarı insan yarı boğa olarak doğan Minotor'un labirenti olarak geçmektedir.



Görsel 4.2 6 Minotorun Labirenti (Parasayan, 2020)



Görsel 4.2 7 Pan'ın Labirenti Film Sahnesi (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)

“Filmde Pan’ı Labirenti olarak adlandırılan labirent mitolojide yer alan Minotor’un labirenti ile benzerlik göstermektedir. Tanrı Posedion Girit’e bir boğa gönderir. Gönderdiği Boğa, Girit kralı Minos’un karısını etkileyerek onunla birlikte olur. Bu birliktelikten yarı insan, yarı boğa olan Minotor adından bir yaratık doğar. Minotor doğar doğmaz kral Minos onu Girit’te bulunan bir labirentte hapseder. Her yıl yedi kadın, yedi erkek Minotor’a kurban edilmiştir” (Uğur & Altay, Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti Filmi, 2018, s. 132)

Filmdeki Pan adındaki canavar ise mitolojide doğa tanrısı olarak geçmektedir. Bu karakter Goya'nın resimlerindeki keçi formundaki şeytanları andırmaktadır.



Görsel 4.2 8 Pan'ın Labirenti, Pan Karakteri (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)

Pan Ofeli'ya üç görevin olduğunu ve bu görevleri tamamlarsa yeraltı dünyasının prensesi olacağını söyler. Ona bir defter verir. Yalnızken açarsa görevlerin defterin içinde yazdığını söyler. Ofelia ilk yalnız kaldığı anda defteri açar. İlk görevi sihirli bir ağacın içindeki olması gerektiğinden büyük bir kurbağanın midesindeki anahtarı almaktadır. “Hayat Ağacı olarak adlandırılan ve mitolojide öyle bilinen simge, doğumu ve ölümsüzlüğü sembolize etmektedir” (Uğur & Altay, Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti Filmi, 2018, s. 133). İçine girdiği ağaç hayat ağacını simgeler. Hayat ağacı yeniden doğumun simgesidir. Birçok sanat dalında kullanılmaktadır. Ofelia'ya verilen hayat ağacını anımsatan yerin içine girerek canavarı bulur ve ilk görevini tamamlar.

İkinci görevi için Pan Ofelia'ya bir tebeşir verir. Odasından bir kapı çizerek oradan yeraltı dünyasına bir geçit oluşturacağını söyler. Oda da bir canavar ve canavarın görkemli masası bulunmaktadır. Pan, Ofelia'yı, o masadan herhangi bir şey yerse çok kötü şeyler olacağına dair uyarır. Üç tane peri ve bir kum saati verir. Kum saati dolmadan görevinin tamamlayıp geri dönmesi gerekmektedir. Ofelia ikinci görevi için odasına, Pan'ın verdiği tebeşir ile bir kapı çizer ve kapı açılır. Üç peri ve Ofelia kapıdan geçerek kum saatini başlatır. Canavarın bulunduğu masaya gelirler, sıradaki görevleri bir önceki görevinde bulduğu anahtarla dolabı açıp, orada bulunan hançeri almaktadır. Gittiklerinde canavar uyumaktadır ve gözleri yoktur. Duvarda bulunan tablolar ve duvarın dibinde yığılmış şekilde bulunan çocuk ayakkabıları oldukça korkutucudur.



Görsel 4.2 9 Pan'ın Labirenti, Pale Man Karakteri (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)

Ofelia elindeki anahtarları dolabı açar ve hançeri alır. Dönüş yolunda Ofelia, perilerin tüm uyarısına rağmen dayanamayıp masadaki iki üzümü yer. Pale Man adındaki canavar elleri hareket etmeye başlar ve ellerini yüzüne doğru götürür. Canavarın ellerinde gözleri yer almaktadır.



Görsel 4.2 10 Pan'ın Labirenti, Film sahnesi Pale Man Karakteri (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)

Ayağı kalkar ve Ofelia'nın yanında gelen iki periyi yiyerek öldürür. Bu sahne bize Francisco Goya'nın ünlü tablosu Çocuklarını Yiyen Satürn'ü hatırlatmaktadır. "Pale Man karakteri, Francisco Goya'nın Çocuklarını Yiyen Satürn Tablosuyla benzediği görülmektedir. Mitolojide de yeri olan bu hikâye, Yunan mitolojisinde Kronos, Roma mitolojisinde ise Satürn olarak geçmektedir. Satürn olarak geçmiş bu karakterin tablosunda çocuklarını yediği gözükmemektedir. Satürn'ün çocuklarını yemesinin sebebi, iktidara geçmesini önlemektir. Goya'nın tablosu için İspanya'da yaşanan iç savaşın yansıması olduğu savunulmaktadır. Del Toro filminde bu esere gönderme yaparak oda

İspanya savaşının getirdiği faşizme karşı çıkmaktadır.” (Uğur & Altay, Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti Film, 2018, s. 133)



Görsel 4.2 11 Pan'ın Labirenti, Pale Man Film Sahnesi (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)



Görsel 4.2 12 Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn Tablosu (Admin, 2020)

Yukarıda koyduğumuz film sahnelerinde (görsel: 35-37) Goya'nın Satürn tablosuyla benzerlikler taşımaktadır. Del Toro, Satürn tablosunu kendi filmine uyarlayarak yeni bir anlam yaratmıştır. Buna da metinlerarası yöntemlerde pastiş adı verilmektedir. İki eserde alt metninde güç için çocukları yediği fikri yer almaktadır. Faşizmin yaşandığı İspanya'yı temsil etmektedir. İki eserde İspanya'nın farklı yıllardaki savaş dönemine bir gönderme eser olarak yaratılmıştır. Masum olanı ezerek güçlenen liderleri temsil etmektedir. Goya'nın Satürn'ü ve Del Toro'nun Pale Man'ı faşist liderleri temsil etmektedir. Yedikleri çocuklar ise masum ve ezilen halktır. Mitolojideki anlamı da İktidarı elinde tutmak isteyen bir babamın çocuklarını yemesiyle ilgilidir. Filmin devamında ise Pale

Man iki periye yedikten sonra Ofelia'nın peşine düşer fakat Ofelia'ya canavarın elinden kurtulur. Ama iki peri ölmüştür.

Bu Pan'ı çok sinirlendirir ve artık prenses olamayacağını söyler. Bu sırada üvey babasıyla da araları pek iyi olmayan Ofelia'nın annesi kardeşini doğurduğu sırada vefat etmiştir. İyice yalnız kalan Ofeli'ya Pan ikinci bir şans daha vermeye karar verir. Üçüncü görevi için hazırlanması gerektiğini söyler. Bu sırada evde işler iyice karışmıştır Yüzbaşı Vidal evdeki görevlilerin bazılarının dağdaki faşizme karşı olan askerlere yardım ettiği fark etmiştir. Bu sahnede de esir alınan askerler vardır. Vidal onları yere çakılmış bir oduncu parçasına bağlayarak işkence etmektedir. Buradaki sahne de Francisco Goya'nın Savaş Gravürleri adı verdiği serisindeki tabloların benzeridir. Goya'nın eseri ve Del Toro'nun film sahnesi birbirine çok yakın iki görseldir. Bakıldığında esir alınan iki askerin aynı şekilde bağlı olduğu görülmektedir. İzleyicinin üzerinde yaratmak istediği etkiye göre filmin bağlamına uygun uyarlanan Goya'nın tablosu metinlerarasılığın türev ilişkileri başlığı altında yer alan pastiş yöntemine örnek oluşturmaktadır.



Görsel 4.2 13 Francisco Goya, Savaş Gravürleri (Vikipedi, www.vikipedi.com, 2015)



Görsel 4.2 14 Pan'ın Labirenti, Film Sahnesi (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)

Askerlere uyguladığı şiddetin yanı sıra Ofelia da Vidal'in baskısına maruz kalmaktadır. Üçüncü görevi için Pan Ofelia'ya kardeşini alarak labirente gelmesi gerektiğini söyler. Ofelia Yüzbaşı Vidal'in odasına girerek kardeşini almak ister fakat Vidal odasındadır. Vidal'in bardağına ilaç katarak etkisiz hale getirmeyi başarır. Kardeşini alarak odadan ayrılır fakat Vidal hala ayakta. Yarı baygın halde Ofelia'yı ve kardeşini takip eder. Ofelia labirente gelmiştir. Pan onu beklemektedir. Pan elindeki hançeri Ofelia'ya uzatarak kardeşini kurban etmesini ister, üçüncü ve son görevidir. Bu görevi tamamladıktan sonra yeraltı dünyasının prensesi olacağını söyler. Pan'ın kardeşini kurban etmesini istemesi, Goya'nın Cadıların Şabatı isimli tablosuyla benzerlik taşımaktadır.



Görsel 4.2 15 Pan'ın Labirenti, Film Sahnesi (Toro, Pan'ın Labirenti, 2006)



Görsel 4.2 16 Francisco Goya Cadılar Şabatı (Admin, 2020)

Goya'nın eserinde şeytan keçi formunda resmedilmiştir. Tablo, halkın şeytana çocuklarını kurban etmesi şeklindeki yorumlanmaktadır. Buda kutsal kitapta anılan Çocuk İsa'nın Tapınağı hikayesiyle örtüşmektedir. Çocuklarını şeytana kurban eden halkı bu şekilde tabloya yansıtması Goya'nın savaştan sonraki psikolojinin çok sağlıklı olmadığını göstermektedir. Savaşta çocuk ölümlerinin temsili olarak da yorumlanmaktadır. Aynı şekilde Del Toro'nun çektiği Pan'ın çocuğu kurban etme istediğinde de benzer durum söz konusudur. "Goya'nın Cadılar Şabatı adlı eserinde ıssız ve kurak bir alanda geçen bir toplantı ortamında kadınlar tarafından oluşturulmuş bir çemberin içinde keçi formunda betimlenmiş bir şeytan yer almaktadır. Cadılar bu şeytana bebeklerini kurban ettikleri şeklinde yorumlanmaktadır." (Demir B. , Goya'nın Gözünden Cadı Figürü, 2020, s. 92-93) Filmde buna benzer şekilde Ofelia'nın kardeşini kurban etmesini istemektedir. Film sahnesi ve Cadılar Şabatı eseri görsel olarak da benzerlik taşımaktadır. İki eser anlam olarak da birbirine çok yakındır. Goya'nın Cadılar Şabatı tablosu ve Pan'ın Labirenti filminin son sahnesi, İktidar için birilerin kurban edilmesinden bahsetmektedir. Kendi dönemlerinin savaş sırasında ölen çocuklara gönderme yaptıkları da söylenmektedir.

Ofelia kardeşini öldürmeyi kabul etmez. Yapmayacağını söyler. Pan ise sinirlenir ve yeraltı dünyasının prensesi olması için kardeşini öldürmesi gerektiğini belirtir. Ofelia bunu tekrar reddeder. Onları takip eden Yüzbaşı Vidal Ofelia'nın kendi kendine konuştuğunu görür. Filmde yeraltı dünyası diye belirtilen labirent, Pan, Pale Man gibi

karakter Ofelia'nın hayal gücünden doğan karakterler olduğunu anlaşılır. Pale Man karakteri Ofelia için Yüzbaşı Vidal'ı temsil etmektedir. Dolaylı yoldan Goya'nın Satürn'ü de Vidal'e benzemektedir. Kötülüğü ve gücünü elinde tutma isteği onu Satürn'le benzer hale getirmektedir. Vidal Ofelia'yı bulduğunda silahını ona doğru doğrultur ve filmin başında gördüğümü kanlar içinde yatan Ofelia sahnesi tekrar gerçekleşir. Vidal, Ofelia'yı öldürmüştür. Ölümden sonra yaşamında tasviri yapılan filmde Ofelia'yı ölen annesinin ve babasının yanına gitmiş olarak görürüz. Hayal ettiği yeraltı dünyasının, kardeşini öldürmeyi reddettiği için prensesi olmaya hak kazanmıştır. Film küçük bir çocuğun ölümüyle son bulmaktadır.

Bahsettiğimiz filmin ve eserlerin en büyük özelliği İspanya iç savaşını konu alıyor olmalarıdır. Aynı zamanda Mitolojik öğelerle ve değişik yaratıklarla savaşın kötü yüzünü tanıtmaya çalışmışlardır. Savaşın yarattığı psikoloji ve karamsar dünya adı geçen eserlerde sıkça yer almaktadır. Goya ve Del Toro eserlerinde savaşın karanlık yüzünü belli yaratıklar ve şeytan tasvirleriyle vermiştir. Onlara göre kötü olan taraf faşizmdir. Savaş sırasında ezilen halk, ölen çocuklar eserlerini konusu olmuştur. Postmodern dönemin getirdiği metinlerarası yöntemlerle birlikte metin okumalarının da tarzı değişmiştir. İki eserin karşılıklı birbirinin içinde yer alması eserleri anlamlı kılmış ve onları zenginleştirmiştir. Guillermo Del Toro bu konuda eserlerinde başka sanat dallarından yararlanmaktan kaçmayan yönetmenler arasında olmuştur. Filmi Pan'ın Labirenti filminde anırtırma, pastiş gibi metinlerarası yöntemle okuma sağlanmıştır. "Postmodern dönemin okuma yöntemi olarak kabul edilen metinlerarasılık kavramını anlatı diline yerleştiren Del Toro, masalsı mitolojik öğeleri birebir yansıtmak yerine kendi anlatı diline yerleştirmiştir. Bu anlamda yönetmenler postmodern dönemin yansıması olan birebir eski anlatıları tekrar etmek yerine, metinlerarası bazı yöntemler kullanarak eserleri yeni bir biçim yaratıp izleyiciye sunmaktadır." (Uğur & Altay, Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Öğeler: Pan'ın Labirenti Filmi, 2018, s. 134)

Bu anlamda sinema diğer sanat eserlerinden sıklıkla yararlanmaktadır. Metinlerarası yöntemlerde eserleri tekrar etmek yeniden hatırlatma sürecini başlatmaktadır. Kendi eserlerinde, tekrar ettikleri diğer eserleri farklı bir bağlama sokarak da farklı okuma alanları geliştirmektedir.

4.2.3 Şeytanın Bel Kemiği

Film, 1930 yılında İspanyol iç savaşı bitmek üzereyken savaş sırasında ailesini kaybeden çocukların yaşadığı bir yetimhanede geçmektedir. Diğer çocuklar gibi babasını savaşta kaybetmiş olan Carlos'un hikayesini anlatmaktadır. Film yönetmenin kendisinin de söylediği gibi Pan'ın Labirenti ile kardeş olarak nitelendirilmektedir. İki film de bir çocuğun gözünden İspanyol iç savaşını konu almaktadır. Şeytanın Bel Kemiği filminin ana karakteri olan Carlos, babasının hayatını kaybettiğinden habersiz Profesör Casares ve Carmen tarafından işletilen yetimhaneye bırakılmıştır. Babasının bir gün gelip onu alacağını hayalini kurmaktadır. Carlos yetimhaneye geldiği ilk günden diğer çocukların zorbalığına uğramaya başlamıştır. Diğerlerinden yaşça daha büyük olan Jaime Carlos'a çok kötü davranmaktadır. Şeytanın Bel Kemiği Del Toro'nun İspanya iç savaşını konu aldığı filmlerden biridir. Goya'nın eserleriyle ortaklık beslemektedir. Filmin ilk sahnelerinde yetimhaneye daha yeni gelen Carlos, diğer çocuklara çizgi romanlarını göstermektedir. Jaime, romanlardan birini zorla alır, Carlos geri vermesini söylediğinde karşı çıkar. Jaime çocuklar üzerinde iktidar kurmak istemektedir. Savaşın kötü etkilediği çocuklar hayatta kalabilmek için sıkla şiddete başvurmaları gerektiğini düşünmektedirler. Goya'nın Sopalı Kavga adındaki eseri de iki insan arasında geçen kavgayı anlatmaktadır. Kara Resimler adlı serisindeki bu tablo, Goya'nın savaş sırasında çizdiği resimler içindedir bu resmin de iki kardeş arasında iktidar savaşı olduğu tahmin edilmektedir.



Görsel 4.2 17 Şeytanın Bel Kemiği, Film Sahnesi (Toro, Şeytanın Bel Kemiği, 2001)



Görsel 4.2 18 Francisco Goya, Sopalı Kavga (Admin, 2020)

İki esere bakıldığında görsel olarak farklılıklar yer almaktadır. Şeytanın Bel Kemliği filminde çocukların kavgası bir iktidar savaşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Goya'nın eseri daha şiddet içeriklidir. Kara resimlerinden biri olması, savaşın etkisiyle çizildiğine işarettir ve bu resimde iki kişinin kavga ettiğini görmekteyiz. Savaş sırasında iki kardeşin birbirleri üzerindeki iktidar savaşını tuvale aktardığı tahmin edilmektedir. İki eserde de bir taraf İspanyol halkının masum kısmını sembolize ederken diğer taraf baskıcı faşist kısmını sembolize etmektedir. Eserler görsel açıdan farklılıklar taşısa da savaşın yarattığı etkiyi anlatmak açısından aynı anlamı taşımaktadırlar. Sopalı Kavga eseri bazı yabancı kaynaklarda kardeş katliamı olarak geçmektedir. İki kardeş arasındaki kavgayı anlattığında bahsedilmektedir. Yetimhanedeki çocuklarında aynı tarafta olmalarına rağmen kavga etmeleri resimle arasındaki ortak özelliklerinden biridir. Bu ortak özellik için iki eser arasında doğrudan bir alışveriş değil de dolaylı yoldan yapılan alışverişler şeklinde açıklanan anıştırma yöntemi kullanılmaktadır.

Filmin devamında kavga eden çocuklar, Carlos'un bakıcısının avluda gözükmesiyle kavga etmeyi bırakırlar. Bakıcı gitmektedir ve Carlos bu yetimhanede kalacağını anlamıştır. Carlos yetimhanede gezinirken, bir hayaletle karşılaşır. Alnından kırmızı bir duman çıkan bir çocuğun hayaletiyle karşılaşmıştır. Korkan Carlos oradan uzaklaşarak diğerlerinin olduğu yere doğru gider. Yetimhanenin müdürü Bayan Carmen Carlos'a yatağını gösterir. Yatağın neden boş olduğunu sorduğunda ise, Bayan Carmen Santi adındaki çocuğun yetimhaneden kaçtığını söyler. Çocuklar dersten çıkıp odalarına geldiklerinde Carlos'a iç çeken adını verdiklerini bir hayalet olduğunu söyler. Carlos gördüğü hayaletin iç çeken olduğunu anlamıştır. Gece çocukların yataktan çıkması yasaktır. Buna rağmen Carlos ve Jaime girdikleri bir iddia sonucu odadan çıkarlar ve

Jacinto adındaki o yetimhanede büyümüş daha sonra yetimhanede görevlendirilen adama yakalanırlar. Jacinto, filmin en kötü karakterlerinde biridir. Çocuklara işkence yaparak onları korkutmaktadır. Onlar üzerinde kurduğu iktidar faşizmin bir örneği olarak filmde yer almaktadır. Ertesi gün çocuklara ceza olarak bir depoyu temizlemeleri gerektiği söylenir. Carlos ve arkadaşı ellerinde bir İsa heykeli çıkarırlar. Del Toro'nun filmlerinin bir klasiği olan İsa sembolü diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de yer almaktadır.



Görsel 4.2 19 Şeytanın Bel Kemiği, Film Sahnesi (Toro, Şeytanın Bel Kemiği, 2001)

İspanya savaşını anlatan eserlerin çoğunda İsa'nın çarmıha gerilme hikayesi kullanılmaktadır. Aynı şekilde Goya'nın eserlerinde de İsa çok fazla kullanılmaktadır. Çocuklar işleri bittikten sonra tekrar yatakhaneye dönerler. Carlos gece yatarken hayalet yine gelir, bu sefer Carlos bu hayaletin iç çeken değil, yatağın sahibi olan, kaçtığı düşünülen Santi olduğunu anlar. Artık bir hayaletin varlığından emindir ama Santi'ye ne olduğu bilinmemektedir. Carlos korkmaya başlamıştır. Profesör Casares yanına giderek bir hayaletin varlığından bahseder. Profesör Caseres, hayalet diye bir şeyin olmadığını söyleyerek ona kendi yaptığı içkilerden söz eder. Bu içkilerin doğmaması gereken çocuklardan yapıldığından bahseder. İçkiler doğmaması gerektiği düşünülen çocukların omurga kemikleri açarak bir kavanozun içine koyulup üzerine rom adı verdikleri içkinin dökülmesiyle oluşan bir tür içkiden bahsetmektedir. Bu içkiyi yetimhaneye gelir sağlamak için kasabada sattığını söyler. Kasabadaki insanlara içkiyi almaları için bu içkinin çocukları olmasında yardımcı olduğu ve o anlamda erkeklere güç sağladığını yaymıştır. Halkın batıl inançlara olan ilgisi sayesinde içkiyi kasabada satmaktadır.



Görsel 4.2 20 Şeytanın Bel Kemiği, Film Sahnesi (Toro, Şeytanın Bel Kemiği, 2001)



Görsel 4.2 21 Francisco Goya, Şeytan Şabatı (Admin, 2020)

İnsanların batıl inançlara ilgisi her dönemde gözlemlenmektedir. Çocukların batıl inançlara kurban edilmesi, aslında savaş dönemi İspanya'sının savaşta çocuk ölümleri tasviridir. Aynı şekilde Goya'nın Şeytan Şabatı tablosunda da gördüğümüz cadıların şeytanlara çocuk kurban etmesi altında aynı metin yatmaktadır. “Ressamın yaşadığı dönemde vuku bulan erken doğumlar, çocuk ölümleri vb. problemler ile kilisenin uygun görmediği kürtaç uygulamasının yarattığı kolektif bilincin güçlü bir imge haline dönüşmemesine olanak yoktur. Dönemi için bir halkın ya da küçük bir bölgenin değil bir coğrafyanın mustarip olduğu bu durum halkın her kesimi ile ilgiliydi. Cadılık temasındaki birçok motif belki dönemin entelektüel kesim tarafından anlaşılıp çözümlenebilir nitelik taşıırken bebek katli ve özellikle ölü fetüslerin Şeytana sunumu tüm kesimleri etkileyebilecek nitelik taşımaktadır. Goya, bu güçlü imgeyi eserine

yerleştirmekten kaçınmayarak birçok cadılık temalı eserde ele alınmamış bir konuyu tuvaline aktarmıştır” (Demir B. , Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi, 2017, s. 204). Aynı şekilde Del Toro’nun şeytanın Bel Kemiği filminde de doğmaması gereken çocukların birilerini güç kazanması gibi batıl inançlarına kurban edilmesi, Goya’nın şeytana sunulan bebeklerine benzemektedir. Profesör Casares halkın batıl inançlarına hizmet etmek üzere, ceninlerle hazırladıkları içecekleri satmak için kasabaya gitmektedir. Gittiğinde faşizm yanlısı askerlerin buna karşı çıkan halkı esir alarak idam etmek üzere olduğunu görür. Tekrar yetimhaneye döner ve Bayan Carmen’e dışarda işlerin kötü gittiğini çocukları alarak kaçmaları gerektiğini söyler. Dışardaki manzara idam edilmek üzere olan halkın, daha önce de bahsettiğimiz Goya’nın 3 Mayıs tablosuyla benzemektedir. Bütün eserlerinde savaşın çirkin yüzünü çok açık şekilde aktarılmıştır. Del Toro ve Goya’nın ortak noktasından biri de budur. Profesör Casares ve Bayan Carmen gittikleri için hazırlıklara başlarlar. Yetimhanenin ve içindeki çocukların bakımı için saklanan altınların peşinde olan Jacinto gitmelerine karşı çıkar ve yetimhaneyi ateşe vererek bir patlamaya sebep olur. Patlama da birkaç çocuk ölür, Profesör ve Bayan Carmen ağır yaralanır. Jacinto, Profesör ve Carmen hayatını kaybettikten sonra altınları aramak için geri gelir. Hayatta kalan Carlos, Jaime ve birkaç çocuk birlikte hareket etmeye karar verirler. Jacinto’da altınları almaya geri geldiğinde onları küçük bir odaya kitler. Kurtulma planları yaparlarken Jaime, iç çeken adını verdikleri hayaletin Santi olduğunu söyler. Santi’yi öldüreninde Jacinto olduğunu itiraf eder. Jacinto, Santi’yi öldürerek, yetimhanenin bodrumunda bulunan havuza atar. Jacinto’nun onları da öldüreceğini söyleyen Jaime, kitli kaldıkları odadan kurtularak Jacinto’yu öldürmesi gerektiķlerini savunmaktadır. Çocuklar odada bulunan sopalarla kendilerine mızrak yaparlar. Oda da bulunan küçük camdan inen çocuk kapıyı açar ve odadan kurtulurlar. Santi’nin öldürüldüğü havuzun başında, ellerinde kendileri yaptığı mızrakla Jacinto’ya saldırarak onu öldürüp havuza atarlar.



Görsel 4.2 22 Şeytanın Bel Kemiği, Film Sahnesi (Toro, Şeytanın Bel Kemiği, 2001)

Çocukların mızraklarla Jacinto'ya saldıkları sahnede Jacinto, faşizmi temsil etmektedir. Kurmaya çalıştığı iktidarın için boğulmuştur. Bu sahnenin bir benzeri Goya'nın savaş gravürleri serisinde bulunmaktadır.



Görsel 4.2 23 Francisco Goya, Savaş Gravürleri (Vikipedi, www.vikipedi.com, 2015)

Resmin sağ köşesinde sivillere silah uzatmış asker, filmdeki Jacinto'yu andırmaktadır. Diğerleri ise ona saldıran çocukların temsili gibidir. Resim ve adı geçen film sahnesi birbirine çok yakın eserlerdir. Pastiş yöntemi bu iki eser arasındaki alışverişte de kendini göstermektedir. Del Toro Sinemasıyla Goya'nın Kara Resimler serisi ve Savaş Gravürleri serisi konu ve içerik bakımından da çok fazla metinlerarası yöntemi içinde barındırmaktadır. Örnek olarak aldığımız üç filmde de savaşın insanların üzerindeki

etkisi anlatılmaktadır. Özellikle Pan'ın Labirentinin Şeytanın Bel Kemiği filmi arasında olan benzerlik gözden kaçmamaktadır. Del Toro'nun kendisi de Pan'ın Labirenti filmini, Şeytanın Bel Kemiği filminin kardeşi olarak nitelendirmektedir. Goya'nın eserleriyle de metinlerarası bir alışveriş söz konusu olmasının en büyük nedenlerinden biri eserlerin aynı konuları ele almalarıdır. İki sanatçının da eserlerinde aynı sembollerin üzerinde durduğu gözlemlenmektedir.



5.SONUÇ

Sinema keşfedildiği yıllardan bugüne kadar diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi dikkat çekmiştir. Bu çalışma da sinemanın resimle olan alışveriş işlemleri üzerine durulmuştur. Farklı sanat dalları arasındaki ilişkiyi anlatan metinlerarasılık kavramı, resim ve sinema ilişkisini de kapsamaktadır. Metinlerarasılık kavramı sadece resim ve sinemada değil, diğer sanat dalları arasındaki alışverişini anlatmakta da kullanılmaktadır. Baktin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkarak, Kristeva'nın ortaya attığı metinlerarasılık kavramı bu çalışmanın kuramsal alt yapısını oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmada metinlerarasılık bağlamında Guillermo Del Toro sineması incelenmiştir. Del Toro'nun Pan'ın Labirenti, Şeytanın Bel Kemiği ve Hellboy filmlerinin incelenmesi sonucunda Francisco Goya eserlerinin etkisi saptanmıştır. İki sanatçının da incelenen eserlerinde İspanya iç savaşını konu almaları, onların eserlerinin ortak noktası olduğu anlaşılmıştır. Francisco Goya'nın savaşın yarattığı psikolojide çizdiği bazı resimlerde anlatılan konular, Del Toro'nun adı geçen üç filmiyle bağdaşmaktadır. Eserlerin bulunduğu nokta ve verdiği mesaj, insanın dünyadaki en kötü canavar olduğuyla ilgilidir. Goya ve Del Toro savaşın insan üzerinde yarattığı etkiyi, eserlerinde benzer ve en açık şekilde işlemiştir. Goya'nın Kara Resimleri adı verilen seride bulunan Çocukları Yiyen Satürn tablosunun, Del Toro'nun Pan'ın Labirenti filminde kullanım şekline, metinlerarası yöntemlerde pastiş adı verilmiştir. Pastiche adı verilen yöntemde ise; sanatçının eserinde kullandığı özgün metni, kendi eserine uyarlayarak yeni bir anlam yaratmasından bahsedilmektedir. Pan'ın Labirenti filminde kullanılan Satürn tablosu görsel açıdan da anlam olarak da benzerlik taşımaktadır. İki eserde iktidar için savaşan insanların sonunda bir canavardan farkı kalmadığını anlatmaktadır. Goya'nın etkilendiği düşünülen Yunan Mitolojisindeki Satürn hikayesi de Satürn tablosuyla benzerlik taşımaktadır. Çok eski yıllarda çizilmesine rağmen, Çocuklarını Yiyen Satürn tablosunun mitolojiden alıntı yaptığı gözlemlenmektedir. Rus biçimcilere göre de bir eser kendinden önceki eserlerden etkilenmeden ortaya çıkması mümkün değildir. Goya'nın çizdiği Satürn tablosunun mitolojiye dayanması bu tanıma örnek olarak verilmektedir. Pan'ın Labirentinde'ki Pan karakteri de Mitolojik bir karakterdir. Yunan Mitolojisinde Doğa Tanrısı olarak bilinmektedir. Yarı insan yarı keçi formundaki bu yaratık aynı zamanda yine mitolojiye dayanan Minotor adlı canavarın hapsedildiği labirenti andırdığı gözlemlenmiştir. Francisco Goya eserlerindeki şeytan tasvirleri de keçi formunda tasvir edilmiştir. Üç eserinde birbiriyle bağlantısı görselliğe dayanmaktadır. Pan karakteri ve

Francisco Goya eserlerindeki şeytan figürü görsel anlamda benzerlik dışında, içerik olarak da benzediği gözlemlenmiştir.

Del Toro ve Goya eserleri arasındaki alışveriş Satürn tablosu ile sınırlı değildir. Savaşın verdiği ruhsal çöküntüyle çizdiği resimlerden biri olan 3 Mayıs Tablosunun Del Toro'nun çalışma da adı geçen üç filminde de yer almaktadır. Hellboy filminin ilk sahnesinde yer alan İsa heykeli Goya'nın 3 Mayıs tablosundaki İsa göndermesi, metinlerarası bir yöntem olan anıştırmaya örnek olarak gösterilebilir. Hellboy filmi ve 3 Mayıs tablosu İsa'nın Çarmıha Gerilme hikayesine bir göndermede bulunmaktadır. Hristiyanların inancına göre İsa halkın günahlarını af olsun diye çarmıha gerilerek öldürülmüştür. Goya'nın ve Del Toro'nun eserlerinde de savaş sırasında askerlerin kendi toprakları için faşist tarafla olan mücadelelerini temsil etmektedir. Goya ve Del Toro'nun benzer yönlerinin arasında eserlerindeki şeytan, cadılar ve canavarlar gibi batıl inançların olduğu da gözlemlenmektedir. Del Toro filmlerinde Goya'yı birebir taklit etmek yerine, filmlerinde anlatmak istediğini Goya'nın eserleriyle desteklemektedir. Bazı sahnelerinde Goya'nın eserlerini kullanmamış olsa da Metinlerarasılık kavramının alt başlığı olan ortak birliktelik ilişkisi içerisinde yer alan anıştırma kavramına uygun öğeler içermektedir. Birebir kullanılan eserler de bulunmaktadır bunlarda pastiş kavramının kapsamında incelenmektedir.

Del Toro'nun canavarlara ve yaratıklara karşı tutkusu bilinmektedir. Aynı zamanda filmlerinde kullandığı İsa sembolleri dikkat çekmektedir. Goya'da aynı şekilde resimlerinde değişik yaratıklar yaratmış ve İsa'yı çoğu zaman resimlerinde sembol olarak kullanmıştır. Del Toro, Goya'nın eserlerine filmlerinde yer vermiş olması da anlatmak istediği şeyin bağlamına resimlerin uygun olmasıdır. İki sanatçıda eserlerinde ortak olarak insanın başına gelecek kötülük yine başka bir insandan gelmektedir fikrini savunmuştur. Hellboy filminde anlatılan Nazi askerlerinin dünyayı yok etmesi için yarattığı şeytan, Nazileri yok etmiştir. Filmlerinde daha önceden söylediğimiz gibi canavarların insanlardan daha iyi olabileceği ve bütün kötülüklerin yine insanlar tarafından yaratıldığı olgusu hakimdir. Hellboy filminden şeytan iyiliğe hizmet etmeye karar verse de Goya'nın resimlerindeki şeytanla aynı forma sahiptir. Şeytanın boynuzlu tasviri iki sanatçı içinde kötülük simgesi olarak kullanılmaktadır.

Şeytanın Bel Kemiği filmi de Pan'ın Labirenti filmiyle benzer olarak bir çocuğun karanlık dünyası üzerinden İspanya iç savaşını anlatmaktadır. Del Toro'nun bu filmde ve diğerlerinde de kusursuz olan yaratıkları, canavarları ve sembolleri kendine özgü bir dil

oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bunları Goya'nın eserlerinin bazılarının desteklemiş olması da metinlerarasılık okuma yöntemleri için örnek oluşturmaktadır. Goya'nın resimlerinde bahsettiği cadılar ve şeytanlar aslında halkın batıl inançlarını anlatmaktadır. Şeytanın Bel Kemiği filminde bahsedilen ve doğmaması gereken bebeklerden yapılan rom adındaki içki aynı şekilde halkın batıl inançlarını yansıtmaktadır. Çocukları olacağına inanan halk içkiyi satın alarak içmektedir. Film adını bu içkiden almıştır. İçkiyi hazırlarken bir kavanozun içine koyulan ölü bebeklerin omurga kemikleri görünebilir haldedir. Buna da filmin adını taşıyan Şeytanın Bel Kemiği adı verilmiştir. Goya'nın Cadı Şabatı tablosunda da resimdeki cadıların şeytana çocukları kurban ettiği görülmektedir. İki eserde de halkın batıl inançlarına çocukları kurban ettiği gözlemlenmektedir. Şeytan'ın Bel Kemiği filminin ve Cadılar Şabatı tablosunun, farklı zamanlarda savaş dönemi İspanyasını anlattığını göz önünde bulundurarak, savaş sırasında çocuk ölümlerinin altını çizmiş olabilecekleri gözlemlenmiştir. Eserler arasında görsel olarak benzerliğe rastlanmasa da aynı konu üzerinde durmuşlardır ve aynı sembolleri kullanmışlardır. Şeytanın Bel Kemiği filminin çocukların Jacinto'ya saldırdığı sahnede çocukları ellerinde mızrakla filmde faşizmin sembolü olan Jacinto'yu da silahla görürüz. Çocukların mızraklarla Jacinto'ya saldırdığı sahne bize Goya'nın Savaş Gravürleri serisindeki tablosunu anımsatmaktadır. Metinlerarası yöntemlerde pastişe örnek teşkil eden bu metinlerarası alışveriş, iki eserde de faşizme olan direnişi temsil etmektedir.

Örneklemlerin incelenmesi sonucunda bir diğer bulgu ise aynı yetimhane de kalan iki çocuğun arasında geçen kavganın Francisco Goya'nın Sopalı kavgası eseriyle benzerlik taşımasıdır. Çocuklar savaş döneminde kimsesiz kalmış ve koruma altına alınmaları için yetimhaneye bırakılmışlardır. Kendini korumak için çocuklar şiddete başvurmaları gerektiğini düşünmektedir. Filmin ilk sahnesinde iki çocuğun birbiriyle çizgi roman yüzünden kavgaya ettiği görülmektedir. Francisco Goya'nın eserinde kavgaya eden iki sopalı insan tasviri bazı yabancı kaynaklarda kardeş katliamı olarak geçmektedir. Bir iktidar savaşının temsili olduğu da düşünülmektedir.

Bu çalışmanın amacı doğrultusunda Metinlerarasılık çerçevesinde resim-sinema ilişkisine örnek olarak, Del Toro ve Goya'nın eserleri incelenmiştir. İncelenen eserlerin çoğunda aralarındaki alışverişte, metinlerarası yöntemlerden anıştırma ve pastişin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Araştırmanın sonucunda Metinlerarasılık kavramı postmodernizmle birlikte gelmiş olsa da daha eski yıllardan beri var olduğu saptanmıştır. Çalışmada buna örnek olarak Goya'nın mitolojiyle alışverişi verilmektedir. Aynı

zamanda Metinlerarası okuma yöntemlerinin ortaya atılmasıyla eserler çokseslilik kavramı da ortaya çıkmıştır. Bu da sinema ve resim alanına çeşitlilik kazandırmıştır. Eski eserlerin yeni eserlerde kullanılması da eski eserlerin yeniden hatırlanmasını sağlamaktadır. Böylelikle eski eserler unutulmak yerine, yeni bağlamlarında göz önünde olmaktadır. Ayrıca eski eserlerin yeni olanda varlığı sayesinde disiplinlerarası yeni sanat eserlerinin üretim alanları genişlemiştir. Çok eski yıllardan beri eserlerde var olan metinlerarası kavramların, bundan sonraki dönemlerde de var olacağı düşünülmektedir. Bu metinlerarasılık ve sinema ilişkisi içinde geçerlidir. Metinlerarası okuma yöntemlerinin her alanda görülmesi yeni çalışmalarında önünü açmaktadır. Çok eski zamanlara dayanmasına rağmen yeni fark edilen bir kavram olması, metinlerarası çatısı altındaki çalışmalarının yetersiz olmasının sebeplerinden biri olarak görülmektedir. İyi bir bilgi birikimine sahip olmak eserlerde kullanılan metinlerarası yöntemlerin saptanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu anlamda çalışmaların çoğalması, kavramı daha okunabilir hale getireceği düşünülmektedir. Metinlerarasılık kavramıyla bağlantılı, postmodernizm, göstergelerarasılık, resim-sinema ilişkisi gibi kavramlar Del Toro filmleri üzerindeki Francisco Goya eserlerini etkisi üzerinden açıklanmıştır. Metinlerin kendi döneminde veya kendinden önceki dönemlerde ortaya koyulmuş, diğer eserlerle benzerlik ve ya yakınlık kurduğunu ifade eden Metinlerarasılık kavramı, literatüre 1960 yıllarında girmesine rağmen ilk metinlerden bu yana var olduğunu fakat bu olgunun yeni algılanmaya başladığı görülmektedir.

Sinemada var olduğu günden bu yana diğer sanat dallarını içinde barındıran bir alan olmuştur. Farklı alanlardan açıkça etkilenmiş ve çoğu zaman onlardan yararlanmıştır. Sinema ve resim ilişkisi de Metinlerarasılık kavramının ortaya atılmasından çok önceye dayanmaktadır. Sinema da metinlerarası kullanımı ve bu kullanımın nasıl yapıldığıyla ilgili sayılı çalışma bulunmaktadır. Birbiriyle bağlantılı eserleri anlayabilmek ve okuyabilmek bilgi birikimi gerektirmektedir. Bu bilgi birikiminin ortaya konulması, birbirinden etkilenen ve yaralanan iki eseri daha anlaşılabilir hale getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 676.
- Andrew, J. D. (2007). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2008). Goya'nın İnsanları. *Artis*, 34-38.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Aslan, S., & Yılmaz, A. (2001). MODERNİZME BİR BAŞKALDIRI PROJESİ OLARAK POSTMODERNİZM. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*.
- Ateş, Ö. K. (2021). Goya'nın Kara Resimleri ve Köpek adlı eserinin analizi . *Sanat Dergisi*, 317-336.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bayram, Y. (2007). Postmodernizm (Modernizm Ötesi). *Baykara Dergisi*, 37-39.
- Berman, M. (2019). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (E. S. Onat, & E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Deki Yayınevi.
- Bulut, F. (2018). METİNLERARASILIK KAVRAMININ KURAMSAL ÇERÇEVESİ. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 1-19.
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. R. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Dipnot.

- Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür*. (D. Şahiner, Çev.) İstanbul: YKY.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Demir, Ö. (2016). *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayınları.
- Demir, Ö. (2020). Anlatı Sinemasında Gerçekçi ve Biçimci Öğelerin Kullanımı: Alfonso Cuaron. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*.
- Diken, B., & Laustsen, B. C. (2007). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *Postmodernizm Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Esra Biryıldız, Z. Ç. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es yayınları.
- Giddens, A. (2013). *Sosyoloji*. (C. Güzel, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema*. (B. Baysal, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- İşlek, S. T. (2019). Guillermo Del Toro'nun Fantastik Figürleri Hangi Türlerin Sınırlarında Gezer? *Sekans Sinema Kültür Dergisi*, 101-127.
- Kaplan, A. B. (2019). *Sinema Kültür İletişim Okumaları*. İstanbul: Urzeni Yayınları.
- Karadağ, A. K. (2017). Devingen Zaman ve Aydın Francisco Goya Eserleri Üzerine Bir İnceleme. *Hukuk Kuramı*, 18-25.
- Koçakoğlu, B. (2018). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Konya: Palet Yayınları.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitap Evi Yayınları.
- Sivaslıoğlu, k. (2016). *Latin Amerika Sineması*. Ankara: seyyah kitap.
- Smith, G. N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stam, R., & Flitterman, S. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*. (S. Güneş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

- Sunal, G. (2020). Sinema Mitoloji İlişkisi Bağlamında Arketipsel Motiflerin Kullanımı: Pan'ın Labirenti Filmi Örneği. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 236-246.
- Şahin, D. (2014). Francisco Goyanın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri. *Ulak Bilge*, 159.
- Şaylan, G. (1996). *Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm*. Ankara: Todaie Yayınları.
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 89-116.
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti Filmi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 123-141.
- Wollen, P. (1998). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmazok, L. (2016). Dağılan Beyin Parçalarına Gülmek:Quentin Tarantino Filmlerinde Şiddet ve Mizah. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 180-192.
- Zeka, N. (1990). *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- Zorlu, H. (2021, 12 15). www.webtekno.com: <https://www.webtekno.com/fotografin-kesfini-saglayan-karanlik-kutu-nun-hikayesi-h116289.html> adresinden alındı
- Atamer, O. (2019). Metinlerarasılık Bağlamında Uyarılma Olgusu ve Türk Sineması: Necati Cumalı Uyarlamalarında Anlamın Diyalojik Yönelimi. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo televizyon sinema, İzmir.
- Gerçek, M. (2019). Türk Televizyon Dizilerinde Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık: Leyla İle Mecnun Dizisi. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal bilimler enstitüsü, Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ordu.
- Altay, S. (2019). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk Ve Amerikan Sineması. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ordu.
- Yalçın, B. S. (2022, şubat 4). *Beş Maddede Guillermo del Toro*. Mayıs 7, 2022 tarihinde <https://altyazi.net/>: <https://altyazi.net/bir-yonetmen-bes-madde/bes-maddede-guillermo-del-toro/> adresinden alındı

- Sinan, E. (2020). Akira Kurosawa Sinemasının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ordu.
- Demir, A (2020). Auteur Bağlamında Metinlerarasılık: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı. İstanbul.
- Karaca, A (2021). Bir Çevirmen Gözüyle Resimlerarasılık ve Metinlerarasılık Çözümleme Çalışmaları. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Yalçın, B. S. (2022, şubat 4). *Beş Maddede Guillermo del Toro*. Mayıs 7, 2022 tarihinde [https://altyazi.net/: https://altyazi.net/bir-yonetmen-bes-madde/bes-maddede-guillermo-del-toro/](https://altyazi.net/:https://altyazi.net/bir-yonetmen-bes-madde/bes-maddede-guillermo-del-toro/) adresinden alındı
- Aktaş, S (2011). Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan “Saatler” Filminde Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık. Yüksek Lisans Tezi, Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yıldız E. (2019). Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Gökçek Y.Z (2017). Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas Sineması Üzerinden Bakış. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul.
- Cansever A.M (1995). Postmodernizm ve Sinema. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demir, B. (2017). Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 89-116.
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti Filmi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 123-141.
- Yurdu, K. (2020, 05 12). www.kitapyurdu.com. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/sineklerin-tanrиси-karton-kapak/39615.html> adresinden alındı

- Vikipedi. (2015, 06 25). www.vikipedi.com: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_Resimler adresinden alındı
- Vikipedi. (2021, 05 26). www.vikipedi.com: https://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi adresinden alındı
- Vikipedi. (2022, 05 28). www.vikipedi.com: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hellboy> adresinden alındı
- Tarkovsky, A. (Yöneten). (1975). *Ayna* [Sinema Filmi].
- Tekin, U. (2018, 09 02). ufuktekin.net: <https://ufuktekin.net/2018/09/02/kara-resimler-pinturas-negras/> adresinden alındı
- Toro, G. D. (Yöneten). (2001). *Şeytanın Bel Kemiği* [Sinema Filmi].
- Toro, G. D. (Yöneten). (2004). *Hellboy* [Sinema Filmi].
- Toro, G. D. (Yöneten). (2006). *Pan'ın Labirenti* [Sinema Filmi].
- Godard, J. L. (Yöneten). (2012). *Passion* [Sinema Filmi].
- Godard, J. L. (Yöneten). (2012). *Passion* [Sinema Filmi].
- Acar, F. O. (2019). Üçüncü Sinema Hareketinde Öznellik Üretimi. *Sinefilozofi Dergisi*, 352-373.
- Admin, S. (2020, 12 15). www.sanatperve.com: <https://www.sanatperver.com/3-mayis-1808-tablosu/> adresinden alındı
- Akdoğan, A. (2020, 05 07). www.twitter.com: <https://twitter.com/AytugAkdogan/status/1258496692514705409> adresinden alındı.
- Yurdu, K. (2020, 05 12). www.kitapyurdu.com. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/sineklerin-tanrиси-karton-kapak/39615.html> adresinden alındı.
- Artincontext. (2021, 10 16). www.artincontext.com: <https://artincontext.org/hunters-in-the-snow-bruegel/> adresinden alındı
- Başla, S. (2014, 06 3). www.sanatabasla.com: <https://sanatabasla.com/2014/06/saturn-oglu-yerken-saturn-devouring-his-son-goya/> adresinden alındı
- Bak, G. (2018). Üçüncü Sinema ve Türkiye'deki Örneklerinden Press Filminin İncelemesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırma Dergisi* , 1-14.

- Duygulu, N. (2020, 03 07). [www.rehberlikservisi.com: https://www.kafakampus.com/sineklerin-tanrиси-lord-of-the-flies-film-incelemesi/](https://www.kafakampus.com/sineklerin-tanrиси-lord-of-the-flies-film-incelemesi/) adresinden alındı
- Çanğa, E. (2016). Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması. *Yüksek Lisans Tezi*. Ordu Üniversitesi.
- Demir, B. (2017). Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi .
- Demir, B. (2020). Goya'nın Gözünden Cadı Figürü. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 89-102.
- Godard, J. L. (Yöneten). (2012). *Passion* [Sinema Filmi].
- Godard, J. L. (Yöneten). (2012). *Passion* [Sinema Filmi].
- Parasayan, O. (2020, 08 16). [www.arkeofili.com: https://arkeofili.com/minotaur-antik-yunan-ve-roma-mitolojisinin-canavari/](https://arkeofili.com/minotaur-antik-yunan-ve-roma-mitolojisinin-canavari/) adresinden alındı
- Koç, Z. K. (2022, 05 12). [www.loveinartsz.com: https://www.loveinartsz.com/mitolojinin-tablosu-cocuklarini-yiyen-saturn/](https://www.loveinartsz.com/mitolojinin-tablosu-cocuklarini-yiyen-saturn/) adresinden alındı
- Tarkovsky, A. (Yöneten). (1975). *Ayna* [Sinema Filmi].
- Tekin, U. (2018, 09 02). [ufuktekin.net: https://ufuktekin.net/2018/09/02/kara-resimler-pinturas-negras/](https://ufuktekin.net/2018/09/02/kara-resimler-pinturas-negras/) adresinden alındı
- Toro, G. D. (Yöneten). (2001). *Şeytanın Bel Kemiği* [Sinema Filmi].
- Toro, G. D. (Yöneten). (2004). *Hellboy* [Sinema Filmi].
- Toro, G. D. (Yöneten). (2006). *Pan'ın Labirenti* [Sinema Filmi].
- Vikipedi. (2015, 06 25). [www.vikipedi.com: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_Resimler](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_Resimler) adresinden alındı
- Vikipedi (2019.09.03). [www.vikipedi.com. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri) adresinden alındı
- Vikipedi. (2021, 05 26). [www.vikipedi.com: https://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi](https://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi) adresinden alındı
- Vikipedi. (2022, 05 28). [www.vikipedi.com: https://tr.wikipedia.org/wiki/Hellboy](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hellboy) adresinden alındı

Dergi, S. (2022, 02 01). www.söylentidergi.com: <https://www.soylentidergi.com/harry-potter-serisinden-alintilar-ve-sozler/> adresinden alındı



ÖZGEÇMİŞ	
Adı Soyadı	Şeyda Yılmaz
Yabancı Dili	-
Orcid Numarası	0000-0002-8113-9236
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10522856
Lise	Bahçelievler Cumhuriyet Anadolu Lisesi (2013)
Lisans	Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi (2018) – Radyo, Televizyon ve Sinema
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü – Sinema ve Televizyon
Mesleki Deneyim	Bva Reklam- Digital Signage Yöneticisi (2022)