



T.C.

İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ

İLETİŞİM BİLİMİ VE İNTERNET ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**TİM BURTON SİNEMASINDA MEKANIN VE
KARAKTERLERİN DİŞAVURUMU**

Yüksek Lisans Tezi

Pınar Öztarkan Özyurt

200024576

İstanbul, 2022



T.C.

 STANBUL T CARET  N VERS TES 

 LET    M B L M  VE  NTERNET ENST T   

G RSEL  LET    M TASARIMI ANAB L M DALI

S NEMA Y KSEK L SANS PROGRAMI

**T M BURTON S NEMASINDA MEKANIN VE
KARAKTERLER N D  AVURUMU**

Y ksek Lisans Tezi

Pınar  ztarkan  zyurt

200024576

Tez Dan  manı: Prof. Dr.     Sivas G   ur

 stanbul, 2022

Hazırlamış olduğum tez özgün bir çalışma olup YÖK ve İstanbul Ticaret Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayı yaparken bilimsel etik kurallarına tamamiyla uyduğumu; yararlandığı tüm kaynakları gösterdiğimi ve hiçbir kaynaktan yaptığım ayrıntılı alıntı olmadığını beyan ederim. Bu tezin ihtiva ettiği tüm hususlar şahsi görüşüm olup İstanbul Ticaret Üniversitesinin resmi görüşünü yansıtmamaktadır.



Pınar Öztarkan Özyurt

ÖZET

Alman dışavurumculuğunun farklı bir dünya yaratan dekorları, koyu tonlarda ışık kullanımları, abartılı makyajı olan karakterleri ile derinde olanı görünür kılma özelliği, günümüz sinemasında Tim Burton'un filmlerinde tekrar hayat bulur. Tim Burton sinemasıyla neredeyse özdeşleşen dışavurumculuk, onun içedönük karakterlerini, insancıl canavarlarını tüm açıklığıyla görmemizi sağlar. Bu çalışmada Tim Burton sinemasında yaratılan karakter ve mekanların dışavurumcu özelliklerinin nedenleri irdelenmiştir. Çalışma üç bölümde ele alınarak ilk bölümde dışavurumculuğun tarihine, genel özelliklerine ve mekânsal sunumlarına değinilmiştir. İkinci bölümde Tim Burton'ın Amerikan Sinemasındaki konumu ve filmlerindeki dışavurumcu temsiller üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise Tim Burton sinemasından dışavurumcu özellikler gösteren Beetlejuice (1988), Edward Scissorhands (1990), Corpse Bride (2005) ve Dark Shadows (2012) filmleri göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir. Duygu ve psikolojinin ön plana çıktığı bu filmlerde, temsili karakterlerin görsel anlamda kabul edilir olmaması iç dünyaları ile bir tezatlık oluşturur. Toplumun dışladığı kahramanlar içselliğe son verip toplum ile yüzleşirken bulundukları mekan ile beraber değerlendirilir. Çalışma, Tim Burton filmlerindeki insancıl canavarların içsel dünyalarının ve bulundukları mekanın birbiri ile ilişkisini değerlendirmesi bakımından literatüre katkı sağlar.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumculuk, Göstergebilim, Tim Burton

ABSTRACT

The decorations, usage of darker shades of light, characters with exaggerated make-up with which the German expressionism makes the deeper visible, is revived again in today's cinema in the films of Tim Burton. Expressionism almost identified with Tim Burton cinema enables one to see his introverted characters and humane monsters. This study analyses the reasons of the expressionist features of characters and spaces created in Tim Burton films. The study in three parts analyses the history of expressionism, general features and spatial presentations in the first part. The second part focuses on Tim Burton's position in American cinematography and expressionist features in his films. Finally, *Beetlejuice* (1988), *Edward Scissorhands* (1990), *Corpse Bride* (2005) and *Dark Shadows* (2012) Burton films that have expressionist features are analysed with semiotic method. emotions and psychology on the forefront, the characters which are not visually acceptable constitutes a conflict with their inner world. The outcast characters face with the society putting an end to inwardness. The study is valuable in the sense that it examines the relationship between the inner world of humane monsters and the space they are in.

Key words: expressionism, semiotics, Tim Burton.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	1
1. SİNEMADA DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM).....	16
1.1. Ekspresyonizmin Doğduğu Almanya’da Siyasal Ortam.....	16
1.2. Dışavurumcu Mimari ve Bauhaus Okulu.....	19
1.2.1. Sinemada Ekspresyonist Mekanlar.....	25
1.3. Ekspresyonist Filmlerin Genel özellikleri.....	27
1.3.1. Ekspresyonist Karakterlerin Yalnızlığı.....	35
1.3.2. Canlı dünyada yer alan cansız yansıma: Gölge	37
2. TİM BURTON SİNEMASINA GENEL BAKIŞ.....	40
2.1. Yönetmenin Kısa Biyografisi.....	40
2.2. Amerikan Sineması Bağlamında Yönetmenin Sineması	41
2.3. Yönetmenin Filmografisinde Öne Çıkan Dışavurumcu Temsiller.....	42
3. TİM BURTON’UN FİLMLERİNDE MEKAN VE KARAKTERLERİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ İLE İNCELEMESİ.....	50
3.1. Örneklem Filmlere sinematografik bakış	50

3.1.1. Beetlejuice (Beter Böcek,1988).....	50
3.1.2. Edward Scissorhands (Makas Eller, 1990).....	58
3.1.3. Corpse Bride (Ölü Gelin, 2005).....	64
3.1.4. Dark Shadows (Karanlık Gölgele, 2012).....	67
3.2. Canlı ve Cansız Dünyanın Mekânsal Birliğinde Dışavurumcu Yansımalar: Beetlejuice ve Corpse Bride.....	71
3.3. Karakterin Toplum Dışı Bireyselliği ve Mekandaki Aidiyetinin Dışavurumcu etkileri: Edward Scissorhands ve Dark Shadows.....	90
4. SONUÇ	107
5. KAYNAKLAR	111

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Resim 1: Grosse Schauspielhaus tiyatrosu.....	21
Resim 2: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminden bir sahne.....	26
Resim 3: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919), Cesare.....	30
Resim 4: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919), Jane'in odası.....	31
Resim 5: Nosferatu (1922), güneş ışığına maruz kalan kont Orlok.....	32
Resim 6: Der Golem (1920), Golem'in doğduğu mağara.....	33
Resim 7: Metropolis (1927), bilim adamının laboratuvarı.....	34
Resim 8: Vincent (1982).....	35
Resim 9: Francis'in akıl hastanesinde Caligari ile mücadelesi.....	36
Resim 10: Metropolis filminde, Maria.....	36
Resim 11: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, dış mekan dekoru.....	37
Resim 12: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Cesare'nin duvar önünde yürüyüşü.....	38
Resim 13: Vincent, üçgen merdiven basamakları.....	43
Resim 14: Hansel ve Gretel, orman.....	43
Resim 15: Frankenweenie, Sparky'nin mezarı.....	44
Resim 16: Beetlejuice, Lydia ve kasaba maketi.....	44
Resim 17: Batman, baskın yapılan fabrika.....	45
Resim 18: Edward Scissorhands, Peg ve Edward karşılaşma.....	45
Resim 19: Batman Returns, Penguen adam ailesinin mezarlığında.....	46
Resim 20: Sleepy Hollow, Ölüler ağacı.....	46
Resim 21: Corpse Bride, gölge ile anlatılan Emily'nin ölüm hikayesi.....	47

Resim 22: Charlie and The Chocolate Factory, ikolata fabrikası.....	47
Resim 23: Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street, yargıç ve Barker.....	48
Resim 24: 9, yıkılan dünya.....	48
Resim 25: Alice in Wonderland, Alice’ın harikalar diyarına düştüğü oda.....	49
Resim 26: Dark Shadows, Barnabas Collinwood Malikanesinde.....	49
Resim 27: Beetlejuice film afişı	50
Resim 28: Maitland’ların maket evindeki rmcek.....	53
Resim 29: Maitland’ların evi.....	54
Resim 30: Adam ve Barbara.....	55
Resim 31: Adam’ın kuş bakışı ekimi.....	55
Resim 32: Lydia ve rmcek.....	56
Resim 33: l memurlar odası	56
Resim 34: Yılan Şeklindeki Betelgeuse’u gören ev sakinleri	57
Resim 35: Edward Scissorhands afiş.....	58
Resim 36: Renkli banliyö evleri ile konak arasındaki zıtlık.....	61
Resim 37: Konağın alt aı ekimi.....	61
Resim 38: Banka nnde Edward’ın alt aı ekimi.....	62
Resim 39: Peg’in konağa giriş.....	62
Resim 40: Kim’in aynadan Edward’ı görmesi.....	63
Resim 41: Aynaya yansıyan konak.....	63
Resim 42: Corpse Bride afiş.....	64
Resim 43: Victor’u gözleyen kargalar.....	65
Resim 44: Everglot’ların evi.....	66
Resim 45: Emily’nin Victor’u kaçırması.....	66

Resim 46: Emily'nin nişanlısı tarafından öldürölme hikayesi.....	67
Resim 47: Dark Shadows film afişı.....	67
Resim 48: Alt aç çekim Angelique.....	69
Resim 49: Angelique.....	70
Resim 50: David ve annesinin hayaleti.....	70
Resim 51: İş yerinde patlama.....	71
Resim 52: Evin dışındaki çölde tek başına kalan Adam.....	72
Resim 53: Mezarından çıkan Betelgeuse.....	74
Resim 54: Betelgeuse'un mezarı.....	75
Resim 55: Maitland'ların tadilat öncesi evi.....	76
Resim 56: Maitland'ların evinin tadilat sonrası.....	76
Resim 57: Ölüler bölgesindeki koridor.....	77
Resim 58: Otho'nun düşüşü ve mekandaki geometrik detaylar.....	77
Resim 59: Heykel nikah memuru.....	78
Resim 60: Betelgeuse.....	78
Resim 61: Lydia.....	79
Resim 62: Heykelle duvar arasında kalan Delia.....	81
Resim 63: Havada dans eden Lydia.....	83
Resim 64: Everglot'ların evi.....	84
Resim 65: Tahtalar ile kapatılan cam.....	84
Resim 66: Victor'un evlilik yüzüğünü taktığı ağaç dalı.....	85
Resim 67: Victor ve Ölü gelin Emily köprüde.....	85
Resim 68: Ölü bilgenin kitaplar ile dolu odası.....	86
Resim 69: Victor'un ölüler tarafında Emily'den kaçtığı dar sokak.....	86

Resim 70: Bilardo oynayan iskeletler.....	87
Resim 71: Tabut piyanosunda oturan Emily ve yaşama ait Victor.....	87
Resim 72: Ay ışığını seyreden ölü gelin Emily.....	87
Resim 73: Emily, Victor ve Victoria.....	88
Resim 74: Emily, Victor ve ölen köpeği Kırpık.....	89
Resim 75: Napolyon ve Demir Dük.....	89
Resim 76: Ay ışığına kelebek olarak uçan Emily’i izleyen Victor ve Victoria.....	90
Resim 77: Banliyö evleri.....	91
Resim 78: Gölgelemin arasındaki Edward.....	91
Resim 79: Konağın iç kapısının yolu.....	92
Resim 80: Konaktaki makineler.....	92
Resim 81: Spiral merdiven korkuluğu ve camlardaki geometri.....	93
Resim 82: Konağın çatı katı.....	93
Resim 83: Duvar kağıdındaki kar taneleri.....	94
Resim 84: Televizyon stüdyosunun renkleri ve kar tanesi panolar.....	94
Resim 85: El şeklinde çalılar.....	95
Resim 86: Edward’ı oluşturan kalp fikri.....	96
Resim 87: Edward gözaltında.....	97
Resim 88: Edward’ın Peg ve ailesini çalılar ile görselleştirmesi.....	98
Resim 89: Kim ve Edward.....	99
Resim 90: Collinwood.....	99
Resim 91: Collinwood iç salon.....	100
Resim 92: Angelique’in dağılan ofisi.....	101
Resim 93: Dr. Julia Hoffman’ın odası.....	101

Resim 94: Klinik odasında Josette’in ruhuyla Victoria.....	102
Resim 95: Collinwood’daki gizli hazine odası.....	102
Resim 96: Barnabas Collins.....	103
Resim 97: Kurt kız Carolyn.....	104
Resim 98: Angelique’in kalbi.....	106



KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

b.: Baskı

çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Dr.: Doktor

RFK: Reich Film Odası

UFA: Universum Film Aktien Gesellschaft

GİRİŞ

Sinemada dışavurumculuk Almanya’da Weimar Cumhuriyetinin kurulması sonrasında ortaya çıkar. Birinci Dünya savaşı sonrasında Almanya’da karışıklıkların devam etmesi halkta da huzursuzluğa neden olur. Bu nedenle dışavurumcu akımla sinemada, çarpık bir dünya yaratan dekorlar, derinlik algısı oluşturan koyu tonlarda ışıklandırma, abartılı makyajlar ve coşkulu mizansenler kullanılır. Akımın amacı görünmeyeni, derinde olanı yani bireyin içindeki duygu ve hisleri açığa çıkarmaktır. Bir isyanın yansıması olan bu film dili Amerika’ya göç eden Alman sinemacıların etkisiyle Hollywood’da da etkili olur. Günümüzde de bazı yönetmenlerin anlatıya destek vermek için başvurduğu dışavurumculuk, Hollywood’un auteur olarak tanımlanan yönetmenlerinden Tim Burton’ın sinemasında kullanılan film dilinin temelini oluşturur. Tim Burton, yaratıcı bir yönetmen olarak filmlerinde kurduğu fantastik dünya ve tuhaf karakterleri için derin bir içe bakış teması oluşturmak amacıyla dışavurumculuktan yararlanır. Yönetmen tarafından kullanılan dışavurumcu dil, onun içedönük karakterlerini, insancıl canavarlarını tüm açıklığıyla görmemizi sağlar.

Bu çalışmada, Tim Burton sinemasında yaratılan karakter ve mekanların dışavurumcu özelliklerinin nedenleri irdelenecektir. Tim Burton’ın korkutucu olmaktan çok insancıl özellikler barındıran yaratıklarının içsel dünyalarının ve bulundukları mekanın birbiri ile ilişkisinin değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Duygu ve psikolojinin ön plana çıktığı bu filmlerde, temsili karakterlerin görsel anlamda kabul edilir olmaması iç dünyaları ile bir tezatlık oluşturur. Toplumun dışladığı kahramanlar içsellığe son verip toplum ile yüzleşirken bulundukları mekan ile beraber değerlendirilir.

Bu çalışma, Tim Burton sinemasında yer alan alışılmışın dışında görünüme sahip karakterlerin içsel dünyasını aydınlatarak bu karakterlerin, bulundukları mekanlar ile ortak yanlarını inceleyecektir. Bu amaçla Tim Burton’ın dışavurumcu özellikler gösteren Beetlejuice (Beter Böcek,1988), Edward Scissorhands (Makas Eller, 1990),

Corpse Bride (Ölü Gelin, 2005) ve Dark Shadows (Karanlık Gölge, 2012) adlı dört filmi örneklem olarak alınarak göstergebilimsel yöntemle analiz edilecektir.

Göstergebilim anlamına gelen semiyotik terimi eski Yunancada işaret, gösterge manasında kullanılan semeion kelimesinden gelir (Erkman Akerson, 2016: 49). Göstergebilim için semeiotike terimini ilk defa kullanan John Locke, semiyotiği yani gösterge öğretiyi bilimin, doğa felsefesi ve etikten sonra üçüncü temel branşı olarak kabul eder. Bu kabulde birlikte dil ve dil dışındaki göstergeleri inceler (Çeken & Aypek Arslan, 2016: 509). Göstergebilimin yöntem olarak kullanılması eski dönemlere dayansa da bir bilim dalı olarak kabulü 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşir. Göstergebilime yön veren çağdaş göstergebilimciler, göstergeleri bir dizgenin parçası olarak ele alır ve anlamın nasıl oluştuğunu inceler (Güneş, 2013: 333).

Gösterge, toplumdaki bilgi iletişimi açısından somut ve soyut varlıkların fiziksel anlatımını temsil eder. Bu anlamda dil de iletişim sağlayan bir araç olarak kavram, nesne ve her türlü fenomeni sözcüklerle ifade eden bir gösterge sistemi durumundadır. Dilin bu gösterge niteliğine semiyotik sistem adı verilir (Lotman, 2012: 13). Bilgi ve teknolojiye atfedilen önemin artması ile yaşanan toplumsal ve kültürel gelişmeler anlamlandırılması gereken yeni oluşumlar ortaya koyar. Açıklanması gereken bu yeni anlamlar çağdaş göstergebilimciler için dilsel olmayan göstergeler üzerinde de çalışma gerekliliğini doğurarak göstergebilimi birçok alanda kullanılabilen bir yöntem haline getirir.

Dilbilimci Ferdinand de Saussure, semiyoloji adını verdiği çağdaş göstergebilimin Avrupa'daki kurucularından biri olarak göstergelerde dilbilime yönelmiştir. Saussure'a göre gösterge, bir nesne ya da kavram olan gösterilenin bir ses dizisi olan gösteren ile temsil edilmesi sonucu ortaya çıkar (Parsa & Parsa, 2002: 8). Bir kavramı adlandırdığımız işitimi imgesi, çıkarılan sesin zihinde oluşturduğu tasarım ile dilsel göstergeyi oluşturur. Kavram, gösterilen olarak ifade edilirken işitimi imgesi de onun gösterendir. Gösteren ve gösterilen bir araya geldiğinde oluşan bütün, gösterge olarak tanımlanır (Saussure, 2008: 24). Örneğin masa bir gösterge olup onu gösteren m-a-s-a ses dizisi iken gösterilen bu ses dizisinin meydana getirdiği masa kelimesinin ifade ettiği kavramdır.

Saussure ile aynı dönemde Amerika’da çağdaş göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen Charles Saunders Peirce ise semiyotik kavramı ile göstergelere mantık açısından yaklaşarak gösterge süreci üzerine yoğunlaşır. Bu süreç görünen nesnelerin, deneyim ve dış çevreyi alımlama pratikleri ile gösterge olarak anlam kazanmasına dayanır. Buna göre gösteren, bir nesne olarak göstergeyi var ederken zihinsel etki ile yorumlanarak gösterenin nesnesi ile ilişkisinin kurulması sağlanır. (Parsa & Parsa, 2002: 53-54). Gösterge türlerini “göstergelerin ikincil üçüllüğü” adıyla sınıflandıran Peirce’e göre göstergeler; görüntüsel gösterge, belirti veya simge olabilir. Görüntüsel gösterge gösteren ile gösterilen arasındaki benzerlikle ilgilidir. Belirti, nesnesi ile bağ taşıdığı sürece gösterge niteliğine sahip olur. Simge ise saussure’ün rastlantısal göstergesi gibi ortak düşünce birliğine dayalı önceden öğrenilmiş olması gereken bir duruma dayanır (Wollen, 2004: 109-110). Bu durumda fotoğraf ile ona yansıyan gerçeklik arasındaki benzerlik görüntüsel gösterge iken, beyaz önlük ise hastane ortamında doktorluğun belirtisi olarak giyen kişiyle arasında bağ kurar.

ABD’li göstergebilimci Charles William Morris ise edimbilim, anlambilim ve sözdizim terimleri ile Peirce’in gösterge anlayışını geliştirmiştir. Buna göre edimbilim terimi göstergeler ve yorumcularının ilişkileri üzerinde dururken, sözdizim terimi göstergeler arasındaki ilişkileri araştırmıştır. Anlambilim ise gösterenin ilettiği anlamın yani gösterge ile gösterilen arasındaki bağın incelenmesinde kullanılmıştır (Morris, 2008: 237).

Göstergebilim anlamında kullanılan semiyoloji terimi gösterilen aracılığı ile semiyotik terimi ise gösterene yönelerek göstergeyi açıklamaya çalışmıştır (Parsa & Parsa, 2002: 10-11). Fakat semiyolojinin gösterge çözümleme yönteminde kullandığı uzlaşım durumu, semiyotik kavramını kullanarak göstergelere mantıkla yaklaşanları karşı karşıya getirmiştir. Söz dizim ve anlambilim olarak ayrılan dil yetisine vurgu yapan mantık göstergebilimine yaklaşılmak istenmesi ile uluslararası kullanımda semiyotik terimi baskın olarak yer almıştır (Greimas, 2008: 335).

Saussure’un dilbilim kavramından yola çıkan Vladimir Propp, Rus halk masallarını yapısal olarak çözümlemiştir. Masalın olay örgüsüne göre karakterlerin görevlerini işlevler olarak adlandıran Propp, işlevlerin her zaman belli sayıda ve belli sıralamada gerçekleştiğini belirtir. Masalın ortak yapısını oluşturan bu işlev kavramı görsel bir

malzeme olan filmlere de uygulanarak göstergebilimsel film analizine olanak verir (Sivas, 2012: 531).

Fransız göstergebilimci Algirdas Julien Greimas, Propp tarafından oluşturulan anlatı çözümleme yöntemini, işlevler üzerinden temel kategorilere indirgeyerek üç eksen üzerinde ve ikili ilişkiler bağlamında incelemiştir (Akbulut, 2002: 66). Paris Göstergebilim Okulu çerçevesinde birçok araştırmacı ile birlikte çalışmalar yapan Greimas, göstergebilimin kendi başına yeterliliğe sahip bir bilim olması yönünde çaba harcamıştır. İnsanlar arası ilişkileri ve insanın dünya ile ilişkilerini inceleyen Greimas bu ilişkilerin anlamını kesin kurallar ile sınırlamaktansa tasarı şeklinde bilimsel bir yaklaşım benimsemiştir. Bu yaklaşımla göstergelerdeki anlamları çözümleyerek bir sınıflandırma yapmayı amaçlayan Greimas kavramsal ve biçimsel açıdan bir üstdil oluşturmuştur (Rifat, 2009: 55-56). Greimas'ın eyleysel örnekçesi, filmlere de uygulanabilen analiz ile eylemler üzerinden anlatının çözümlemesine ve derinde yatan anlama ulaşılmasına olanak tanır.

İnsan toplumsal niteliği nedeniyle anlama ve anlaşılma amacını güderek iletişimde bulunur. Bu iletişimde anlam, ses dışında bir unsur ile diğer duyularla da kavranabilirken, göstergeye ulaştıran gösteren, duyulara hitap etmeyen soyut bir kavramdan da oluşabilir. Dilsel göstergeler anlamlı bir bütün halinde kuramsal olarak tümcelere ulaşırken genel göstergebilimde, içeriğin biçimi gösterenin biçimine bağlı bir dizge oluşturmamaktadır. Dolayısıyla doğal dilin dilbilimsel niteliği göstergebilimsel olarak içeriğin taşıyıcısı durumundadır. Örneğin yazılı bir metin farklı bir dile çevrildiğinde görsel dil harfler bakımından değişse de anlamsal olarak içeriği değişmeyecektir. Bu durum, dil dışında renk, davranışlar, geometrik şekiller gibi soyut alanlarda da göstergebilimin kullanılmasına olanak tanır.

Roland Barthes, moda, reklam, müzik, sinema ve resim gibi her çeşit kültürel fenomene Saussure'ün dilbilim modelini uygulayarak anlama ulaşmaya çalışan ilk göstergebilimcidir (Barrett, 2019: 207). Barthes gösterge sistemi olarak adlandırdığı görüngülerin, anlamı nasıl oluşturdukları ve ne şekilde çözümlenebileceklerini ele alarak göstergebilim üzerine bağımsız bir bilim dalı yaratmayı hedefler. Gösteren ve gösterilen ile ortaya konan gösterge anlamlandırılırken somuttan soyuta doğru bir yol izler. Gösterge, açık ve anlaşılır bir ifadeye sahip ise düz anlam olarak adlandırılır.

Göstergeyi anlamlandırmada ikinci boyut olan yan anlam ise kültürel değerler ile ilişkili olup daha öznelir (Parsa & Parsa, 2002: 57-58).

Duyusal bir töz olan gösterge uyarıcı etkisiyle bellekte oluşturduğu imge ile zihinde başka bir uyarıcı imgeye ulaşır. Ulaşılan bu ikinci imge göstergenin de amacını oluşturur. Gösteren ve gösterilenin bağlantısı kullanıcılar arasındaki bir sözleşmeye dayanır. Bu sözleşme anlaşmalı bir anlamı veren açık sözleşmeler olabileceği gibi kapalı veya bulanık da olabilir. Göstergeler, tek anlamlı, çok anlamlı, nesnel düz anlamlı, öznel yan anlamlı, bilinçli ya da bilinçdışı olarak farklılık göstermekte ve sözleşme düzeyleri de bunlara bağlı olarak değişmektedir (Guiraud, 2016: 39-41-42).

Doğadaki nesnelerin toplum tarafından kabul edilen ortak bir değer ile yeniden sunumu göstergeyi oluşturur. Bu yeniden sunum sanatsal bir gözle oluşturulan görsel gösterge için düşünüldüğünde, sanatçının yaratım aşaması da devreye girdiğinden onun doğaya bakışı bağlamında farklılık gösterir. Görsel sanat eseri genel ortak değerlere bağlı bazı çağrışımlar yapsa da okunması gereken asıl mana yan anlamda bulunur. Göstergelerle verilen yan anlam, kalıplaşmış ve kolay ulaşılabilir olabileceği gibi bireysel bir zihnin ürünü olarak ulaşılması için çok daha derin çabalar gerektirebilir.

Görüntüsel gösterge fotoğraf gibi gerçek nesnenin yansıması olabileceği gibi nesnenin belirgin yönlerini sunarak oluşturulmuş imgelerden de oluşabilir. Dolayısıyla dilsel göstergede yer alan simgelerin öğrenilmesi gerekliken görüntüsel göstergeler nesneyi bilme deneyimine dayalıdır (Günay, 2012: 27). Görsel iletiler olan görüntülerin çözümlenmesi görselin zihinde olgunlaşması sonrası gerçekleşir. Bunun için bir süreç gerekli olup öncelikle görüntüde aktarılan ilk anlam yani düz anlam tespit edilir. Ardından görseldeki gizli noktaların ayırdına varılarak yan anlamlar ortaya konur (Küçükdoğan, 2012: 58). Göstergebilimde dizi, dizim, eşzamanlılık, kodlar, metafor gibi birtakım kavramlar ile göstergelerin anlamlandırılması sağlanır (Parsa & Parsa, 2002: 21).

Göstergelerde düz anlam ve yan anlam dışında üçüncü bir anlamlandırmaya dikkat çeken Barthes, buna simge adını verir. Bir nesne, uzlaşım yoluyla başka bir temsil yerine geçerek kazandığı yeni anlam ile simgeleşmiş olur. Zenginlik simgesi sayılan Rolls-Royce marka aracını satmak zorunda kalan bir oyun karakteri için bu durum

servetini kaybettiğinin ve işindeki başarısızlığın simgesi kabul edilebilir. Bunun yanında Peirce'ın kullanımıyla Rolls-Royce zenginliğin belirtisel göstergesi olup sahibinin toplumdaki statüsünün simgesini temsil eder (Fiske, 2003: 123). Belirtinin ortadan kalkmasıyla anlam kaybedileceği için aracın satışı ile statünün kaybı daha açık bir gösterge haline gelir.

Görsel söylemlerin çözümlenmesi için Belçika'da çalışmalar yapan Groupe µ (Grup Mü) dilsel göstergedan bağımsız hale getirdiği görsel gösterge kuramını yeni bir retorik anlayışı ile ortaya koyar. Bu grup Görsel Göstergenin Kitabı adlı eserinde fizyolojik görme temelinden yola çıkarak görsel nesneler ile anlam yaratılışını inceler. Dış dünyada bulunan nesnelere atıfta bulunan ikonik göstergeler ile plastik göstergeleri ayırarak iki ayrı anlam dizgesi oluşturur. Görsel söylemin düzenli yapısının, dilbilgisine benzer olduğunu savunan grup plastik göstergelerin de biçim, doku ve renk aracılığıyla anlam ürettiğini belirtir (Yücel, 2016: 284-285).

İnsan psikolojisini etkilemesi bağlamında renk kodlarının önemi yadsınamaz olup bu konuda görüntü dili yaratma çalışmaları yapan Fernande Saint-Martin, renklerin dünyaya şekil ve ışık verdiğini belirten Görsel Dilin Göstergebilimi adlı bir eser yayınlamıştır. Rengi, görsel dilin en temel birimi kabul eden Saint-Martin renk birimine 'coloreme' adını vererek onu alfabadeki harflere karşılık görmüştür (Parsa & Parsa, 2002: 47). İlk insanların mağara resimlerinde kullandığı kahverengi, siyah ve kırmızı renkler, zaman içinde bitki ve toprak aracılığıyla farklı boya renklerine ulaştıkça çeşitlenmiştir. Doğadaki renkler değişmezken insanların değişen duygu durumları renklere karşı izlenimlerini ve tercihlerini etkilemiştir. Rengin üç farklı yönü olan izlenim etkisi, duygusal ifade sağlaması ve sembolik anlam taşıması bir arada veya ayrı ayrı rengin anlam boyutunu oluşturur (Sözen M., 2003: 9-10). Rengin anlam boyutunda ise birtakım farklılıklara neden olan kültürel değerlerin dikkate alınması gerekliliği doğar. Örneğin birçok toplumda ölümün ve kederin rengi siyah olarak kabul edilirken Japon toplumunda ise yas rengi beyazdır.

Dilsel göstergede olduğu gibi görsel göstergede de anlatım ve içerik düzlemi bulunmaktadır. Gösteren düzleminde birimler tek başına değil karşıtlık içinde belirlenebilir. Bu nedenle göstergebilimsel çözümlemede renk değerlendirilirken bütün içindeki zıtlık, benzerlik ve ışık gibi etmenlerde dikkate alınır (Yücel, 2016: 286-287). Michael Ryan rengin gösterge olarak kullanımına örnek verdiği Amélie

filminde kırmızı, yeşil ve turuncu renge dikkat çeker. Kırmızı ve yeşil kıyafetler ile temsil edilen Amelie ve Nino'nun karşılaşmasıyla, renk tayfında bu iki renk arasında yer alan turuncu, portakal göstergesiyle filme dahil olur. Karakterlerin aşkıyla noktalan film turuncu bir günle sona erer (Ryan, 2014: 46).

Sinemada giysi renklerinden karakterlerin okunmasını, olay dizisinin ve dekorun anlamlandırılmasını sağlayan renk kodları sıkça kullanılır. Bu sayede görsele yeni katmanlar eklenirken aynı zamanda renkler aracılığıyla yan anlamlar da oluşturularak film öyküsü desteklenmiş olur. Sinema görüntülerdeki devinim sayesinde rengin anlatımda da etkin kullanımına olanak tanır (Sözen M., 2003: 124). Sinema sinirlenen birinin duygu durumu ile birlikte göz renginin değişimini yakın çekim ile perdeye yansıtabilir. Bu durumda değişen göz rengi duygu durumu değişikliğinin göstergesi olarak kullanılmış olur.

Sinema, doğrusal bir zaman dilimi kullanmadan anlaşılır bir hikaye anlatma özelliğine sahiptir. Bunu geriye dönüş (flashback), ileriye sıçrama (flash forward) veya paralel kurgu (Cross cut) gibi kurgu teknikleri ile gerçekleştirirken aynı zamanda izleyiciye de bir mesaj verme amacını taşır. Yapımcı veya yönetmenin vermek istediği mesaj kurgu ile bir araya getirilen görüntüler aracılığı ile aktarılır. Görüntüde yer alan oyunculuk, kostüm, makyaj, mekân, dekor ve aydınlatma gibi tüm mizansenler ile yönetmenin kullandığı çekim açıları, kamera hareketleri ve ışık gibi tüm sinematografik faktörler film ile verilmek istenen mesaj için gösterge niteliği taşımaktadır.

Sinema perdesinde gösterge konumundaki tüm bu görüntülerin bir anlamı bulunmaktadır. Bu anlam, görüntü ile gerçek dünyadaki nesnenin aynılığı olarak doğal anlam olabileceği gibi ışık kullanımı, çekim ölçeği, hız değişimleri gibi sinematografik yöntemlerle tamamen farklı bir nitelikte kazanabilir (Lotman, 2012: 51-52). Kullanılan görüntüler, trafik işaretleri gibi uzlaşımsal öğeler olabileceği gibi aydınlatma, müzik veya kamera hareketleri gibi sinematografik kullanımlar söz konusu olduğunda kültürel değerler taşıyan farklı anlam kodları içerebilir.

Dilsel göstergeye, sestem oluşan gösteren ve bu sestem çağrışan kavram ile ulaşılabilirken, film dilinde gösteren ve gösterilenin benzerliği birtakım sıkıntılara neden olur. Edebiyatta okuyucu hayal edebilirken, sinema izleyicisinin hayal kurma

özgürlüğü bulunmamaktadır. Film yansıttığı görsel ile çağrışım yaptırmadan direkt gösterir. Bu nedenle sinema perdesindeki imgenin doğru bir şekilde okunması filmin anlaşılması için en önemli gerekliliktir (Monaco, 2021: 174-175). Sinemada göstergebilim açısından verilmek istenen anlamı aktarmada en uygun seçimlerin yapılmasında çekim ölçeğinin seçilmesi, kamera hareketlerinin belirlenmesi gibi hususlarda diziye örnek teşkil ederken, görüntülerin arka arkaya mantıklı bir şekilde dizilmesi dizim ile ifade edilir. Kurgunun devreye girdiği bu kavramlarda eş zamanlılık da sahne dizimi de önem taşır. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki ile göstergelerin yorumlanmasında ise kodlar aktif rol oynar. Sözsüz iletişim kodları yazılı veya sözel dile göre daha evrensel olsa da kültürel farklılıklar bu kodlar için de söz konusudur (Parsa & Parsa, 2002: 40-41).

Filmlerde kaydedilen görüntü her ne kadar düz anlam niteliğini gösterse de çoğu durumda düz anlam ile sınırlı kalmamaktadır. Örneğin gül imgesi sadece çiçek olarak görülse de 3. Richard filminde, York ve Lancaster hanedanlarının simgesi olarak beyaz ve kırmızı güller kültürel olarak anlaşılabilen yan anlama gönderi yapmaktadır (Monaco, 2021: 178). Dolayısıyla yan anlamın tüm kodlarını açmak için kültürel olarak da temel verilere sahip olmak gerekmektedir.

Sinemada, kültürel unsurlar dışında, sinematografinin sunduğu çekim açıları, kamera hareketleri, rengin parlaklığı, arka plan netliği veya derinliği gibi etkenler de yan anlamın oluşumuna etki eder. Çekimde kullanılan yöntem ile kullanılmayan seçenekler arasında bir kıyaslama söz konusu olduğunda paradigmatik (dizisel) yan anlam söz konusu olur. Kamera açısı bağlamında, gülün alt açıdan çekimi onu baskın ve önemli gösterirken üst açıdan çekilen ve daha önemsiz görülen gülle bilinçli ya da bilinçsiz olarak kıyaslama yapılır. Yapılan çekimin olası çekimler yerine önce veya sonrasında yer alan çekimler ile kıyaslanması ise sentagmatik (dizimsel) yan anlamı meydana getirir (Monaco, 2021: 178-179).

Görüntü, müzik, dil gibi farklı semiyotik sistemlerin bir araya gelerek oluşturduğu enformasyona sanatsal bir anlatımda dahil edilerek metin birçok defa şifrelendiğinde izleyici tarafından alınılması için bu kod açımının bilinmesi gerekliliği doğar (Lotman, 2012: 141-142). Yazılı metinle, sözle ya da görselle verilmek istenen asıl anlam içeriğe kodlanmıştır. Şifrelenmiş olan anlama ulaşmak için kod çözmesi gereken bireyler ise bunu ancak kendi düşünsel süreçlerine bağlı olarak

gerçekleştirebilir. Fakat kodlarla oluşturulan anlam, toplumların ortak değerleri ile bağlantılı bulunduğundan, bireysel düşünme süreçleri de topluma göre şekillenir. Dolayısıyla toplumdaki ekonomik, siyasal ve sosyolojik faktörler anlamlandırma açısından yönlendirici durumundadır (Erdoğan, 2008: 118). Yazılı ya da sözlü metin yerine özellikle sinema açısından bakıldığında bu kodlamanın ve kod açımının gerçekleşmesi için senaryonun, oyunculuğun, renk, ışık, mekan, kamera açıları gibi tüm sinematografik kullanımların birbiri ile uyumlu olması gerekliliği ortaya çıkar (Adanır, 2003: 48).

Dil bilimci Noam Chomsky kişilerin kendi dillerini kullanarak dünyanın her yerindeki dillere çevrildiğinde oluşan ortak bir anlam üretilbileceğini yani evrensel bir dilbilgisinin varlığını kabul eder. Bu genellemeye benzer olarak göstergebilimin öncülerinden olan film kuramcısı Christian Metz'de kendisinden önceki sinema çözümlemelerinden yararlanarak filmlerde bir kodlar ve anlamlar bütünü yaratmak için büyük dizimseli oluşturur (Adanır, 2016: 22). Sinemada anlamın gelişmesi için uğraş veren Metz, Saussure ve Pierce'den esinlenerek bu çabasına sinemanın semiyotiği adını vermiştir (Andrew, 2018: 322). Bir gösteren kullanılarak verilmek istenen anlam, mizansen ve sinematografik kullanımlar belli bir biçimde bir araya geldiğinde bir takım evrensel kodlara bağlı olarak okunabilir.

Sinema göstergebiliminin yaratıcılarından olan Christian Metz, 1960'lı yıllarda başladığı çalışmalar ile yapısalcı dilbilim olanaklarını kullanarak genel geçer bir sinema dili oluşturmayı amaçlar. Metz'in sinema dili anlayışı sözlü dilden farklı olarak filmlerde ortak kodlar arayışını içerir (Adanır, 2007: 100). Sinema biliminin temellerini kurmayı hedefleyen Metz, sinemanın karşılaştığı sorunların da bu bilimsellikle çözüme kavuşabileceğini belirtir. Bu amaçla sinemayı filmsel ve sinemasal olarak iki parçaya ayırır. Filmsel alan, film yapımında ve yapım sonrası karşılaşılan tüm dışsal etkenleri anlatır. Teknoloji, yönetmenin yaşam öyküsü, sansür yasası, izleyici görüşleri gibi çeşitlenen bu etkenlerin incelenmesi sosyoloji, psikoloji, ekonomi gibi farklı alanlara bırakılır. Sinemasal alan ise ortaya çıkan filmin sinematografisini ele alır. Anlam bilimi olan göstergebilimin amacı olarak anlamı kavramak için sinematografik olayın özüne yönelir (Andrew j. D., 2018: 323-324).

Her sanat dalının üretim aşamasında olduğu gibi yönetmenlerde, film yaratım sürecinde içinde yaşadığı toplumun etkisinde kalır. Toplumun bir parçası olan

yönetmenin bir takım karşı çıkışları ve farklı fikirleri filmi ile aktararak etkileyici bir yönlendirme yapabilmesi de bu organik bağ sayesinde toplumunu iyi tanınması ile mümkün olabilir. Yönetmenin vermek istediği mesajı toplumun içinde yoğurulmuş biri olarak uygun ve etkileyici bir şekilde sunabilmesi onun filmsel dil yetisinin biçimidir (Küçükcan, 2005: 7-8). Sinemayı başlangıcından beri bir sanat olarak gören Christian Metz onu bu anlamda sanatsal bir dilyetisi olarak kabul eder. Sinemanın dilsel öğelerinin dışında kullandığı görüntü, müzik ve doğal ses gibi gürültüleri mecaz anlamlar olarak dilyetisine katar. Sinemanın görselinde görüntü bir gösteren olarak temsil ettiği anlam ise gösterilen olarak sunulur. Görüntünün düzgün ve sıralı dizimi ile gösteren ve gösterilenin anlamı açıkça kavrandığından bu durum genel bir kodlama yapmayı zorlaştırır (Metz, 2008: 257-258).

Kurguyu göstergebilimin en önemli kodu olarak kabul eden Metz, bunun dışında film türleri, tipler, ışık, renk, kültürel, sosyolojik ve antropolojik kodlar gibi birçok alt kod belirlemiştir. Filmsel göstergenin dış dünyayı yansıtan ya da yeniden biçimlendiren hareketli görselliği onun inandırıcılığını sağlamaktadır. Böylece dilin sözcükleri gibi, sinema da film şeridi ve imgelere sahiptir. Fakat sözcük anlamları sınırlı iken film imgelerinde anlam sınırı bulunmamaktadır (Adanır, 2003: 53).

Metz tarafından göstergebilimin en önemli kodu olarak kabul edilen kurgu, Sovyet sinemacılarına göre sinemanın dilini oluşturur. Moskova'da 1919 yılında kurulan VGIK (Vsesoyuznyi gosudarstveni institut kinematografi) adlı dünyanın ilk sinema okulunda öğretmenlik yapan Lev Kuleshov'un ham film bulunamaması nedeni ile elde olan filmleri tekrar tekrar kurgulatması montaj kuramının gelişmesine yol açmıştır. Bu kuram parçalara bölünen sistemin yeniden biçimlendirilmesi ile yeni bir dünya yaratılmasına olanak tanımıştır (Abisel, 2014: 174-175). Bu parçaların birleştirilmesi esnasında bir aktörün ifadesiz yüzünün yakın plan çekiminin arasına yerleştirilen çorba, tabut ve genç kadın görselleri bu ifadesiz yüzde sırasıyla açlık, üzüntü ve sevgi olarak farklı duyguların algılanmasına neden olmuştur (Toprak, 2013: 26-27). Kuleshov etkisi olarak bilinen bu deney montaj ile duyguların yönlendirilebileceğini kanıtlar.

Kuleshov'un öğrencisi olan Sergei Eisenstein, aslen bir mühendis olarak filmlerinin etkisini ölçmek için aradığı ölçüm birimini atraksiyon'da bulur. Onun kurgu tekniğinde mekan, kostüm, ışık, olay örgüsü gibi tüm sinematografik öğeler tıpkı

mekanik bir oluşumdaki gibi birbiri içinde kaybolmadan ayrı ayrı önem kazanır (Aitken, 2015: 114). Eisenstein'ın diyalektik kurgusunda farklı anlamlara gelen görüntüler art arda dizilir ve bu sıralamada her görüntü bir önceki tarafından desteklenir. Farklı görsellerin bu birleşimi görüntünün üçüncü bir anlam kazanmasına neden olur (Küçükerdoğan B., 2014: 59). Böylece montaj sayesinde yeni bir gerçeklik yaratan Eisenstein, kendi gerçekliğini seyirciye aktarmak için var olan gerçekliğin dışına çıkar. Bu esnada yakın çekimlere, tekrarlı görüntülere ve tekrarlı mizansenlere yer verir. Amacı seyircinin onun anlatısıyla bağ kurmasını ve böylece asıl mesajına ulaşmasını sağlamaktır.

Metz, evrensel bir dil olarak gördüğü sinemanın kurgu ile sınırlanmasını kabul etmemiştir. Eisenstein'ın tekrarlı mizansen kurgusunu, duyguyu şokla birleştirme çabası olarak niteler ve eleştirir. Ona göre Eisenstein kurguyu kullanarak gerçekliği bozmakta ve cansız bir bütün ortaya koymuş olmaktadır (Asiltürk, 2008: 128).

Fransız film kuramcısı Andre Bazin sinemanın görselini mummyaya benzeterek, mummyanın ruhuna yani görünenin ardında saklı bulunan mesaja ulaşmak için dünyayı yansıtan sinemada görüntüye yönelmenin gerekli olduğunu vurgulamıştır (Andrew D., 2018: 31). Metz bir süre etkisinde kaldığı Bazin ile sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisinden oluşması konusunda farklı görüşlere sahiptir. Her olası anlamın kodlar aracılığıyla verildiğini belirten Metz bu konuda Bazin'in dünyanın yansımasının sinemadan doğrudan görüntü ile anlaşılabileceği görüşüne karşı çıkar.

Kendisi ile 1983 yılında yapılan bir söyleşide birçok dili iyi tanıdığını ve incelediğini belirten Metz, sinemaya olan ilgisi ile bu özelliğini birleştirmeye karar verdiğini aktarır (Adanır, 2007: 102). Sinemada gösteren ile gösterilen arasındaki bağın çok yakın olması sinema görselinin dilbilgisi gibi özne veya nesne olarak ayırımını imkansız kılar. Dilin karakteristiğine göre değerlendirme yapan Metz, sinemada anlamlı olan görüntü dilinin, sözel dil gibi katı ve karmaşık kuralları olmadığını belirtir. Sinemada kendi anlamını yaratmak isteyen yönetmen sözel dilde olduğu gibi cümle öğelerini tek tek birleştirerek ileti oluşturmak yerine anlama yönelir. Böylece sinemayı iletişim sistemi yerine anlatım aracı olarak tanımlayan Metz, anlam yaratma sürecini açıklamak amacıyla dilbilime yönelir. Metz, filmlerde verilen bilgi kanallarını, iletişim sistemine ait olan ve dilbilim tarafından geliştirilen kod, mesaj, yapı, metin gibi kavramlar ile sinema kuramına aktarır. (Andrew j. D., 2018: 329-331).

Metz'e göre sinemanın hammaddesi, montaj ya da gerçekliğin kendisi değil filmde izleme esnasında dikkat çeken bilgi kanallarıdır. Bu nedenle sinema göstergebilimcisi yapacağı analizde bu kanallar ile ilgilenmelidir. Metz, bu bilgi kanallarını filmde yer alan konuşmalar, müzik, görüntü, sabit veya hareketli imgeler, gürültü ve ses efektleri olarak belirtir (Andrew j. D., 2018: 325). Filmlerdeki işaret sistemini kültürel ve özgül kodlar olarak ikiye ayırır. Kültürel kodlar içinde yaşanan toplumla ilgili geleneksel bağlar aracılığıyla oluşurken, özgül kodlar kurgu, kamera hareketleri, ölçek gibi sinematografik ve öğrenilmesi gereken etkilere (Asiltürk, 2008: 128). Sinemada mesajların izleyiciye taşınma süreci olan anlam, dolaylı bir şekilde kodlar aracılığı ile verilmektedir. Görüntüler, algılamayla değil bir işaret sistemi kullanılarak kodlanmış mesajların çözümü ile anlaşılabilir (Andrew j. D., 2018: 332).

Kodların okunabilmesi için Metz, belirleme dereceleri, genellik düzeyleri ve alt kodların azaltılması olmak üzere üç noktaya önem verir. Kodun belirginliği belirli bir film grubu içinde yer aldığının tespit edilmesi olup buna Alman dışavurumcu filmlerde kullanılan chiaroscuro tipi aydınlatma örnek verilebilir. Genel kodlar hemen her filmde görülen manzara görselleri gibi yaygın olup anlam bağlamında ise farklılıklar doğurmaktadır. Alt kodlar ise tür filmlerinde yer alan kovboy gibi imajlara dair kullanılmaktadır (Küçükcan, 2005: 23-24).

Sinemada Anlam Üstüne Denemeler adlı eserinin ikinci cildinde yönetmenin vermek istediği mesajı nasıl ilettiğine odaklanan Metz, psikanaliz verilerini de çalışmalarına katar. Yönetmenin mesaj üretimi konusunda bilinç/ bilinçaltı, yoğunlaştırma/ yer değiştirme, metafor/metoniminin ile toplum-sanatçı, dil- dilyetisi gibi ikilikler aracılığıyla tartışır (Adanır, 2007: 101).

Sinemada en küçük birim olarak kabul edilen çekimler film anlatısında anlam yaratmak için belirli bir sırada kullanılır. Bu çekimlerin dizimini gerçekleştiren kurgu kodların yerleştirilmesine de aracılık eder. Dizimsel yani arka arkaya sıralanan çekimler anlatıda mekan ve zaman ilişkisi konusunda bilgi vermeye destek olduğu gibi yan anlamlar oluşturmada da etkilidir.

Metz tarafından film çözümlemesi için oluşturulan büyük dizimsel, özerk parça, paralel dizim, ayraç dizim, betimleyici dizim, anlatıcı dizim, sahne, bölümlü sekans ve sıradan sekans olarak sekiz dizim kategorisini içerir (Adanır, 2016: 23).

Metz'in büyük dizimselinde filmin en küçük parçası olan çekim, özerk parça olarak yer alır. Özerk çekim Metz tarafından cümle olarak kabul edilir. Paralel dizim iki ya da daha fazla farklı konuda çekimin bir araya gelmesiyle oluşur. Ayraç dizimde kısa sahneler art arda dizilidir. Paralel ve ayraç dizimlerde kronolojik bir sıra bulunmamakta olup yan anlam oluşturmaya müsait bir bütünlük söz konusudur. Betimleyici dizim ve koşut dizimde ise eş zamanlılık söz konusudur (Küçükcan, 2005: 53-55-56). Betimleyici dizimde mekan tanıtımı gibi tasvir etme söz konusuyken, koşut dizimde aynı zamanda farklı mekanlarda gerçekleşen olaylara yer verilir.

Sahne, belirli bir zamanda ve mekanda gerçekleşen belirli olayın anlatımıdır. Bölümlü sekans, bir olayın kronolojik olarak devam eden hızlı gösterimi olup kısa kısa sahneler ile verilir. Filmde birkaç yıl geçtiğini gösterirken yaşanan olayların kısa gösterimi olarak tanımlanabilir. Sıradan sekans ise her eylemin önemli bölümünü görsele yansıtarak atlamalar yapar. Metz bu ayrıma kaçış sahnelerini örnek gösterir (Küçükcan, 2005: 57-58). Metz, filmlerin anlaşılması için yönetmenler tarafından bu dizimlere uyulması gerektiğini savunur. Ona göre izleyicinin bu dizimler aracılığı ile anlamlandırdığı filmleri izleme paratikleri arttıkça dilbilimde olduğu gibi belli bir zaman sonunda sinema da kurallar netleşecektir (Küçükcan, 2005: 59).

Metz sinema konusunda yapılan kuramsal çalışmalara güven duyarak destek vermiştir. Sinema kuramcılarının birbirinin görüşlerini tamamen dışlayarak karşısında yer alması yerine genel bir sinema kuramı geliştirme konusunda birlikte çalışmanın önemine dikkat çekmiştir. Bu amaçla konferanslara da katılan Metz'in, semiyotik konusunda farklı alanlardan meslektaşları ile paylaşımda bulunarak geliştirdiği kuramında önceki çalışmaların sonuçlarından izlerde vardır (Andrew, 2018: 323). Büyük dizimsel kurgu aracılığıyla filmlerin düzenlenmesine olanak tanıyan bir çalışma olup filmsel zamanın anlaşılması konusunda farklılıklar taşıyan dizimlere yer vermiştir. Filmleri tüm hatları ile açıklamaya müsaade etmese de kurgunun önemine çektiği dikkat ile kodların okunmasında yol gösterici olmuştur.

Örnekleme filmlerde yapılan göstergebilimsel analiz ile okunan kodlarda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır;

-Tim Burton sinemasındaki yaratıkların korkutucu olmak yerine insancıl özellikler taşımasının sebebi nedir?

- Toplumdan dışlanmış karakter kullanımının nedeni toplumsal bir mesaj ve ön yargıyı kırma yolu olarak betimlenebilir mi?
- Seçilen filmlerdeki dışavurumcu mekanların anlatıya katkısı nedir?
- Duygu ve psikolojinin ön plana çıktığı örneklem filmlerde, karakterlerin bulundukları mekan ile iç dünyalarının ilişkisi doğrusal mıdır?
- Tim Burton tarafından yaratılan gerçeküstü karakterler ile ekspresyonist mekanların filmdeki gerçeklik algısında yarattığı bir değişim var mı?

Yapılan literatür taramalarında Tim Burton filmlerindeki insancıl canavarların iç dünyasına ve bulundukları mekan ile ilişkilerine değinerek karakter ve mekanlarda kullanılan dışavurumculuğun nedenlerini inceleyen herhangi bir kapsamlı çalışma bulunmaması bu çalışmanın özgünlüğünü oluşturmaktadır. Literatürde yapılan çalışmalara bakıldığında Elif Özdoğlar “Fantezi ve Korku Kurguda Kurgusal Karakter ve Kurgusal Mekan İlişkisi” adlı sanatta yeterlik tezinde alt başlık olarak Tim Burton sinemasında Vincent, Corpse Bride, Beetlejuice ve Dark Shadows filmlerinde kurgusal karakter ve mekana mimari açıdan yaklaşmıştır. Ferza Demirkan; “Auteur Kuram Çerçevesinde Tim Burton Sinemasındaki Dışavurumculuk İzleri” adlı yüksek lisans tezinde Tim Burton’un genel sinematografisinden yola çıkarak filmlerindeki dışavurumculuk yansımaları aracılığıyla yönetmenin auteurlüğünü kanıtlama üzerinde durmuştur. Meltem Savran; “Büyülü Gerçekçiliğin İnşasında Psikolojik Gerçeklikler ve Roller: Gabriel García Márquez’in Yüzyıllık Yalnızlık ve Tim Burton’ın Büyük Balık Adlı Eserleri Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinde Tim Burton’ın Büyük Balık filminde gerçek ve fantastik mekanın birbirine geçişinde psikolojik unsurların etkisini incelemiştir. Gizem Dursun; “Tim Burton Sinemasında Sürrealist Ev İncelemesi” adlı yüksek lisans tezinde sürrealist mekân ve ev kavramı üzerinden Tim Burton’ın özellikle Pee-wee’nin Büyük Macerası ve Beetlejuice filmlerinde kullanılan evlerin iç mekan, dış mekan ile bulundukları çevre bağlamında mimarisini hikayeye katkıda bulunması yönünden ele almıştır. Bu çalışmanın Tim Burton sinemasında yer alan alışılmışın dışında görünüme sahip karakterlerin iç dünyasının aydınlatılması, bulundukları mekanlar ile ortak yanlarının ve dışavurumcu kullanımının nedenlerinin incelenmesi yönünde yapılan ilk çalışma olması nedeniyle literatüre katkıda bulunulması hedeflenmektedir.

Çalışma üç ana bölümden oluşacaktır. Birinci bölümde dışavurumculuğun tarihine ve doğduğu Almanya'daki şartlara değinilecek sinemada da karşılık bulan akımın genel özellikleri vurgulanacaktır. Sinemada bu akıma dair iki alt başlıkla karakter özelliklerine ve mekânsal sunumlara yer verilerek mimari anlamında önem taşıyan Alman Bauhaus okulu ve dışavurumcu mimari ele alınacaktır.

İkinci bölümde çalışmaya konu olan yönetmen Tim Burton'ın kısaca hayatı, kariyeri ve Amerikan sineması bağlamında konumuna değinilecek filmografisinde dışavurumcu özellikler taşıyan filmlerinin akıma dair özelliklerine yer verilecektir.

Üçüncü bölümde ise Tim Burton sinemasında dışavurumcu akıma dair barındırdıkları yoğun veri nedeniyle örneklem olarak seçilen Beetlejuice (1988), Edward Scissorhands (1990), Corpse Bride (2005), Dark Shadows (2012) filmleri konu, genel sinematografi, mekan ve karakterlerin anlatıya katkısı bağlamında göstergebilimsel olarak analiz edilecektir.

1. SİNEMADA DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

1.1. Ekspresyonizmin Doğduğu Almanya’da Siyasal Ortam

Avrupa’nın büyük bir bölümünü etkileyen Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), gelişen teknolojinin sağladığı imkanlarla üretilen savaş aletlerinin de kullanımı ile son derece yıkıcı sonuçlara neden olmuştur. Savaştan yenilgi ile çıkan Almanya, en ağır yıkıma maruz kalan ülkelerden biri olarak siyasi, ekonomik ve sosyal alanlarda büyük değişimler yaşamıştır. Bu değişimler sanat alanında da ifade arayışlarını beraberinde getirerek avangard akım olarak adlandırılan, alışılmışın dışında sanat yaratılarının oluşmasında etkili olur. Avangard sinema, Almanya’da gerçekliğe bir tepki olarak iç dünyayı yansıtan dışavurumculuk akımı ile ortaya konur. Böylece bireyin içinde bulunduğu karmaşık ortama olan isyanını sinemaya aktarmasının yolu açılır.

Almanya’nın orta bölümünde yer alan Weimar şehri, 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl başlarına kadar kültürel bir merkez durumundadır. Savaş sonrası Berlin’deki ayaklanmalar ve gösteriler sonucu oluşan karışıklıklardan etkilenilmemesi amacıyla 1919 tarihinde meclis toplantısı için bu şehir seçilir (Oral, 2011 :24). Kurulan cumhuriyete de adını veren şehir, dışavurumcu akımın yansıdığı edebiyata, sanata ve Bauhaus’a ev sahipliği yapar.

Almanya’da Birinci Dünya Savaşı yenilgisi sonrası 1918 yılında Philipp Scheidemann tarafından cumhuriyet ilan edilir. İlk defa parlamenter demokrasi ile tanışan Almanya’nın 1918-1933 yılları arasına Weimar Cumhuriyeti dönemi adı verilir. Bu dönemde itilaf devletlerinin kuşatmasından kurtulmak isteyen Almanya, ağır maddelerine rağmen 1919’da Versay Barış antlaşmasını imzalamak zorunda kalmıştır (Demirel, 2017: 33-34). Bu anlaşma sonrası yüksek bir tazminat ödemek durumunda kalan Almanya’da yine anlaşma maddelerince askeri güç azaltılmış ve yabancı sermaye bağımlılığı artmıştır. Ortaya çıkan koşullar sonrası dünya sahnesinde etkinliği azalan Weimar Almanya’sının Britanya ya da Amerika Birleşik Devletleri (ABD) gibi

yerleşik demokrasiler karşısında durumu oldukça zayıf ve istikrarsızdır (Storer, 2015: 19).

Alman ekonomisinin çöküşüne zemin hazırlayan tazminat konusu, sermaye sahiplerinin servet vergisi talebinden korunmak için paralarını yurt dışına çıkarmasına yol açar. Tazminat bekleyen işgalci güçlerin sanayi bölgelerini işgal etmesine, maden ve demiryollarına el koymasına işçiler de grevle karşılık verir. Grevcileri desteklemek için hükümetin para basması ise markın değerini düşürürken fiyatların aşırı artışı ile ciddi bir enflasyona sebep olur (Akşin , 2017: 142). Bu süreçte enflasyon, Almanya’da hem ekonomik hem de siyasi sıkıntılara neden olurken maddi tasarrufu olanlar için de adeta bir ceza niteliği taşıdığından, rejime karşı tepkileri daha da körükler.

Savaş dönemindeki işgücü kaybının gençler ve kadınlar ile doldurulması iş hayatına katılımı sosyalleşen nüfusun büyük bir kesiminin politikleşmesine yol açmıştır. Savaş sonunda sivil hayata uyum sağlamada yaşanan zorluklar, devlet yardımları ve emekli maaşları ile devlete karşı artan bağımlılık dışında savaşın bombardımanının psikolojik etkileri de Almanya’da yoğun bir iç huzursuzluk yaşanmasında etkili olmuştur (Fulbrook, 2011: 154). Almanya’da Naziler ile demokrasi düşmanı gericiler dışında, Weimar Anayasası’nda yabancı devletlerin müdahalesi olduğunu düşünen milliyetçiler de bulunmaktadır. Oldukça demokratik olan bu anayasa için henüz hazır olmayan Almanya’da anayasayı korumaya çalışanlarda kararlılıktan uzak tutumları ile başarısız olmuşlardır (Belge, 2014: 248). Cumhuriyete karşı güven kaybı yaşanmasına neden olan siyasi ve ekonomik ortam, savaş sonrası yenilginin de vermiş olduğu endişe halinin de etkisi ile yeni kurulan sisteme karşı korku ve panik dalgasını devam ettirmiştir.

Yaşanan bu sıkıntıların neden olduğu toplumsal bunalım Alman halkını bir değişime yönlendirmiştir. Bu değişim ise avangard akım ile kendini yansıtmaya olanağı bularak birçok sanat dalında olduğu gibi sinemada da kendini göstermiştir. Savaştan dönen ressam ve yazarların da kendilerini ifade edebilmek amacıyla sinemayı kullanması, toplumda oluşan korkuların ve umudun yansıtılması için sinemada dışavurumculuğa zemin hazırlamıştır (Günaydın, 1997: 107).

Avrupa’da endüstrileşmeyle birlikte üç boyutluluğa, perspektife karşı çıkan ve modern hayatın farklı temalarını sanata taşıyan yeni sanat anlayışı 20. yüzyıl ile birlikte daha

soyut bir hal alır. Birinci Dünya Savaşı ile yaşanan belirsizlik ve huzursuzluk hali de modern sanatta avangard akımların doğuşunda etkili olur. Savaştan en çok etkilenen Weimar Almanya'sında ise modern sanata, burjuva hayatını eleştiren kültürel bir isyan yön verir. Modern insanın parçalanmışlığını, acılarını ve yabancılaşmasını yansıtan sanat bunu bireysel zihnin bilinç dışına aktarılması yoluyla anlatır (Köksal, 2009: 244-245). Endüstriyel yaşamın getirdiği yeni şartlara uyum sağlayamayan toplumsal içe dönüşün sessizliğine bir karşı çıkış olan ekspresyonizm, bireyin içinde biriken öfke ve nefreti sanat eserine yansıtması ile dışa vurur. Artık susmayan insanın ruhsal olarak ayaklanmasını gösteren akım, sanat aracılığı ile atılan bir çığlık niteliği taşır. Tuvallere içini döken ressamın çığ renklerle, doğal biçimi bozarak, uyumsuz ve kaba hatlar içinde sundukları eserler adeta geçmişin anlatım biçimlerini reddeden bir isyan ile sanatçının içinden dışarı akar (Turani, 2008: 82-83).

Dışavurumculuk, olayların derinine ulaşmak için görünen nesnelerin özüne yönelen bir sanat akımıdır. Alman sanatçılar burjuva toplumunun maddeciliğine karşı çıkarak, toplumun görünen yüzünün sahteliğini ortaya çıkarmak için yeni bir arayışta iken bu akıma başvurmuştur (Biryıldız, 1992: 225-226). Kentsoylu geleneklerin reddiyle birlikte Rönesans'tan beri sanatta uygulanan gerçeklik temalı, doğal tabiat anlatımları terkedilerek insan tarafından biçimlenen bir doğa anlayışı yüceltilmiştir. Böylece ruhsal derinliğindeki ifade, sorun veya korku gibi duygularını dışa vuran sanatçı doğanın biçimini bozarak, kendi dünyasını anlatmaktadır (Abisel, 2014: 114). Bu filmlerde kullanılan çarpıtılmış dekor, aydınlatma ile verilen derinlik algısı, mizansenlerin abartısı ve yoğun makyaj gerçeklikten koparak iç dünyaya bakma, asıl anlatılmak istenene yoğunlaşma konusunda anlatıya katkı sağlamaktadır.

Almanya'nın film konusunda tarihine bakıldığında Birinci Dünya Savaşı ile birlikte yabancı filmlerin ithalinin yasaklanması ile yerli film yapımına ağırlık verildiği görülür. Bu dönemde açılan film şirketleri yönetmen, oyuncu ve teknisyenler yetiştirir. Savaş sırasında propaganda filmlerine ihtiyaç duyan hükümet bu amaçla film şirketlerine destek verir. Verilen destek sonrası büyük şirketler Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) adı altında bir araya toplanır (Abisel, 2014: 117). Almanya'daki otoriteyi gösteren bir işaret olan UFA'nın kuruluşu dışavurumculuk ile yansıtılan zorbalık tasvirlerini ve kader kabulünü açıklamaktadır.

Birinci Dünya Savaşından önce Danimarka, İtalya ve Fransa gibi Avrupa'nın en önemli film üreticileri savaş sonrası ABD film sanayisinin hakimiyetine girmiştir. Savaş sırasında hükümet tarafından destek gören Alman sineması ise iyi örgütlenmiş yapısı ve dış satım potansiyeli ile ABD sinemasının hakimiyetine girmeyen tek Avrupa sineması olur. Alman ekonomisinde 1924 yılına kadar etkili olan yüksek enflasyon nedeni ile markın değerinin düşmesi diğer Avrupa ülkelerine film satışının artmasını sağlarken dışardan film satın alınmasını ise zorlaştırır. Sonraki yıllarda ekonominin istikrar kazanması ile ABD filmleri iç pazara girse de Alman filmleri Pazar payında üstünlük gösterir. Alman sinemasının 1919-1933 yılları arasındaki dönemi Weimar sineması olarak anılır (Oral, 2011: 33).

Weimar Cumhuriyetinde 1929 ekonomik bunalımı sonrası işsizliğin artmasıyla parlamentoya karşı tepkiler belirir. Komünistlerin genel bir grevle ekonominin işlerliğini etkileyeceği endişesiyle Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg, Hitler'i koalisyon kurması için başbakan olarak atar. Bunun yerine ülkeyi genel seçime götüren Hitler radyo denetimi aracılığıyla 1933 yılında seçimi kazanır (Uçkaç Altun, 2010: 28). Nazi döneminde yapılan filmlerin hepsi propaganda içeriklidir. Kullandıkları haber filmi içeriklerinde gerçeğe sadık olarak, uzun bir şekilde yer verilen çekimin hızlı bir şekilde gösterimine de önem verirler (Kracauer, 2011: 273-274).

Alman sinemasında kontrolü sağlamak için Reich Film Odası (RFK) ile propaganda Bakanlığı Film Bölümü kurulmuştur. Almanya'da sinemanın her türlü faaliyeti Reich Film Odası'nın denetimine tabidir. Bu kurum film endüstrisinde çalışanları takip ederken aynı zamanda siyaset, ırk ve din konularında farklılığı olanları da dışlayarak sinemadan uzak tutmuştur. Nazizm ideolojisi hakkında film yapma zorunluluğu bulunan Hitler döneminde bunu uygulamayanların Almanya'da film yapması mümkün olmamıştır (Çakı, Gazi, Çakı, & Almaz, 2019: 155).

1.2. Dışavurumcu Mimari ve Bauhaus Okulu

Dışavurumculuk ilk olarak 19. Yüzyılın sonlarında Belçika'lı ressam James Ensor'ın insan yüzü yerine kullandığı maskeler ile dünyaya alaycı bakışı ve Norveçli Ressam Edward Munch'ın Çığlık tablosunda yansıttığı derin ızdırap duygusu ile ortaya konur

(Eroğlu, 2014: 495). Başta Resim ve heykel sanatında etkisini gösteren akım görsel gerçeği yadsıma olarak eserlere yansır. Mimari alanda da tek defaya özgü bireysel tasarım yani biçim yaratma konusunda etkili olur. Ekspresyonizm akımı çağdışı, kötü yönetime ve topluma bir suçlama niteliği taşır. Umutsuz, kendine yabancılaşmış ve yalnız kalmış bireylerin isyanını barındırır (Coşkun, 2009: 73).

Ekspresyonizm akımı Dresten kentinde Die Brücke (Köprü) ve Münih kentinde Der Blaue Reiter (Mavi Binici) grupları aracılığı ile gelişir (Coşkun, 2009: 74). Bu iki sanatçı topluluğu aracılığı ile diğer sanat dallarına da yayılan ekspresyonizm akımı disiplinler arası çalışmalara olanak vermiştir.

Der Blaue Reiter grubu doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine ona sanatçının bakış açısıyla şekil vermeyi savunur. Grubun ikinci sergisinde yayınladığı almanakta üyelerinden Franz Marc'ında "Almanya'nın Vahşileri" adlı bir yazısı yer alır. Marc bu yazısında yeni bir sanat oluşturma yolunda üretilen fikirlerin alışılmış kalıplar tarafından tehdit olarak görüldüğüne vurgu yapar. Zamana uygun simgeler aracılığıyla geleceğe yön vermek için eski teknikten kopmanın gerekliliğini belirtir (Erden, 2012: 59-60). Kandinsky'nin soyut sanat anlayışı sanatçının tinsel bir yetkinliğe sahip olması şeklinde açıklanır. Ona göre sanatçının maddeyi renk ve biçimi bağlamında sadece ruhunda uyanan etkiye göre görselleştirmesi ile sanatçının içinde bulunan bu güç dışarı dökülmektedir (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017: 53). Var olan biçimler yerine yaratıcı bir özgürlükle yeniden şekillendirilen dünya tasvirleri soyut sanatın kapılarını açarken sanatçının düşünselini de görünür kılar.

Die Brücke grubu şehir hayatının neden olduğu gerilimi ve yabancılaştırıcı etkiyi özgür yaratıcılıklarını sergiledikleri sert bir estetik anlayışı ile eserlerine yansıtmıştır. Der Blaue Reiter grubu ise daha soyut bir anlayış ile sanatı renkler ve müzikle biçimlendirir. Grubun öncülerinden Paul Klee ve Wassily Kandinsky 1920'li yıllarda Weimar'ın Bauhaus okulunda da ders vermiştir (Phillips, 2016: 34).

Binalarda beton, cam ve çeliği kullanarak düz çizgiler ile akılcı bir yapı oluşturan Bauhaus mimarisi ve uluslararası üslup anlayışlarının da dahil olduğu modernist mimari İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde baskın bir kullanıma sahiptir. Bunun yanında 1920'li yıllarda Almanya ve Hollanda'da etkili olan ekspresyonizm akımı mimariyi de etkiler. Akımdan etkilenen mimarlar Modern mimarinin kullandığı

materyaller ile daha yaratıcı, sanatsal ve alışılmışın dışında binalar yaparak ekspresyonist mimariyi ortaya çıkarır. Kıvrımlı, bükümlü duvarlar, akışkan formlar, cam kullanılarak oluşturulan kristal yansımalar akımın mimarisinde öne çıkarken beton gibi modern malzemelerin yaratıcı kullanımları konusunda geniş fikirlere de yer verir. (Wilkinson, 2018: 108). İlerleyen yıllarda çarpıcı görselliğe sahip birçok yapıya ilham olan bu akımın öne çıkan iki mimarı Hans Poelzig ve Erich Mendelsohn olur. Poelzig 1919 yılında Berlin’de yaptığı Grosse Schauspielhaus adlı tiyatro binasının betonla yeni bir tasarım sunduğu tavan dekorasyonu ile ekspresyonizmin yarattığı derin etkiyi yansıtır. Mendelsohn ise bina tasarımlarında geometrik gösterimleri ve sembolik ifadeleri öne çıkarır (Mutlu, 2016: 218).



Resim 1: Grosse Schauspielhaus tiyatrosu

Uzun yıllar tarihi stillerden esinlenerek yapılan alıntı ve süslemeler ile yol alan mimarlık 20. Yüzyılın başında değişime hazır hale gelerek farklılık arayışına girer. Çeşitli mimari akımlarını da beraberinde getiren bu arayışta geometri türevlerine yer veren geçmiş reddeden insan yapımı makineler, soyut geometri ve abartılı bir tarz hakimdir (Kırcı, 2013: 17).

Romantik-Ulusalcı mimarlıktan dönüştüğü düşünülen Ekspresyonist mimarlık farklı yapıları nedeni ile gruplanarak kategorileştirilememektedir. Bu yapıların genel özellikleri etkileyici olmanın yanında öznel bir tasarım ile ortaya konmalarındır. Biçimlerinde tinsel bir anlam barındıran, duygusal etki yaratan, yüksek bir estetik değer taşıyan ve adeta heykeli andıran bu yapıların anlaşılması için de özel bir estetik algı gerekir (Kırcı, 2013: 49-50). Almanya’nın savaş sonrasındaki umutsuzluğunda gelişen ekspresyonist mimari toplumun duygularını dışa vuran bir stili kullanmıştır.

Almanya Weimar’da 1919 yılında kurulan Bauhaus okulu mimari, tasarım ve sanat alanlarında yeni akımlar yaratarak günümüz tasarım anlayışının da temelini oluşturur. Sanatın teknikle birleşmesi düşüncesiyle yola çıkan Bauhaus okulu işlevselliği ön plana alarak geliştirdiği radikal ve pratik yöntemler ile dönemine göre farklı bir öğretim sunar (Özkaraman Şen, 2014: 162-163).

Her dönem aynı paralelde ilerleyen bilimsel gelişmeler ve sanat anlayışı, sanayi devrimi sonrasında bir yol ayrımına girmiştir. Hızla gelişen ve değişen endüstri ile dönemin sanat anlayışının yitirdiği uyum mimariyi de etkilemektedir. Sanatın toplum yaşamındaki değişimler ile çağa uygun hale getirilmesi ve teknoloji ile bir arada var olması için Bauhaus ile atılan ilk adımlar günümüzdeki modern mimarinin de başlangıç noktasını oluşturur.

Sanayi devrimi ile birlikte yapılarda kullanılan demir kolon ve kirişlere dönemin süs üsluplarının uymaması mimaride sadeleşmeye yol açar. Üretilen makineler için büyük sergi binalarına ve yük asansörlerine ihtiyaç duyulması mühendislerin önemini arttırırken mimarları ise geri planda bırakır. Mimarlığın prestijini tekrar kazanması için üretilen fikirler Bauhaus felsefesinin doğuşuna da zemin hazırlar (Güngör, 2005: 229).

Weimar’ da başlayan Bauhaus olgusu, 1901 yılında şehre davet edilen uygulamalı sanatçı Henry Van de Velde’den yaratıcı sanat anlayışıyla Weimar’ın kültürel hayatını canlandırması istendiğinde hareket kazanır. Birinci Dünya Savaşı esnasında Valde’nin yerine geçen Walter Gropius 1919 yılında Uygulamalı Sanat Okulu ile Sanat Yüksek Okulunu birleştirerek Bauhaus Okulunu kurar. Ekspresyonist Bauhaus olarak anılan bu okulda Velde dönemindeki gibi cam, metal, baskı ve dokuma atölyeleri bulunmakla birlikte sahne ve duvar resmi gibi sanatsal atölyeler ile soyut ve dışavurum anlayışına uygun renk ve biçim bilgisi kursları da yer almaktadır (Eroğlu, 2014: 516).

Gropius, sanat derslerinde teknik bilgi verilmesinin yanında bireylerin öznel yaratıcılıklarını kullanmasını da destekler (San, 2003: 99-100). Resim, heykel ve uygulamalı sanatlar olmak üzere işçiliğin yeni bir yapı sanatı oluşturmak için birleşmesi gerekliliğini Bauhaus’un amacı olarak görür (İnceoğlu & İnceoğlu, 2004: 127-128). Bu nedenle mimarlık, resim ve heykel branşlarının tüm dallarını içeren öğretimi ile Bauhaus okulu, sanatçıların yapının tüm niteliklerini tanıyarak, bir arada ve uyum içinde çalışmalarını hedefler. Ressam, mimar ve heykeltıraşların arasında bu

birliğin yaratılması sonucu anlamsal ve ideolojik sanat ile süsleme sanatı bütünleşerek uyumlu ve üstün yapıyı meydana getirebilecektir (Gropius, 1991: 36-37). Bauhaus'un tüm sanat disiplinlerini mimari yapıda birleştirme ideali Ortaçağ katedrallerinin inşasında da hakim anlayış olmuştur. Böylece geleceğin tasarımını oluştururken geçmişten model alan Bauhaus okulunda hoca ve öğrenci kavramı yerine katedrallerin yapımında da yer alan usta-çırak ilişkisi benimsenmiştir (Tunalı, 2012: 78).

Bauhaus okulu ile kuramsal yazıların artması, sanatçıların eserlerini ve kendilerini anlatmaları, sanat eserinin oluşumunda izlenen kuramsal ve akılsal metotların aydınlatılmasına yol açarak sanatın ve sanatçının anlaşılmasını sağlar. Böylece toplumun sanata bakışındaki bilinmezlik durumu ortadan kalkarak toplum ve sanat arasında ilişki kurulmasına olanak tanınmış olur (San, 2003: 103).

Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan yıkım sonrası Avrupa'nın yeniden inşası için fikirler üreten Gropius'un tasarımları Bauhaus yapılarının özelliklerini yansıtır. Bu yapılar düz çatı ve cephelere sahip olup açık kat planları ve cam perde duvarları ile dikkat çeker. Beyaz, gri ve siyah renklerin kullanılması dışında kübik şekiller de öne çıkar (Bridge, 2021: 204). Gropius tarafından savaş sonrası ekonomide en uygun şartlarda ortaya konabilecek ve aynı zamanda da yeni bir dönemi başlatacak bir yapı anlayışı hedeflenir.

Toplumu sanat aracılığıyla tekrar canlandırma amacını güden Bauhaus okulunda dönemin önemli sanatçılarından ressam Johannes Itten ile Lyonel Feininger ve heykeltıraş Gerhard Marcks hoca olarak görev yapmıştır. Feininger tarafından çizilen gotik bir katedral resmi Bauhaus okulunun prensiplerini anlatan manifesto kitapçığının kapağında da yer almıştır (Erden , 2012: 112). Bu katedral resminde hakim olan avangard özelliklerin ve modern öğretim programının etkilediği bir çok öğrenci kısa sürede okula başvuruda bulunmuştur. Gropius, kendi ideallerini bu okulda eğitim alan gençler aracılığıyla topluma entegre edebileceğine inanmıştır. Bauhaus ilk yıllarında yepyeni bir hayat tasarısı ile geleceğin katedraline ulaşma amacı güden bir zanaatkar-sanatçı topluluğunu bir araya getirmiştir (Droste, 2002: 22).

Bauhaus'un kurulduğu 1919 yılının sonlarında Gropius, Der Sturm'da genç yaşta başarıya ulaşan dışavurumcu ressam Georg Muche'u okula davet eder. Bu davete olumlu yanıt veren Muche, Nisan 1920'de Weimar'a taşınarak Bauhaus atölyelerinde

öğretmenliğe başlar. Yine 1920'de ustalar konseyi tarafından Paul Klee ve Oscar Schlemmer'in okula atandığı duyurulur. 1922'de zamanının en önemli soyut sanatçısı olan Rus ressam Wassily Kandinsky'de okulda öğretmenliğe başlar. Sturm sanatçısı olarak tanınan sahne tasarımcısı Lothar Schreyer, müfredatta bulunmamasına rağmen bütünün ayrılmaz parçası ve binanın kavramsal karşılığı olarak görülen tiyatro bölümünü kurması için 1921 yılında Bauhaus'a atanır. Böylece Gropius tarafından üç yıl içinde Bauhaus'ta resmi olarak istihdam edilen bir grup avangard sanatçı toplanmış olur (Droste, 2002: 23-24).

Lyonel Feininger, Johannes Itten ve Gerhard Marcks dahil olmak üzere Bauhaus okulunda ders veren bu ressamların ortak noktası dışavurumcu Der Sturm hareketine bağlı olmaları ve Der Sturm'da eserlerinin sergilenmesidir (Alpar, 2006: 6). Herwarth Walden tarafından kurulan Der Sturm Dergisi 20. yüzyılın en önemli dışavurumcu kültür ve sanat dergisi olarak kabul edilir. Bunun yanında dönemin birçok özgün sanat hareketinin de öncülüğünü yapar. Derginin ikinci yaşında 100. sayısının yayını için dışavurumcu eserlerden oluşan ilk sergiye yoğun ilgi olması nedeni ile sanat etkinlikleri arttırılarak sanat galerisi bünyesinde düzenli olarak sergiler açılır. Galeri bünyesinde Die Brücke, Die Blaue Reiter gibi dışavurumcu Alman sanatçılarının kurmuş olduğu önemli sanatçı grupları ile Bauhaus'un öncü sanatçılarının eserleri yer alır (Çuhadar, 2020: 74).

Gropius'un öğretmen olarak Weimar'a yabancı, Avrupalı sanatçıları tercih etmesi halkın Alman ruhuna uygun bulmadıkları bu kişilerin bakış açısıyla oluşacak sanat anlayışını yerel örf ve geleneklerine bir tehdit olarak görmesine neden olur (Forgács, 2017: 57-58). Eski sanat akademisi profesörlerinin de ulusal değerlerden farklı olan bu yeni sanat anlayışına karşı çıkmasıyla Bauhaus'un kuruluşunu takip eden ilk aylarda okula karşı tepkiler oluşur. Dönemin en tanınmış dışavurumcu ressamlarından Feininger'in okula öğretmen olarak atanması ile artan bu tepkiler Bauhaus okulunu dışavurumculuğu öne çıkarmakla yargılar (Droste, 2002: 48).

Bauhaus okulunda sanatçı zanaatkarların el emeği ile üretim yapması üç sene boyunca devam eder. Fakat bu metotla yüksek ürün miktarına ulaşılması mümkün olmadığından okul zamanla seri üretim için prototip hazırlayacak tasarımcı ve mühendis yetiştirme amacına yönelir. Bu aşamada okulun simge özelliği olan geometrik soyutlama da gelişir (Phillips, 2016: 56). Gropius'un endüstriyel yaklaşıma

yönelmesi ile sadece sanatsal yaratıcılığı kabul eden Itten 1923 yılında okuldan ayrılır. Bauhaus'un bireysel yaratıcılığı teşvik ettiği ilk yıllar ekspresyonist dönem olarak adlandırılırken 1923-1933 arası dönemi ise işlevsel niteliktedir (Erden , 2012: 112). Bauhaus 1925 yılında Dessau, 1932 yılında da Berlin'e taşınır. Weimar cumhuriyetinin son bulduğu 1933 yılında Bauhaus'da kapanır (Oral, 2011: 49).

1.2.1. Sinemada Ekspresyonist Mekanlar

Bauhaus okulunda yetişen tasarımcı sanatçıların yaptığı deneysel tiyatro çalışmaları Bauhaus'un ilk yıllarına hakim olan dışavurumcu izler taşır. Tiyatro tarihinde önemli bir yere sahip olan bu dışavurumcu tiyatrodaki oyuncu olarak insan figürü geri planda kalır. Soyutlanmış kostümler ve karton, alüminyum gibi malzemelerden oluşan maskelerin ardındaki insan adeta bir dekor ayrıntısı gibi sunulur. Bu insansız yapıtlar, endüstri toplumunun insanı etkisiz bıraktığına bir atıf olarak sahne dekorunda görsel ve plastik estetiği üst noktada tutar (Alpar, 2006: 75-77).

Weimar sinemasının set tasarımlarında görülen dışavurumcu yansımalar konusunda Bauhaus tiyatrosu ile bağ kurulabilir. Birçok tasarımcı sahne prodüksiyonları için personel sağlayan tiyatrolardan sonra film stüdyolarına geçer. Bu nedenle Weimar sinemasında set tasarımcılarının ve sanat yönetmenlerinin çoğunluğunun tiyatro kariyerleri olup en çok öne çıkanlardan biri de Max Reinhardt'dır. Set tasarımcıları içinde üniversite okuyan az sayıdaki kişiden biri olan Hans Poelzig, bir mimar olarak Bauhaus'un bazı temel ilkelerini benimser ve *Der Golem* (1920) başta olmak üzere birçok filmin set tasarımını yapar. Walter Gropius'un yakın arkadaşı olan César Klein ise Bauhaus ile doğrudan bağlantılı az sayıdaki tasarımcıdan biridir (Bergfelder, Harris , & Street, 2007: 35-36-37).

Alman dışavurumculuğunun en çok öne çıkan *The Cabinet of Dr. Caligari* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ,1920) filminin set tasarımını yapan Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig ise dışavurumcu *Der Sturm* grubunun üyeleridir. Filmde dekor olarak çizilen dış mekan tasvirlerinde binaların ok başı gibi görünen pencereleri, çatıların eğri bacaları ve ürkütücü görünen ağaç temsilleri Bauhaus eğitmeni ressam Lyonel Feininger resimlerinin ana hatlarını yansıtır (Kracauer, 2011: 67-68). *Der Sturm* grubu üyesi bu tasarımcı ressam, dışavurumcu resimleri aracılığı

ile çarpık bir dünya tasviri yaratarak Alman ruhunun o dönemdeki karmaşasını gösterirken mimarinin de etkisini kanıtlamış olur.



Resim 2: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminden bir sahne

Hermann Warm'a göre, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminin set tasarımı konusunda dışavurumcu ilkelerin kullanılmasını öneren Reimann, yaptığı tercih ile dışavurumcu sinemanın doğuşunu sağlar. Bu film ile dikkat çeken Alman dışavurumcu sinemayı İngiliz film eleştirmeni Paul Rotha yaratıcı setin tasarımcıları bağlamında değerlendirerek sinemada mimarlığın önemini vurgular (Bergfelder, Harris , & Street, 2007: 32).

Bedenin mekanla bütünleşmesi ile anlam ve etki yaratan mimari, filmlerde soyut bir mekandan çok daha somut olan “yer”e dönüşmektedir. Sinemada yer kavramı, karakter ile duygusal olarak bağlı bulunmakla birlikte kendine has bir ruha da sahiptir. Kahramanın kimlik ve aidiyetini de ortaya koyan bu yer kendine ait karakteri ile de izleyicide içsel anlam oluşturma niteliği taşır (Adiloğlu , 2005: 19-20).

İfadecilik anlamını taşıyan ekspresyonizm akımı sinemada, doğal görünüşlerin bozulması ve abartılması ile sanatçının bireysel duygularını anlatma amacını taşır. Bu bakımdan anlatılmak istenen duyguyu barındıran nesne ve görünüşlere başvurulur. İfade nesne aracılığı ile hayat bularak gözle görünür hale gelir (Read, 2014: 105). Duyguların bu şekilde seyredilebilir olmasını sağlayan ekspresyonizm akımı bu bakımdan kullandığı mekan ve dekorun görselliğinden destek alır. Film mekanı sanatçının duygu ifadesini yansıtmada konusunda önemli bir nitelik taşır.

Sinemada çerçeve, hareket halindeki bedeni içinde bulunduğu mekan ile birlikte yansıtır. Sinema perdesine yansıyan mekan mimariden yararlanılarak oluşturulmakta

olup anlatıya anlam katma açısından önem taşır. Sinema mekan, çizgi, şekil, ışık, renk gibi tasarım öğelerinden yola çıkarak çerçevede denge, devamlılık, uyum ve kontrast oluşturma yolu ile anlatıya katkı sağlar (Adiloğlu , 2005: 28-29).

Film kuramcısı Siegfried Kracauer ve film eleştirmeni Lotte Eisner arasındaki yazışmaların okumalarında ve bir çok farklı çalışmalarında da Weimar sinemasının set tasarımına ilişkin, iki neden öne çıkar. Birincisi toplumun genel psikolojik eğilimi, ikincisi ise kötü durumda olan sosyo-politik şartlar nedeni ile sinemaya yansıyan içsel göstergedir. Kracauer dışavurumcu filmlerin stüdyoda çekilmesini, Birinci Dünya Savaşı'nın yenilgisi sonrası ulusal bir kabuğa geri çekilme olarak görür. Ona göre Almanlar, kaybettikleri dış gerçekliği perdeye yansıtmak yerine kendi ruhlarının içini dekora yansıtır (Bergfelder, Harris , & Street, 2007: 33-34).

1.3. Ekspresyonist Filmlerin Genel özellikleri

Expression (ifade) kelimesinden gelen ekspresyonizm (dışavurumculuk) sanatçının zihnindeki gerçekliği yapıtına yansıtması olarak açıklanabilir (Sözen & Tanyeli, 2016: 97-98). Dışavurumcu sanatçı gerçekliği olduğu gibi kullanmak yerine eserine kendi bakış açısını yansıtır. Dolayısıyla görüneni değil görmek istediğini sunan sanatçının görme tarzı öne çıkar. İç ve dış olmak üzere iki etkinlikten oluşan görme, insanın iç dünyası ile dış dünyayı karşı karşıya getirerek hangisine güvenmesi gerektiğini sorgulatır (Eroğlu, 2014: 497).

Dışavurumculuk sanatsal ürünlerde bir isyanı ve dönüşümü yansıtarak önce resim sanatında ortaya konsa da 1910-1920 yılları arasında edebiyatı da etkiler. Dışavurumculuğun tüm sanatlarda iç içe bir gelişmişlik göstermesi bazı ressamların bu akıma dair şair olarak da eserler üretmeleri ile ortaya konur. Söz konusu bu şiirlerde dönemi etkileyen savaş, endüstrileşme, kentsel sorunlar ve bireyin soyutlanması ile ölüm temalarına yer verilerek korkularla sarsılan insanların umut arayışları betimlenmiştir (Büyüktopçu, 2017: 18).

Edebiyatta dışavurumculuk alışılmış edebi unsurları kullanarak yani söz dizimi, estetik öğeler, noktalama gibi düzenli bir kurulum ile dış gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktansa yazarın kendi öznel bakışı ile tüm kalıplara karşı çıkışı barındıran bir üslup taşımaktadır. Bireylerin kuralsız bir otoriteye karşı mücadele verdiği karanlık

hikayeleri ile akımın en önemli temsilcilerinden biri Franz Kafka'dır. Dışavurumculuk on dokuzuncu yüzyılın sonlarında belirli bir uyumdan yani tonaliteden uzaklaşan müzik alanında kendini gösterir. Dışavurumcu müzik alanında en önemli temsilcilerden biri olan Arnold Schoenberg, atonal eserler ile geleneksel yapının yıkılışını resimde rengin geleneksel kullanımları yıkması ile eş değer kabul eder (Cevizci, 2006: 304-305).

Dışavurumculuk akımı resim, müzik ve edebiyatın ardından 1920'li yıllarda sinema gibi yeni anlatım sanatlarında da kendini gösterir. Toplum hayatında egemen olan makineleşme karşısında sanat ve düşüncenin tehdit altında olduğundan endişelenen sanatçıların bu önsezi ile yeni bir hayat arayışlarının izlerini yansıtan akım önceki akımlara karşı sergilediği sert duruş ile de dikkat çeker (Aytaç, 2016: 280). Birinci Dünya Savaşı öncesinde resim ve edebiyatta kendini gösteren dışavurumculuk akımı sinemada ise savaş sonrası yer bulur. Kracauer bu durumu, dışavurumcu filmlerin insanın doğayı ve toplumu dilediği gibi şekillendirebileceği fikri ile burjuva geleneklerini reddeden ve bu değişime açık olan tamamen farklı bir seyirci için üretim yaptığı şeklinde açıklar (Telotte, 2016: 43).

Sanatın sadece güzel olanı değil acıyı, sefaleti ve vahşeti de yansıtması gerektiğini düşünen ekspresyonist sanatçılar, savaştan büyük yıkımla çıkan Almanya'da tüm bu acılarını sinemaya yansıtma ihtiyacı hissetmişlerdir (Coşkun, 2009: 77-78). Dışavurumculara göre sanat yapıtının temeli sanatçının yoğun deneyimlerinde yatar. Bu nedenle izleyicinin de yapıtın verdiği duygusal etki ile bir yargıya varması beklenir. Sanatçının bakışına gösterdikleri duyarlılık nedeniyle eserin tasarımında kusursuzluk yerine ifade yoğunluğunun net bir şekilde yansımaya önem verirler (Barrett, 2012: 169). İfade yansımada, bedenin sağladığı sınırlı yapıyı yeterli bulmayan dışavurumcular, büyük ve sınırsız duyguların anlatılması için bedenin sınırlarının da aşılması gerekliliğine inanırlar. Bu nedenle biçim bozumuna yönelen sanatçı, filmin yarattığı gerçeklik algısı nedeni ile sinemada içsel duyguları yansıtma konusunda oldukça etkili olur (Balázs, 2019: 135). Böylece nesnelliğin dayatmalarından uzaklaşan sanatçı, kurgulanmış bir dünya yaratarak kendi zihnini dışa aktarmakta ve izleyicilerin algısal düzeyleri üzerinden onlara ulaşmaktadır.

Dışavurumculuğun kişisel dışa vuruma dayanan öznelliğine rağmen biçim bozma özelliği ile bunu yaparken rengin simgesel ve duygusal etkilerinden yararlanmaları,

abartılı desenleri ve perspektifleri kullanmaları gibi ortak noktaları bulunur. Yarattığı soyut etki ile sanatçının zihnini anlamaya yönlendirerek ifadenin anlaşılmasına da öncelik tanımış olur (Antmen, 2016). Alman sineması dışavurumcu filmlerinde reddettiği gerçek dünya yerine kapalı stüdyo çekimleri ile kendi dış dünyasını yaratır. Resimler ile hazırlanan dekor sanatçının zihnindeki evreni anlatırken duygusal etkiyi aktarmada en önemli yardımcısı ise ışık ve gölge kullanımı olarak öne çıkar.

Sinemada ışık kullanımı sadece çekimin görünür kılınması için değil aynı zamanda sahnenin anlam kazanması, psikolojik etki yaratılması ve çarpıcı görüntüler ile etkili bir atmosfer oluşturulması amacı ile de kullanılır (Özakman , 2012: 243). Alman dışavurumcu sinema, ışıkla sahneyi net göstermek yerine gerçekliğin karşıtı olarak oluşturduğu yapay dekoru öne çıkaran ışık ve gölge kullanımlarıyla sinemanın anlatım tekniklerine yeni bir katkı sunar (Sunal , 2011: 111). Bu anlamda, Alman toplumunun savaş sonrası psikolojisine egemen olan karamsarlık ve umutsuzluk içeren ruh hali, dışavurumcu Alman sinemasına gölgeli ve yarı karanlık bir aydınlatma ile yansır. Alman ruhunun karanlıktaki bu çarpınışı filmlerde de kaos ortamı gibi görünen çarpıtılmış dekor ve karanlık içinde aniden beliren tehditler ile seyirciye aktarılır.

Alman dışavurumcu sinema, bireysel içe bakışı, Alman kültürüne bağlı olarak dışarı aktarır. Bu durum filmlere, Alman romantiklerin derin ruhu gibi koyu karanlıklar içinde ve şeytani varlıklar aracılığı ile yansır. Dışavurumcu sinemanın bu Alman ruhu karanlığında kullanılan gölge ise canlıdan yansıyan cansız bir varlık olarak öne çıkar. Canlı dünyanın yansıması olan bu cansız ve hareketli dünya, yaşam ve ölüm arasında kurduğu köprü ile dışavurumcu sinemanın etkili bir ögesini oluşturur (Ertürk , 2008: 56-58). Bu gölge metaforu gibi yansıma olarak aynadaki görüntüyü ele alan *Prag'lı Öğrenci* (1913) dışavurumcu sinemanın önünü açan bir örnektir. Film aynadaki yansımasını şeytana satarak hayalindeki kadına kavuşmayı isteyen gencin hikayesini anlatır. Kendisi ve yansıması iki farklı kişilik oluşturan genç, cansız dünyanın yansıma yoluyla canlı tarafa geçmesinin temsilini oluşturur.

Tiyatrodan sinemaya geçen aktör, yapımcı ve dekorcuların Alman sinemasını oluşturmada Reinhart'ın tiyatro anlayışının etkileri bulunmaktadır. Böylece Alman sinemasında ilk örnekler ekspresyonizm akımından izler taşısa da akım, net olarak kendini *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) filmi ile göstermiştir (Coşkun, 2009: 80).

Alman dışavurumculuğun sinemada ilk örneği olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin yönetmeni Robert Wiene'dir. Film bir bankta yanındaki kişiye hikayesini anlatan bir adam ile başlar. İşlenen cinayetleri konu alan filmde Caligari, yardımcısı Cesare ile bir panayırda çalışmaktadır. Film cinayetlerin Cesare tarafından işlendiğini ispat etmeye çalışan Francis'in hikayesidir. Caligari tarafından Cesare aracılığıyla işlenen cinayetleri ispatlayan Francis, filmin sonunda yine aynı bankta hikayesini bitirdiğinde akıl hastanesinin bahçesinde olduğu betimlenir. Akıl hastası olarak gösterilen Francis'in doktoru Caligari'dir. Film, resimli panolarla betimlenen eğri çatılı, çarpık binaları ve aydınlatmanın etkisiyle, yarı karanlık atmosferi ile tekinsiz hatta rahatsız edici bir ortam sunar. Bu ortam aracılığıyla Almanya'nın içinde bulunduğu siyasi ve sosyal durumu açıklamaya çalışan filmde karakterleri anlatmak için onları temsil eden simgelerden de yararlanılmıştır.



Resim 3: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919), Cesare

Filmde Cesare karakteri, bilinçaltı bir saldırganlığı temsil ederek üçgen şekli ile özdeşirilir. Dar ve siyah giysisinin sunduğu vücut hatları ile de üçgen görünüm sunan Cesare'nin göz makyajındaki üçgenler de ürkütücü bir hava kazanmasında etkili olur. Bunun yanında Jane ise ince uzun eğri ve dikey çizgiler ile yansıtılır (Biryıldız, 2002: 49).



Resim 4: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919), Jane'in odası

Filmin senaryosuna sonradan eklenen akıl hastanesi detayı ile filmin ilk ve son sahnesi aracılığıyla öykü hasta bir zihnin hayal ürünü olarak sunulur. Bu sahneler olmadan Caligari'nin otoriteyi temsil eden kötücül güç olarak anlatılması mümkün iken bunun yerine otoriteye karşı çıkmanın çılgınlık olduğu vurgulanmış olur. Dışavurumculuğun önemli yönetmenlerinden Wiene, yöneten ile yönetilen ilişkisi ve despotlara yönelik konuların işlenmesi yolunu açarken, bu filmi aynı zamanda yaklaşan Hitler döneminin de bir habercisi kabul edilir (Abisel, 2014: 124-125). Dışavurumculuğu sinemaya kazandıran Der Sturm topluluğundan ressam Walter Röhrig, Walter Reimann ve mimar Hermann Warm bu filmin dekor ve kostümlerini de yapan plastik sanat kökenli sanatçılardır. Almanya dışında birçok Avrupa ülkesinde de seyircilerin ilgisini çekmeyi başaran dışavurumculuk sinemaya “kaligaricilik” terimini de kazandırır. Kaligaricilik (kaligarizm) filmde dekorun belirleyici öge olarak öne geçmesini anlatır (Teksoy, 2009: 152).

Herman Warm'ın filmde canlı resimler oluşturma fikri ile bozuk perspektif, çarpıtılmış mimari ve şekiller ile hazırlanan boyalı tuvalerden meydana gelen dekor parçalanmış bir dünyayı yansıtır. Bu tuvalere uyum sağlaması için aşırı makyajlı, tuhaf kostümlü oyuncular sıklıkla uyumsuz pozlarda ve hareketsiz bırakılır. Böylece ressam tarafından oluşturulan fantezi dünyasının, sinemanın hareketinden mümkün olan en az şekilde etkilenecek büyüsunü koruması sağlanır. Oyunculardan dekor ile bir olma beklentisi, bazı yerlerde hareketlerini hızlandırmaları veya sabit durmalarını gerektirdiğinden oyunculuğu pandomime yaklaştıır (Onaran, 1999: 124). Reinhart'ın tiyatro anlayışından etkilenen dışavurumcu filmlerde yer alan aktörlerin de tiyatro kökenli olması nedeni ile dekor uyumu çabası dışında da oyunculuk aşırı derecede tiyatraldır.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ile işlenen zorbalık teması bireyi, zorbalık ya da karmaşa seçenekleri arasında bırakır. Alman sinemasında 1920-1924 yılları arasında çok fazla işlenen bu tema zorbalığın neden ve sonuçlarına odaklanmak yerine, savaş sonrası hala siyasi dengesini bulamayan Almanların kendilerini suçlaması ve bunu yaparken acılarından beslenmesini sinemaya yansıtır. *Caligari* ile başlayan zorbalık temasını işleyen bir başka film olan *Nosferatu* (1922) Bram Stoker'ın *Drakula* adlı kitabından uyarlanır. Senaryosu Henrik Galeen'in kendi fikirleri ile kitaptan farklılaştırılan film sinemada vampir modasını başlatması ile de öne çıkar (Kracauer, 2011, s. 77). Gölgesi olmayan Drakula'nın bu anlamda cansız dünyanın varlığı olarak canlı dünyada yer alması gölge metaforunun Alman sinemasında önemli bir yansımasıdır (Ertürk , 2008: 56). Filmde emlak anlaşması yapmak için yanına gönderilen Thomas Hutter'ın karısı Ellen'a telepati ile aşık olan Kont Orlok'un hikayesi anlatılır. Orlok insanları hipnotize ederek istediklerini yaptıran ve farklı görüntüsü nedeni ile de kendisinden çekinilen bir zorbadır. Karanlık ve aydınlık ile iyi ve kötünün savaşını ele alan filmin sonunda gün ışığına maruz kalan kont Orlok ölür.



Resim 5: *Nosferatu* (1922), güneş ışığına maruz kalan kont Orlok

Toplumsal psikolojinin dışavurumunu yansıtan Alman sineması, set tasarımı, aydınlatma, oyunculuk ve kamera kullanımında bir takım yeni tekniklerle fark yaratır. Daha önceleri sinemada hareketi çerçevede tutan kayıt amaçlı kamera bu akımla birlikte mekanın da tanıtılmasında kullanılarak hareket kazanır. Çekimlerde hareketli olarak kullanılması ile sadece kayıt aracı olmaktan çıkan kamera sinemasal dile de katkıda bulunur (Oral, 2011: 35). *Son Adam* (1924) filminde yaptığı işle ve üniformasıyla topluma üstten bakan bir adamın görev değişikliği sonucu itibarını kaybetmesi anlatılır. Kasvetli ara sokaklar ile lüks otelin simgelediği farklı toplum tabakalarının otorite tarafından bir olarak görüldüğü yansıtılır. Kullanılan farklı

kamera açıları ve kamera hareketleri ile karakterin dünya algısını yansıtır. Stüdyoda çekilen filmde sokak, otel, avlular set dekoru olarak hazırlanmış olup kamera özel asansör ile veya hareketli dekor arasında kaydırma ile özgürce hareket eder. Karakterin statüsünü anlatmak için alt ve üst açı çekimler, sarhoşluğu betimlemek için sarsıntılı omuz kamerası kullanılır (Abisel, 2014: 143-144-145).

Almanların zorba bir yönetim dışında şansları olmadığına inanmaları neticesinde bunu kadere bağlayan dışavurumcu filmlerde yapılır (Monaco, 2021: 87). Örneğin *Yorgun Ölüm* (1921), kullanılan kamera hileleri ile karanlık güçlerin hakimiyetini vurgular. Devasa dekorlar, labirentler ve kullanılan gölgeli ışıkla filme adeta kaderci bir kabul ediş havasının ağırlığı yayılır.

Doğal bir görüntü sadece kendini yansıtırken dışavurumcu filmin seçtiği doğallıktan uzak kamera açısı ve kurulumu hayal gücüne hitap ederek izleyiciyi asıl mesaja yönlendirir. Örneğin bir köprünün karanlıkta görülen silüetinin altında ilerleyen bir gondolun görseli ya da kirli sulardan yükselen mermer basamaklar Venedik şehrinin doğal manzara fotoğrafından daha etkili olup farklı anlamlar iletilmesine de yardımcı olur (Balázs, 2019:137). Dışavurumcu sinemanın biçim bozumu ile oluşan mekan ve dekorunun amacı olan da bu asıl mesaja izleyiciyi ulaştırmaktır.



Resim 6: Der Golem (1920), Golem'in doğduğu mağara

Der Golem (1920) filminde kutsal canavarın yapıldığı mağara dekoru çizilmiş resimden çok yoğurulmuş çamur gibi görünür. Canavarın oluşturulduğu bu mağara onun doğum yerini dolayısıyla ana rahmini ve halkın tutkularını simgeler (Mitry,1984'den akt. Biryıldız, 2002:54).

Yüz ifadelerinin yakın plan çekimi ile bilinçaltı duyguların ekrana yansması mümkün olur. Hisleri anlatan bu dramatik ifadeler iç dünyanın görünür hale gelmesine olanak tanırken gösterilen duygunun sadece gözle değil ruhen de izleyici tarafından algılanmasını sağlayarak derin bir etki yaratır (Balázs, 2019: 85). Dışavurumcu Alman filmlerinde yakın plan yüz çekimine hem iyinin çektiği acıyı hem de kötülüğün yansımaları göstermek için çok sık başvurulur.

Alman dışavurumcu sinema, aydınlık ve karanlığın simgelediği iyi ve kötüyü ahlaki bir seçim için karşılaştırmak yerine ruhun kötülüğe yakınlığını konu alır. İç içe geçen canlı ve cansız dünyada kötülük her an ortaya çıkmaya hazır durumda bekler (Ertürk , 2008: 64).

Bu gölge durumu bazen de metafor içererek ortaya çıkar. Metropolis (1927) filminde Maria makine parçası gibi çalışan ve yeraltında yaşayan işçileri haksızlıkla mücadele etmeleri için örgütlemeye çalışır. Çalışan eller ile yöneten beyin arasında kalp olması gerektiğini savunan Maria tek başına verdiği mücadele ile insanları doğru yolda bir araya getirmek için uğraşır. Onu etkisiz hale getirmek isteyen yönetime bağlı bilim adamı ise laboratuvarında yaptığı insansı robotu ona benzetir. Bu robot işçileri ters yönde etkileyerek bir anlamda da Maria'nın gölgesini oluşturur.



Resim 7: Metropolis (1927), bilim adamının laboratuvarı

Gerçekliği kendi potasında eriterek yeniden biçimlendiren sanat, bu akımı günümüz filmlerine de taşır. Alman dışavurumculuğunun elle çizilmiş dekorları ile olmasa da farklı görünüşleri olan kahramanları, ölümler dünyası ile gerçek dünya arasında kurduğu köprü ve gotik mekanları ile Tim Burton sineması dışavurumculuğun günümüzdeki yansımasıdır. Fakat onun sinemasında dış görüntüleri karanlığa ait gibi görünen

karakterler aydınlığa ait olup bu karşıt durum filmlerin ana temasını oluşturur. Bu karakterlerin aydınlık yani canlı dünyada kabul görmeleri için verdikleri mücadele anlatılır. Karakteri anlamaya yönelik anlatı ile dışavurum gerçekleşir. Karakterin isyanı gözle görünür hale geldiğinde, içinin aydınlık ve güzelliği ile dışının çirkinliği çelişirken, dış dünyanın doğal ve güzel görünen insanı ile onun içindeki kötülük de çelişerek ikinci zıtlığı ortaya çıkarır.

Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında sinemanın sunduğu gotik korku öğeleri ile birlikte verilen karanlık gerçeklik, Tim Burton sinemasında sert ışıklandırma, eski çağ kostümleri, siyah-beyaz karşıtlığı ve gotik mimari olarak karşımıza çıkar (Süar , 2017: 20). Yönetmen stop-motion olarak hazırladığı çizgi filmlerde de dışavurumcu akımı yansıtır. Bunlardan biri olan *Vincent* (1982) gölgenin ürkütücü kullanımı ve siyah beyaz karoların karşıtlığı ve bozulan geometrisi ile ruhun kaosunu gösteren bir örnektir.



Resim 8: Vincent (1982)

1.3.1. Ekspresyonist Karakterlerin Yalnızlığı

Dışavurumculuk bireysel bilişsellikten beslenerek gerçeklikten uzakta ve kişisel yaratıcılığın üst sınırında ortaya çıktığından sanatçının yalnızlığı da ön plandadır. Bu akımda eserler üreten sanatçılar, sahip oldukları güçlü duyguları sanatsal bir deha ile herkesin algılama düzeyinde bir netlikle sunabilme yeteneğine sahip kabul edilir. Bu nedenle yoğun duygulara sahip ve aşırı hassas bulunan bu sanatçıların normal dışı tavırları da yaratıcılığın verdiği bir unsur olarak görülür. Buna içe dönük karakterinin bunalımıyla kulağını kesen Van Gogh'un acı çeken bir deha olarak görülmesi, Salvador Dali'nin tuhaf tabir edilebilecek hareketlerinin medyada olumlu karşılanması örnek verilebilir (Barrett, 2019: 180).

Alman sinemacılar savaştan yeni çıkmış ve yönetimin otoritesi altında ezilmiş ülkede yıkılmış dünyalarının ruhsal etkilerini dışavurumculuk ile yansıtmaya çalışır (Abisel, 2014: 114). Dünyanın dağılma nedenleri üzerine eğilen bilinç onu tekrar ayakta tutabilmek için aradığı yolları kişisel bir aktarım ile dışa vurur. Toplum bir arada hareket ederken soruna dikkat çeken olay bireysel bir benlik aracılığı ile yansıtılır.

Dışavurumculuk canlı ve cansız dünyanın dahil olduğu sonsuz ve geniş mekanda, karanlık kaderini yaşayan insanın yalnızlığını vurgular. Bu yalnızlığı karanlık içinde tasvir ederken daha da ürkütücü bir öge olarak gölgeyi kullanır (Ertürk , 2008: 58-59). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde Francis, Caligari ve Cesare ile ilgili herkesi uyarmaya çalışırken yalnız başına mücadele verir.



Resim 9: Francis'in akıl hastanesinde Caligari ile mücadelesi

Metropolis'de işçileri uyaran Maria tek başına verdiği mücadele ile yönetimin dikkatini çeker. Onun yerine geçirilen benzeri olan robot ise karanlık amacı ile onun gölgesidir.



Resim 10: Metropolis filminde, Maria

Dışavurumcu filmler tek bir düşman üzerinden genelde yönetime karşı bir isyan barındırır. Bazen de bütün bir topluma karşı tepki söz konusudur. Fakat mücadele eden taraf bazen taraftar toplamayı başarsa bile her zaman tek kişidir. İzleyici tarafından da mağdur olan ve çabalayan bireyin desteklenmesi söz konusu olup bu durum da verilmek istenen mesajın iletimine katkı sağlamaktadır.

1.3.2. Canlı dünyada yer alan cansız yansıma: Gölge

Plastik sanatlar, resim ve tiyatrodan sinemaya taşınan dışavurumculuk akımı, filmlerde başvurduğu biçim bozma ve dekor için yine bu sanatlardan yararlanır. Dolayısıyla filmlerde kullanılan mekan görüntüleri için grafik kullanımı başat hale gelir (Clarke, 2012: 62). Akımın en çok öne çıkan filmi olan Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ne bakıldığında kapalı stüdyo çekimlerinde kullanılan grafikler ile dışavurumculuğun biçim bozumuna uygun filmsel dış mekanın oluştuğu net olarak görülür. Resimlerin ve plastik dekorların içinde hareket eden oyuncular da adeta tabloların bir parçası gibi perdeye yansır.



Resim 11: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, dış mekan dekoru

Caligari'nin garip bir kent oluşumu yaratan dekoru, karmaşık çizimleri aracılığıyla tüm perspektif kurallarını bozarak, ışık efektleri ve gölge kullanımının da eşlik ettiği bir sunum ile yepyeni bir mekan anlayışı oluşturur. Filmin başrol oyuncularından Caligari, yürürken adeta bu dekoru kendisi dokuyan bir büyücü gibi görünür. Sahne tasarımcılarının imgelerinden biri gibi görünmesi beklenen bir diğer başrol oyuncusu Cesar ise duvarların içinden akar gibi perdeye yansır (Kracauer, 2011: 69). Cesare'nin karanlığa ait bir yaratık olduğu ise gölgelere saklanması ile vurgulanır.



Resim 12: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Cesare'nin duvar önünde yürüyüşü

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, savaşın etkisi ile tüm benliğini kaybeden bir toplumun bireysel ve toplumsal bilinç sarsılmasını, korku ve tedirginliğini anlatır. Tiyatro izleyen seyirci gibi tek bir bakış açısından kayda alınan filmde oyuncuların sıra dışı makyajları ve abartılı yüz mimikleri de yakın plan çekimler ile filme tiyatral bir hava katar (Aslan , 2019: 128).

Sinemaya ilgi duyan bir tiyatrocu olan Paul Wegener, Max Reinhardt'ın tiyatro eserlerinden yola çıkarak Prag'lı Öğrenci (1913) filmini çeker. Sevdiği kadına ulaşmak için ruhunu şeytana satan ve aynadaki yansıması ile çift kişilikli bir karaktere dönüşen öğrencinin hikayesinin anlatıldığı filmde kullanılan mezarlık gibi mekanlar ve loş ışık kullanımları tam olarak ekspresyonizm olmasa da canlı görsellerin resim olarak kullanımı ile oluşan yapay hava filme dışavurumcu bir anlayış katar (Coşkun, 2009: 78-79).

Alman dışavurumcu filmler, canlı ve cansız dünyayı bir arada sunan geniş mekanlarda geçen hikayeleri anlatır. Nosferatu'da Kont Orlok'un Ellen Hutter'a ulaşmak için uzaklara yaptığı gemi yolculuğu ile şehre ulaşan, Dr. Caligari'nin Muayenesi ve Golem'de lunaparktan tüm kente yayılan karanlık, yaşam ve ölümü birlikte barındıran mekanları içerir (Ertürk , 2008: 59).

Canlıdan yansıyan cansız ve hareketli varlık olan gölge canlı ve cansız dünyayı bir arada gösteren bir metafor oluşturur. Dışavurumcu sinema gölgeyi geometri ile kullanarak bu iki dünyanın ilişkisini gösterir. Ruhun karşıtlıklarını ışıkla yansıtan dışavurumcu akım evleri, giysileri, nesneleri düz ve net çizgiler yerine eğik, yamuk ya

da oval olarak tasvir eder. Böylece karanlık ve aydınlık karşıtlığı yanında biçim bozumu da eklenen dünya cansız dünyaya yaklaşır (Ertürk , 2008: 64).



2. TİM BURTON SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

2.1. Yönetmenin Kısa Biyografisi

Timothy William Burton 25 Ağustos 1958'de Los Angeles'ın Burbank şehrinde dünyaya gelmiştir. Birçok çocuk gibi resim yapmaktan ve sinemaya gitmekten hoşlanan Burton'ın büyürken çok fazla arkadaşı yoktur. Sıra dışı olduğunu düşünen yaşlıları yerine tuhaf olarak tabir ettiği korku filmlerini izleyerek zaman geçirir. İçerik kapalı bir çocuk olan Burton küçük yaşta aile evinden ayrılarak büyükannesine taşınır. Okul yıllarında ödevleri için amatör filmler hazırlayan yönetmen 1976 yılında teknik resim eğitimi için Walt Disney'in kurduğu California Institute of the Arts'a burslu olarak okumaya hak kazanır (Süar, 2017: 17-25-26).

Çizgi filmlere olan ilgisi nedeni ile farklı animasyon stüdyolarında staj yapan Burton çizer olarak Disney'e katılır. Sanatsal kararlarında mantık yerine duygularına güvendiğini dile getiren yönetmen sezgilerine göre hareket eder. Disney ruhuyla pek bağdaşmayan bakış açısına rağmen o yıllarda stüdyonun yaşadığı ekonomik kriz ona kendi projeleriyle ilgilenmesi için bir şans verir. Böylece *Vincent* (1982) ve *Frankenweenie* (1984) olarak iki kısa metrajlı filmin yapımı gerçekleşir. (Burton, 2016: 19).

Tim Burton gençliğinde Edgar Allan Poe'nun uyarlamalarının yıldızı olan Vincent Price filmlerini kendine yakın bulur. Bu korku filmlerinde çocukluk canavarlarına, çekingen bir birey olarak yaşadığı hayatına dair benzerlikler görür (Süar , 2017: 29). Tim Burton, Vincent Price tarafından seslendirilen *Vincent* (1982) ile Vincent Price olmayı düşleyen ve Edgar Allan Poe okuyan küçük bir çocuğu ele alarak alman dışavurumculuğunun isyankar izlerini yansıtır. *Frankenweenie* (1984) ise Victor Frankenstein adlı çocuğun ölen köpeğini tekrar canlandırmasıyla onu gören toplumun tepkilerine yer verir. Soy isim olarak yapılan seçim filmin bir Frankenstein yarattığı hikayesi olduğunu vurgular. Çocuğun köpeği ile amatör filmler çekmesi yönetmenin geçmişinden esinlendiğini gösterir.

Frankenweenie (1984) Disney tarafından karanlık ve şiddetli bulunsada filmi izleyen Stephen King tarafından beğenilir. King, Tim Burton'ın film bandını Pee-wee Herman adında tuhaf bir karakteri ele alan film için genç yönetmen arayışında olan Warner'da bir yapımcıya verir. Böylece bu animasyon filmi ona ona *Pee-Wee's Big Adventure* (1985) adlı filminin teklifini getirir (Süar , 2017: 36). Filmde çocuk ruhlu bir karakter olan Pee-wee'nin çalınan bisikletini ararken başına gelen maceralara yer verilir.

Pee-Wee's Big Adventure filmi ile kazandığı ticari başarı Tim Burton'ın stüdyo için para kazanabildiğini ispatlayan bir yönetmen olarak kendini kabul ettirmesini sağlar. (Süar , 2017: 43-44). Sonraki filmi *Beetlejuice* (1988) ile tanınırlığı daha da artan Tim Burton, gotik karakterleri ve mekanlarıyla ekspresyonizm izleri taşıyan kontrastlığı ve el yapımı dekorları barındıran hayal gücünü gerçek dünyaya taşıyan fantastik filmleri sinemaya kazandırmaya devam etmektedir.

2.2. Amerikan Sineması Bağlamında Yönetmenin Sineması

Sinema endüstrisinde yer alan tür kavramı, film dağıtım ve sınıflandırması bakımından kullanılması yanında bilinçli olarak üretilen ve belirli özellikleri içeriğinde bulundurması ile tanımlanabilen tür filmlerini de açıklar. Amerikan sinemasının stüdyo sistemi ile 1930'lu yıllardan sonra tür filmleri üretiminde Hollywood, egemen bir güç haline gelir. Tür filmlerini dünyadaki bütün izleyiciye aktaran Hollywood sineması oluşturduğu güçlü tür yapısı ile diğer ulusal sinemalardaki türlerin gelişimini de etkileyerek yönlendirmiştir (Altman , 2008: 323).

Tüm dünyayı etkileyen tür filmleri ile öne çıkan Hollywood sineması, bunu tipleme, özdeşleşme ve şeffaflık ilkelerine bağlı olarak sunduğu bir sanatsal biçimlendirme ile gerçekleştirir. Tipleme, filmlerde karakter, dekor ve anlatı biçimindeki benzerlikler olarak belli bir standartta düzenlenir. Şeffaflık, sinematografinin oluşturduğu kurgusallığın seyirci tarafından gerçeklik olarak algılanması yönünde bir temel teşkil eder. Özdeşleşme ise film ile seyirci arasında kurulan bağdan oluşur (Gönen , 2007: 43).

Tür sınıflandırmasında fantastik filmlere belirli bir sınır çizilmesi oldukça güçtür. Geniş kapsamlı olan fantastik film içinde korku, rüyalar, büyü, gerçekçilik, karanlık, gerçeküstücülük ve farklı dünyalar gibi çeşitli anlatımlar bulunabilmektedir. Fakat

esas olan bir hayal gücü ürünü olan fantastik filmin sunumunda gerçeklikle olan bağı kurabilmektir. Tim Burton sinemasında ele alınan ölümler ve yaşayanlar dünyası, harikalar diyarı ile gerçek dünya gibi zıt mekanlar ya da canlandırılan robotlar, yaşayan ölümler gibi karakterler reel hayata uyumlu şekilde bir araya getirilerek seyircide gerçeklik duygusunu pekiştirir.

Sinemaya fantastik türde filmler kazandıran yönetmen klasik Hollywood senaryolarından farklı bir tarza sahiptir. Bu yönüyle ana akımdan uzak olsa da zıtlıkların hakim olduğu dışavurumcu tarzı, gotik öğeler içeren karakterleri, semboller kullandığı anlatımı, insancıl canavarları ve farklılıklar üzerinden verdiği toplumsal mesajları ile büyük bir kitleye hitap eden bir yönetmendir.

Tim Burton, animasyon ile başlayan yönetmenlik kariyerinde kadraj, ışık, karakterlerin oyunu ve diyaloglar gibi tüm aşamalardan sorumlu olmasının kazandırdığı tecrübenin filmlerinde yarattığı özgün atmosfere de katkı sağladığını belirtir. Filmlerinde yinelenen temalar kullandığını özellikle dekorlarda diyaloglar yerine kendini anlatan görüntülere ve sembolere yer verdiğini aktarır. Böylece görüntünün hikayenin yerini almasını yani zihinlerde görüntü ile var olmasını hedeflemektedir (Burton, 2016: 20-22).

2.3. Yönetmenin Filmografisinde Öne Çıkan Dışavurumcu Temsiller

Vincent (1982); Bu kısa film, Vincent Price hayranı, Edgar Allan Poe okuyan, örümcekler ve yarasalarla yaşamak isteyen hayal gücü çok geniş olan yedi yaşındaki Vincent Malloy'un hikayesidir. Aslında çok nazik bir çocuk olan Vincent'ın karşısı olan gölgesi aracılığıyla kurduğu korkunç hayallerin aktarılması dışavurumcu bir dili ortaya çıkarır. Karanlık bir atmosferin hakimiyetinde ilerleyen filmde gölgelerin ürkütücü yansımaları, bozulmuş perspektifler ve geometrik temsiller kullanılmıştır.



Resim 13: Vincent, üçgen merdiven basamakları

Hansel ve Gretel (1983): Film, özel bir televizyon kanalı için bilinen hikaye senaryo haline getirilerek hazırlanmıştır. Dış mekanda resimlerden oluşan grafikler kullanılmış ve kötülük gölgelerden yararlanılan sahneler ile betimlenmiştir.



Resim 14: Hansel ve Gretel, orman

Frankenweenie (1984); Victor Frankenstein, köpeği Sparky'nin de yer aldığı filmler çeken bir çocuktur. Sparky'nin ölümünden çok etkilenen Victor elektrikten yararlanarak yaptığı icatlarla onu tekrar hayata döndürmeyi başarır. Film dirilen Sparky'ye yansıtılan toplumsal tepkileri ele alır. Filme hakim olan siyah ve gri tonları toplumun alışılmadık olana karşı davranışlarını yansıtır. Kullanılan gölgeli aydınlatmaya bazı sahnelerde siluet aydınlatmalar da eklenerek bilinmezliğe duyulan korku artırılır. Sparky'nin dikilen yaraları ile bezden bir oyuncığa benzemesi ise dışavurumcu filmlerin tuhaf makyajlı yüzlerini andırır.



Resim 15: Frankenweenie, Sparky'nin mezarı

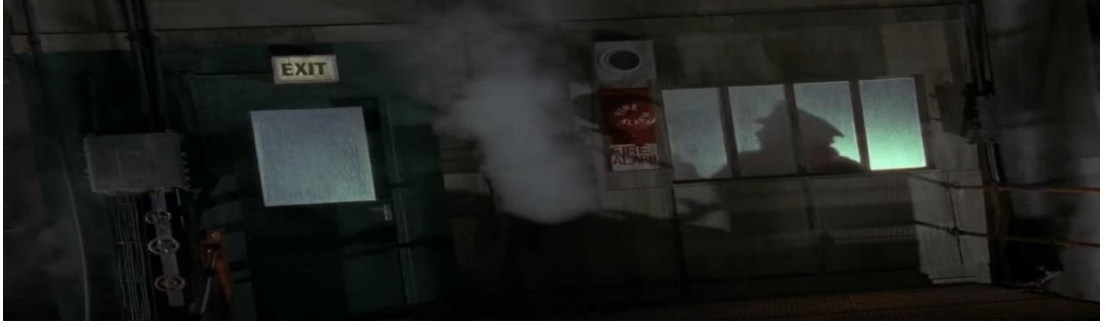
Beetlejuice (1988); Yeni ölen Adam ve Barbara çiftinin arafta kaldıkları evlerini satın alarak dekorasyonunu değiştiren aileyi uzaklaştırmak için verdikleri mücadele anlatılır. Ailenin gotik genç kızı Lydia ile iyi anlaşılan çift bu konuda ondan yardım alır. Film yaşayanlar ve ölüler dünyasını bir araya getirerek bu iki ortamın mekanları üzerinden dışavurumcu yansımalar sergiler. Beetlejuice ve Lydia karakterlerinin kostüm ve makyajları dışavurumcu tarza örnek teşkil ederken dekor ve ışık desteği ile akıma dair temsiliyet vurgulanır.



Resim 16: Beetlejuice, Lydia ve kasaba maketi

Batman (1989); Çocukluğunda ailesi sokak ortasında öldürülen Bruce Wayne kendini Gotham şehrini korumaya adanmıştır. Film, Batman olarak kötülükle savaşan Wayne'in Jack Napier adlı bir suçludan tüm şehri ve aşık olduğu kadını kurtarma hikayesidir. Wayne'in evinde kullanılan ışıklandırma, siyah beyaz yer karoları ve geometrik desenli dekorasyon dışında filmin geneline yayılan dışavurumcu yansımalar bulunmaktadır. Sahnelerdeki koyu ve gölgeli aydınlatmalar, baskın yapılan fabrikanın ve kilisenin kaosu andıran görüntüsü yanında jokere dönüşen Jack Napier'in

gölümseyen kırmızı dudakları ile beyaz boyalı yüzü bu temsillere örnek teşkil etmektedir.



Resim 17: Batman, baskın yapılan fabrika

Edward Scissorhands (1990); Bir mucit tarafından canlandırılan ama mucidin ölümüyle elleri eksik kalan Edward'ın hikayesini anlatır. Edward'ın makas elleri, siyah deri kıyafeti ve beyaz yüzündeki kesikler onu dışavurumcu abartılı makyajlı karakterlerle özdeşleştirir. Özellikle konakta kullanılan dekorasyon ve gölgeli aydınlatma dışavurumcu özellikler taşıırken asıl karanlığın rengarenk temsil edilen banliyönün içinde bulunmasına dair bir eleştiri getirilir.



Resim 18: Edward Scissorhands, Peg ve Edward karşılaşma

Batman Returns (1992); Batman Bruce Wayne, Gotham şehrini korumak için penguen adam Oswald Cobblepott ve kedi kadın ile mücadele etmektedir. Deforme olmuş vücudu ile penguen adam ve yanında bulunan arkadaşlarının tuhaf makyajlı yüzleri dışavurumcu akıma katkı sağlar. Bunun yanında yakılıp yıkılan şehir ve kullanılan aydınlatma filme karamsar bir ifade kazandırır.



Resim 19: Batman Returns, Penguen adam ailesinin mezarlığında

Sleepy Hollow (1999); Sadece bilime inanan genç komiser Ichabod Crain, Sleepy Hollow kasabasındaki esrarengiz cinayetleri çözmesi için görevlendirilir. Film, Ichabod'un kasabadaki katili ararken çocukluk travmaları ile yüzleşerek inancını ve kendine güvenini tekrar kazanmasının hikayesidir. Filmde mekanlar tekinsiz bir ortam sunarken kullanılan aydınlatma da bu etkiyi artırır. Başsız atlının temsil ettiği karakter ile onu kontrol eden Bayan Van Tessel'in büyüleri ve kurukafalar aracılığıyla sunduğu cadılık ise karanlığı tasvir eder. Ichabod'un düşleri sayesinde geçmişi ile yüzleşmesi onun dışavuran sesi olur.



Resim 20: Sleepy Hollow, Ölüler ağacı

Corpse Bride (2004); Stop-motion olan film Victoria ile evlenmek isteyen Victor'un nikah yüzüğünü ağaç dalı sandığı ölü bir gelinin parmağına takması sonucu geçtiği ölümler tarafından Victoria'ya geri dönme mücadelesini anlatır. Ölülerin renkli dünyasının yanında yaşayanların tarafı karanlık olarak yansıtılır. Gölgenin kullanımı ile ölümler tarafında hikaye anlatılması kötülüğü ve karanlığı yaşamla ilişkilendiren bir

diğer etken olur. Gotik mimarinin etkisi ve gölgeli aydınlatma yaşam alanlarında tekinsiz bir atmosfer yaratır.



Resim 21: Corpse Bride, gölge ile anlatılan Emily'nin ölüm hikayesi

Charlie and The Chocolate Factory (2005); Willy Wonka'nın sahibi olduğu çikolata fabrikasına davet edilen beş çocuğun maceraları anlatılmaktadır. Dişçi olan babasının dişlerini korumak için yaptığı teller nedeni ile çikolata ve şeker yiyemeden büyüyen Willy Wonka bu çocuklardan geçmişin intikamını almaktadır. Film, sorunlu ve şımarık olan her davranışı cezalandıran Wonka'nın sona kalan Charlie sayesinde geçmişi ile barışmasının hikayesidir. Willy Wonka'nın kostüm ve makyajı, onun hayal dünyasını yansıtan çikolata fabrikasının içi, umpa lumpa insanların görünümü, fabrikanın gökyüzüne uzanan bacaları ile mekanik ve tekinsiz duruşu dışavurumcu nitelikler taşır.



Resim 22: Charlie and The Chocolate Factory, çikolata fabrikası

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (2007); Berberlik yapan Benjamin Barker karısına aşık olan bir yargıç tarafından hapse gönderilmiştir. Film yıllar sonra

geri dönen Barker'ın yargıçtan karısının ve küçük kızının intikamını alma çabasını anlatır. Dekor ve kostümlerinin yanında içerdiği intikam içeren cinayet sahneleri de dışavurumculuğu yansıtır.



Resim 23: Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street, yargıç ve Barker

9 (2009); Savaşlar nedeniyle son bulan insanlık tarafından canlandırılan dokuz tane bez bebeğin dünyayı kurtarma çabası anlatılır. Dokuz numaralı bebek diğerlerini de bir araya toplayarak makineleri yok etmeye çalışmaktadır. Animasyon olan filmin mekanları, yıkılmış ve yok edilmiş bir dünya ile kaos ortamı sunmaktadır. Semboller kullanılması, insanların savaşlarla yaptığı yıkım üzerinden yaşanan kaosu anlatması ve kahraman olarak kullandığı bez bebekler ile film dışavurumcu nitelikler sergilemektedir.



Resim 24: 9, yıkılan dünya

Alice in Wonderland (2010); Film, Alice'in davetli olduğu partide kabul etmek istemediği bir evlenme teklifinden kaçarken kıyafetli beyaz bir tavşanı takip etmesiyle geçtiği harikalar diyarında kendi benliğini keşfetmesinin hikayesini anlatır. Alice'in kovuktan düştüğü odanın siyah beyaz karoları, spiral görünümlü ağaçlar gibi mekan

ve dekorda dışavurumcu detaylar bulunmaktadır. Ayrıca tuhaf görünümlü ve ağır makyajlı şapkacı, kızıl kraliçe gibi karakterleri ile de bu detaylara destek verilir. İki farklı dünyayı sunan film karakterin kişiliğini geliştiren harikalar diyarı üzerinden gerçek dünyanın sıradan baskılarına karşı bir isyanı barındırır.



Resim 25: Alice in Wonderland, Alice'in harikalar diyarına düştüğü oda

Dark Shadows (2012); Collinwood Malikanesinin genç üyesi Barnabas Collins'e aşık bir cadı karşılık bulamadığı için nişanlısı Josette'i öldürerek Barnabas'ı da lanetlemiştir. Film bir vampir olarak lanetlenen Barnabas'ın yıllar sonra aile evine geri döndüğünde cadı ile tekrar karşılaşmasını anlatır. Collinwood mimarisi ve dekorlarıyla dışavurumcu bir mekan olarak dizayn edilmiştir. Evdeki gizli geçitler, geometrik ve simgesel nitelikler haricinde kullanılan aydınlatma da buna katkı sağlar. Barnabas karakteri ise sivri kahkülleri, beyaz yüzü, karanlık göz makyajı ve eski çağlardan kalma kostümü ile bir isyanı dışavurmaktadır.



Resim 26: Dark Shadows, Barnabas Collinwood Malikanesinde

3.TİM BURTON FİMLERİNDE MEKAN VE KARAKTERLERİN GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE İNCELENMESİ

Örneklem filmlerin göstergebilim yöntemiyle analizinde Metz'in belirttiği gibi sahneler izlenirken dikkat çeken bilgi kanalları baz alınmıştır. Sinemada kullanılan kurgu, kamera hareketleri, çekim planları gibi özgül kodlarda bu konuda bilgi verdiğinden sinematografi analize de yer verilmiştir. Mekan ve karakterler bağlamında değerlendirmelerin yapılması için görüntülerdeki kodlanmış mesajlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

3.1. Örneklem Filmlere sinematografik bakış

3.1.1. BeetleJuice (Beter Böcek,1988)



Resim 27: Beetlejuice film afişi

Senaryosu Michael McDowell ve Tim Burton'a ait olan film fantastik bir komedidir. En İyi Makyaj ve Saç Şekillendirme Akademi ödülünü alan filmin oyuncularını, Michael Keaton (Betelgeuse), Winona Ryder (Lydia), Alec Baldwin (Adam), Geena Davis (Barbara), Catherine O'Hara (Delia) ve Jeffrey Jones (Charles)'tur.

Adam ve Barbara Maitland mutlu evlilikleri olan genç bir çifttir. Tek sorunları çocuklarının olmaması olan bu ikili tatillerini evlerinde geçirmeye karar vermiştir. Jane adlı bir emlakçı evlerinin çocuğu olmayan bu ikiliye fazla büyük olduğunu düşünerek evi satmaya çalışmaktadır. Evin satılmasına ikna etmek için çifti sürekli rahatsız eden emlakçı, tatillerinde de onları ziyarete gelince bu tatil sürecinde çocuk sahibi olabilmenin hayalini kurarlar. Maket için yeni parça ve cila fırçası almak amacıyla kasabaya giden çift dönüş yolunda köprüden geçerken bir köpeği ezmek için bariyere çarparlar ve nehre düşen arabalarında boğulurlar. Evlerine dönen çift hallerinde bir tuhaflık olduğunu hisseder. Adam kaza yaptıkları yeri kontrol etmek için evin merdivenlerinden indiğinde kasaba yerine kendini çöl gibi bir mekanda bulur. Kumlarda adeta denizde gibi hareket eden balık benzeri ürkütücü yaratıklar gören Adam korkuyla eve geri döner. Barbara onun yokluğunda evde ölümler için bir el kitabı bulur ve aynadaki yansımaları göremediğinden öldüklerini anlar.

Ölümlerinin ardından emlakçı Jane'den satın aldıkları eve Deetz ailesi yerleşir. Charles'ın sanatçı eşi Delia, mimar arkadaşı Otho ile evde köklü değişiklikler yapar. Charles'ın ilk eşinden olan kızı Lydia ise simsiyah saçları, siyah gotik giysileri ve bembeyaz soluk teni ile yaşayan bir ölü gibidir. Hayata bakışı da karamsar olan Lydia intihara meyilli ruh haliyle yaşam ve ölüm arasında arafta kalmış bir kişiliktir. Toplumdan farklı karakter ve tarzı olan Lydia aynı zamanda Maitland çiftini de gören tek kişidir. Bu özelliği ile onlara yaklaşarak yardımcı olmaya çalışır.

Maitland'lar evlerinde yapılan değişiklikler nedeni ile evden gitmesini istedikleri bu aileyi kaçırmamanın yolunu ararken ölü danışmanları ile görüşürler. Evlerinde yüz yirmi beş yıl daha kalmaları gerektiğini öğrenen çift bu aileden kurtulmak için televizyonda reklamını gördükleri Betelgeuse'dan yardım ister. Fakat onun çıkarıcı ve ahlak yoksunu tavırları nedeni ile yardımı kabul etmeyen Maitland'lar bu aile ile kendileri baş etmeye karar verir. Ailenin yemek daveti sırasında misafirleri ve ev sahiplerini etki altına alarak onları şarkı eşliğinde dans ettirir ve ardından da tabaklarındaki yemekler aracılığıyla saldırarak korkutmak isterler. Fakat hayalet hikayesi ve yaşanan doğa üstü durum misafirlerin ilgisini çekince kaçmalarını bekledikleri bu kişiler onları Lydia aracılığıyla yanlarına davet eder. Lydia'yı sevmelerine rağmen özellikle onun üvey annesinin evde yaptıkları değişiklikler nedeni ile kendilerine saygı duyulmadığını

düşünen çift bu daveti reddeder. Hayaletler aracılığıyla ölümden sonraki hayatı kanıtlamak ve onlardan çıkar sağlamak isteyen konuklar hayaletler gelmeyince evi terk ederler. Betelgeuse, Maitland'ların onu çağırdığında geri göndermeyi unutmaları sonucu evde olduğundan aileye saldırır. O esnada Lydia'yı gören Betelgeuse ona yaklaşınca, kıza zarar vermesin diye Barbara tarafından geri gönderilir. Bu olay sonrası Delia ve Charles hayaletleri insanlara göstererek ölüm sonrası hayatı kanıtlama amacıyla Otho'nun yardımını isterler.

Maitland çifti Betelgeuse'a başvurdukları için ölü sosyologlarından uyarı alır ve evdeki aileyi korkutmak için şekil değiştirirler. Döndüklerinde tavan arasında bulunan Lydia'yı ürkütmemek için bu tuhaf şekillerinden vazgeçen çift ölmek isteyen Lydia'yı bundan vazgeçirerek onunla dost olurlar. Bu esnada iş çevresinden en önem verdiği insanları eve davet eden Charles, kızı Lydia'dan ölü çifti yanlarına gelmesi için ikna etmesini ister. Lydia bunu kabul etmeyince Otho devreye girerek gelinlik ve damatlıktan oluşan düğün kostümleri aracılığıyla ölü çiftin ruhunu çağırır. Fakat Otho'nun herhangi bir işte olduğu gibi bu konuda da başarısız olması nedeni ile Barbara ve Adam'ın vücutları yaşlanmaya ve kemikleri dökülmeye başlar. Lydia onlara yardım etmesi için Betelgeuse'a başvurur ve evlenme teklifini kabul ederek adını üç kere söyler. Tekrar eve girmeyi başaran Betelgeuse bir lunapark atmosferi oluşturarak misafirleri havaya uçurur. Ardından Delia'nın heykellerini kullanarak Lydia'nın anne ve babasını saf dışı bırakıp taştan oluşan nikah memuru aracılığıyla onunla evlenmeye çalışır. Tekrar eski hallerine gelen Adam ve Barbara onu engelleyerek Lydia'yı kurtarırlar. Kızlarını kurtarmaları evin yeni ve eski sahipleri arasındaki buzları da eritmiş olur. Böylece Maitland çifti ve evde değişiklik yapmayı bırakan Deetzler bir arada yaşamaya devam eder. Lydia tarzını korusa da zaman içinde daha sosyal bir hale gelerek okulda yeni arkadaşlar edinir. Adam ve Barbara ile olan dostluğu da ona ölümler tarafından yeni arkadaşlar kazandırır.

Filmin girişinde olayların yaşandığı kasabayı tanıtan havadan çekim ile kasaba evleri ve Maitland çiftinin evi arasındaki farklılığa dikkat çekilir. Bu tanıtım Maitland'ların evine yaklaşıldığında dev bir örümceğin belirmesi sonucu bir maketi izlediğimizi anlatırken kadraja giren bir elin ardından bizi Adam Maitland ile tanıştırır. Adam, örümceği dışarı atarken pencereden görünen manzara, maketin kasabanın tıpatıp

aynısı olduğunu gösterir. Evin üzerindeki dev örümcek ise bu evde karşılaşacağımız doğa üstü olayların sinyalini verir.



Resim 28: Maitland'ların maket evindeki örümcek

Maket için malzeme almak isteyen çiftin, evden çıkıp hızla arabalarına yönelmeleri esnasında çekime eşlik eden müzik adeta tehlikenin yaklaşmak üzere olduğunu haber verir. Film sahnelerine eşlik eden ve alt nota olarak akan müzikler Danny Elfman imzasını taşır. Filmde yoğun olarak kullanılan müzikten, duyguları daha da güçlendirmek, tehlikeyi haber vererek heyecanı arttırmak ve korkuyu beslemek için yararlanılmıştır.

Filmde kamera hep hareket halindedir. Karakterlerin yakın plan çekimi ile onların iç dünyasının anlaşılması ve duygu durumlarının seyirciye aktarımı sağlanır. Nesnel bir bakış açısıyla kullanılan kamera daha çok göğüs çekim ve bel çekim aracılığıyla izleyiciyi karakterlere yaklaştırır. Hikayenin geçtiği kasabanın tanıtımında havadan yapılan genel çekim kullanılsa da ana mekanlar için kadrajı dolduran yakın plan çekimlere yer verilir. Bu sayede mekanı yakından tanıyan izleyicinin aksiyonun ve mekanın birbirini etkileyerek ilerlemesini takibi kolaylaşır. Verilmek istenen mesajlar ki bunlar evin satılığa çıkmasındaki tabela ve ölen çiftin ayak izinin olmaması gibi sahnelerde ayrıntı çekim kullanılarak seyircinin dikkatini odağa taşıırken çözümleme yapmasına da olanak verir.



Resim 29: Maitland'ların evi

Çift kazadan sonra eve girdiğinde kadrāja giren gölgeler aracılığıyla ilerleyen sahne dışavurumcu tarza vurgu yaparken gölgeli aydınlatma da buna eşlik eder. Islak bir halde olmalarına rağmen yakın çekim ile gösterilen adımlarından geriye herhangi bir ıslak izin kalmaması onların artık bildiğimiz anlamda bir bedene sahip olmadıklarını anlatan bir mesajdır. Yaşadıkları tuhaflıklar arasında kadrāja giren evin, puslu bir ışıktaki adeta gökyüzüne yükselen bir silüet gibi görünmesi olayların başladığını betimlerken mekanın da altını çizer. Kadrājdaki ev adeta etrafındaki ağaçların dalları arasında boğulurken çarpık şekilde kağıda çizimi yapılmış bir resim gibidir. Evin kasabadan yüksekte olması ve resim gibi sunulması dışavurumcu filmlerde mekan olarak kullanılan grafikleri andırır.

Tanıtilan iki kahramanın da filmin başında ölmesi, bu filmin klasik Hollywood senaryolarından farklılığının mesajını verir. Bu durum Tim Burton'un her türlü sıradan ve normalliğe olan karşıtlığını ve farklılığı benimsemesini yansıtır. Maitland çifti ölü olmasına rağmen hayatta oldukları zaman gibi aynı mekanda kalmaya devam etmektedir. Tim Burton yaşayanlar ve ölüleri bir araya getirdiği bu film ile iki zıt kutbun birliğini ve farklılıkların normalliğini savunur.

Tuhaflıklar içinde normal hayatlarına dönmeye çalışan çiftin kullanılan aydınlatma ile yüzlerinin yarısının aydınlık yarısının karanlık olması onların arafta kalmasına işaret eder.



Resim 30: Adam ve Barbara

Evden çıkmaya çalıştıklarında düştükleri tuhaf yer şekillerinin bulunduğu uçsuz bucaksız çöl benzeri yer artık dış dünyanın yerini almıştır. Onlar için artık dışarıdaki gerçek dünya olmadığı gibi dini inançların yönlendirdiği cennet veya cehenneme giden yolda görünmemektedir. Evin dışındaki çöl benzeri kumlarda denizdeki yunuslar gibi hareket eden kumlardan çıkıp atlayarak kuma gömülen tuhaf ve ürkütücü yaratıklar olan kum solucanları da bu ikilemi destekler niteliktedir. Susuz iklimlerin çölleri ile denizin karşıtlığı bu balık benzeri tuhaf yaratıklarla temsil edilmiştir. Evden çıktığında Adam'ı düştüğü kumların üzerinde adeta nokta gibi ufak gösteren kuş bakışı çekim evrenin büyüklüğü karşısında insanın durumunu göz önüne serer.



Resim 31: Adam'ın kuş bakışı çekimi

Siyah yas kıyafetleri ile evi ziyaret eden emlakçı Jane, arabası ile geri dönerken kamera, eve ve önündeki satılık levhasına odaklanır. Bu satılık mesajı sonrasında eve

aniden gelen bir aile ile evin satıldığı netleşir. Evin yeni sahipleri Charles ve Delia Deetz ile kızları Lydia'dır. Ailenin genç kızı Lydia merdivenin trabzanında gördüğü örümcek nedeniyle bu mekanı kendine uygun bulur. Lydia'nın tanıtımında kullanılan bu örümcek sahnesi filmin başında Adam'ı tanıtırken kullanıldığı gibi onun filmin yeni kahramanı olduğunu betimler.



Resim 32: Lydia ve örümcek

Filmde genele hakim olan gölgeli aydınlatma ve yarı karanlık atmosfer ölümler tarafında yerini yeşil ve mavi tonlarının kullanımına bırakır. Maitland'ların evin yeni sahiplerinden kurtulmak için duvara çizdikleri kapının açılması ile odaya dolan yeşil ışık ölümler tarafına geçtiklerinde de yeşil bir aydınlatma ile devam eder. Juno'ya ulaşmak için kullandıkları koridor ise mavi renkte aydınlatılmıştır.



Resim 33: Ölü memurlar odası

Sakinleştirici etkisi olan yeşil renk tonu bahar tonlarında ise yeniden hayata dönüşü, doğuşu, koyu yeşil ise güçsüzlüğü temsil eder. Mavi renk yine yeşil gibi sakinleştirici etkisinin yanında huzur ve rahatlığı aynı zamanda özgürlüğü simgeler (Kırık, 2014: 75). Ölüler tarafındaki bekleme odasında açık yeşil olarak kullanılan aydınlatma ölümün bir son olmadığını yansıtırken memurların çalıştığı iç kısma gidildikçe yeşilin rengi koyulaşmaya başlar. Filmde intihar gibi nedenlerle yaşamına son verenlerin cezası olarak yansıtılan memuriyetin düşük yaşam enerjisi sadece kemikten oluşan iskeletler ile simgelenir. Memur odasının dekoru ise etrafa dağılmış kağıt yığınları, eğri büğrü ağaç gövdelerinden oluşan duvarları ve genel karmaşası ile dışavurumcu özellikler taşır. Yaşam ve ölüm olmak üzere birçok odaya açılan koridor ise mavi ışıklandırması ile ölümün huzuruna vurgu yaparken insanın iradesi ile yaptıklarında özgür olduğunu ve yönlendirileceği odanın da buna bağlı bulunduğunu betimler.



Resim 34: Yılan şeklindeki Betelgeuse'u gören ev sakinleri

Kullanılan gölgeli aydınlatma dramatik etkiyi de güçlendirir. Gölge aydınlatma ile yılan görünümlü Betelgeuse'un karşısında bulunan hane sakinlerinin yaşadığı korku ve panik seyirciyi daha çok etkiler. Canlının yanında cansız olan gölgenin yer alması filmin ana konusu olan yaşam ve ölümün yan yana aynı mekanda bulunduğunun da altını çizer.

3.1.2. Edward Scissorhands (Makas Eller, 1990)



Resim 35: Edward Scissorhands afiş

Senaryosu Caroline Thompson ve Tim Burton tarafından yazılan film fantastik bir dramdır. Mucit rolünde Vincent Price'ın rol aldığı filmin diğer oyuncularını Johnny Depp (Edward), Winona Ryder (Kim), Dianne Wiest (Peg) ve Anthony Michael Hall (Jim)'dir. En İyi Makyaj ve Saç Modeli dalında Oscar adaylığı olan film En İyi Film dalında Hugo, En İyi Fantastik Film dalında ise Satürn ödülünün sahibi olmuştur.

Karanlık bir konağın eteğinde yer alan banliyöde lapa lapa yağan karlar eşliğinde bir büyükanne, torununa yağan karın hikayesini anlatmaya başlar. Bu hikaye tepedeki konakta yaşayan mucidin bir makineye kalp, beyin ve organlar vererek yarattığı adam ile ilgilidir. Yaşlı olan mucidin ölümü üzerine tamamlanamayan adam, makaslardan oluşan elleri ile konakta eksik ve yalnız kalmıştır...

Farklı renklerde evlerin sıralandığı huzurlu bir banliyöde Avon temsilciliği yapan Peg, komşularını sıra ile ziyaret ederek satış yapmaya çalışmaktadır. Kimsenin ürünleri ile ilgilenmediği bir gün daha önce gitmediği tepedeki konağa uğrayarak şansını denemek ister. Konakta Edward ile karşılaşan Peg siyah deri kıyafetleri, makastan elleri ve yaraları olan bembeyaz yüzüyle önce ondan ürkse de Edward'ın çekingen ve korkak halinden etkilenerek onu yalnız bırakmamak için evine götürür. Ona fotoğraflar ile eşi Bill, kızı Kim ve oğlu Kevin'ı tanıttığında Edward resmini gördüğü Kim'e aşık olur.

Edward, farklı görünüşü yüzünden onu kötü biri olarak gören dindar kadın Esmeralda dışında kendisini merak eden diğer komşular ile sıcak ilişkiler kurar. Onların bahçelerindeki bitkileri makasları ile budayarak ağaç ve çalılıklara heykel gibi şekiller veren Edward tüm kasabayı güzelleştirir. Bahçede çalıştığı sırada sıcaktan bunalan bir köpeği tıraş etmesiyle tüm banliyö kadınları köpeklerinin tüylerini kestirmek için sıraya girer. Banliyödeki çapkın bir kadın olan Joyce'un durumu daha ileri götürerek ona saçlarını kestirmesiyle diğer kadınlar da onu takip eder. Böylece toplum tarafından tanınan Edward bir televizyon programına konuk olarak davet edilir. Sevdği bir kız olup olmadığını merak eden bir seyirciye yanıt vermeden kameraya bakan Edward'ın bakışlarına odaklanan Kim, ondan hoşlandığını anlar.

Kim'in anahtarını unutması nedeniyle eve giremediği bir gün Edward'ın eli olan makaslarla kapıyı açması Jim'in aklına bir plan getirir. Çok zengin olan babasının ona istediği kadar para vermemesinden şikayetçi olan Jim, Edward'ı kullanarak evden babasının değerli eşyalarını çalmak ister. Kim'i de buna ikna eden Jim, evin kapısını açan Edward içerideyken alarm sisteminin devreye girmesi ile yakalanmamak için kendi evinden kaçır. Evde kilitli kalan Edward gelen polisler tarafından göz altına alınır. Edward Kim'i korumak için eve neden girdiğini itiraf etmez ama Kim bu olaydan sonra Jim'deki kötülüğü görerek ondan ayrılır. Bu olay komşuların Edward'ın ahlaki değerlerinin zayıf olduğunu düşünmesine neden olur. Daha önce Edward'ı bir dükkanın arka odasında taciz eden Joyce ise reddedilmenin acısını çıkarmak için onun kendine saldırdığı şeklinde iftira atarak olayı daha da büyütür. Esmeralda'nın da etkilemesiyle toplum Edward'ı tehlikeli olarak görmeye başlar.

Noel akşamı bahçede buzdan heykel yontan Edward'ın bıçak elinin yanlışlıkla çarpmasıyla eli kanayan Kim'i gören ve terkedilmeyi kabul edemeyen Jim, Edward'ı oradan kovar. Acı ve kızgınlıkla oradan uzaklaşan Edward şekil verdiği çalılardan yoluna çıkanları keser ve sokaktaki bazı eşyalara zarar verir. Ondan artık çekinen komşuları tarafından polise haber verilerek yakalanması istenen Edward, siniri geçince eve döner. Evde onu bekleyen Kim sevgisini itiraf ederek ona sarılmak isterken Edward makasları nedeni ile ona dokunamamanın acısını yaşar. Aynı gece Kevin'ı bir minibüsün önünden çekerek ezilmekten kurtardığında, dedikodular yüzünden onun makaslarıyla Kevin'a zarar verdiği düşünülür. Jim terkedilmenin kızgınlığı ile üzerine saldırdığında da Edward'ın onu kendinden uzaklaştırmak isterken kolundan

yaralaması bölge sakinleri için son nokta olur. Polis konağa kaçan Edward'ın gitmesine müsaade etse de halk bu işin peşini bırakmak istemez. Konağa giden Kim'i takip eden Jim, Edward'ı öldürmek amacıyla ateş eder. Edward ve Jim arasında yaşanan ciddi mücadelede Jim'in Kim'i iterek zarar vermesine dayanamayan Edward, batırdığı makası ile Jim'i öldürür. Artık kavuşmaları mümkün olmayan Kim, Edward'a sevgi ile veda eder ve Edward ile Jim'in birbirini öldürdüğünü söylediği halkın konağa girmesine de engel olur. Torununa kar hakkında hikayeyi anlatan büyükanne Kim'dir. Edward'ın gelmesinden önce kar yağmayan banliyöde hala kar yağdığı için bir daha onu hiç görmese de Edward'ın yaşadığına inanmaktadır. Kim hayatı boyunca onu özlerken Edward'da Kim'in buzdan heykeli ve konaktan görülen banliyö manzarası ile avunarak yaşamıştır.

Film jeneriğinde kar yağışı ile yapılan açılış, sonsuzluğa uzanır gibi duran merdiven, asılı demir makas, Noel kurabiyeleri ve bir çift el görüntüsü ile simgesel bir anlatım yer alır. Demir kapının aralanmasıyla karanlığa davet edilen izleyiciye aktarılan bu simgesel anlatım sonunda dışavurumcu Metropolis filmindeki bilim adamı gibi robot ve makineler üreten mucit tanıtılır. Danny Elfman'ın notalarının eşlik ettiği bu tanıtımda kullanılan gölgeli aydınlatma ile hikayenin dramatik ve karanlık yönü vurgulanmış olur.

Hikayenin geçtiği banliyönün tanıtımı sabit kamera ile kare kare birleştirilen çekimlerden oluşur. Banliyönün pastel tonlardaki farklı renk evlerini ve sahiplerini boy planla tanıtan çekimler art arda sıralanmıştır. Çekim açılarındaki karakterlerin duygu durumlarına odaklanan sahnelerde omuz ve göğüs planlara yer verilse de genelde bel ve boy çekimler kullanılmıştır. Boy çekimler karakterin mekan içindeki durumunu belirtme dışında, komşular için kullanıldığında onların duygusal uzaklıklarını ve empati yoksunluklarını belirtme işlevi görmüştür. Bel çekimler ise hikayenin akışında etkili olan karakterlerin iç dünyasına yaklaşıma yardımcı olmaktadır.

Konak çekimlerinde kamera kısmen daha hareketli olup ev içi ve dış çekimlerde genelde sabit kamera kullanılmıştır. Sabit kamera ile dış çekimde genel plan alınan banliyö evlerinin renkleri ve konağın siyahlığı arasındaki tezatlık daha net aktarılmıştır.



Resim 36: Renkli banliyö evleri ile konak arasındaki zıtlık

Bahçede toplanan kalabalığa dikkat çekmek için gökyüzünden bahçeye inen tilt kullanılırken Edward'ın anılarına dönmesi ona odaklanan zoom ile belirtilmiştir. Bu anılara dönüşte hatırlatma etkeni üzerinden zincirleme görüntü geçişi kullanılarak geçmişe gitmeye neden olan olayda aydınlatılmıştır. Jenerik sonunda konağın görüntüsüne geçerken kar yağışını devam ettirmek için bindirme tekniği kullanılan filmin genel kurgusuna kesmeler hakimdir.



Resim 37: Konağın alt aç çekimi

Nesnel kamera ile gerçekleşen çekimlerde çoğunlukla göz hizası kullanılmış olup özel anlam ithaf edilmek istenen sahnelerde farklı açılara yer verilmiştir. Konağa giden Peg'in bahçedeki kuş bakışı çekimi onun renkli kıyafetleri ile taşıdığı canlılığı bahçedeki bitkiler ve yaşamla uyumunu göz önüne sermektedir. Alt aç ile yapılan çekimler ise kişiyi veya nesneyi üstün bir konuma taşıırken ona tanrısal bir boyutta kazandırmaktadır. Konağın dış görünümünde kullanılan alt aç onu yüceltirken,

görünüşü nedeniyle dışlanan Edward'ın insanların saçını keserken kullanılan alt açının bu farklılığının yarattığı üstünlüğü vurgular.

Bankadan kredi almak isteyen Edward'ın reddedilmesi sonrasında banka önünde yapılan alt aç çekim ise küresel güçler karşısında Edward'ın zayıflığını gösterir.



Resim 38: Banka önünde Edward'ın alt aç çekimi

Film girişinde konağa giden yol boyunca yapılan havadan gece çekimi ile banliyö evlerinin ışıkları yanında, konağın karanlığı Edward'ın yalnızlığını betimler. Konak içinde kullanılan gölgeli aydınlatma burada yaşayan Edward'ın makastan elleri ile tehlikeli görünümü yanında saf bir kalbe sahip olmasının yol açtığı kaosu vurgular.



Resim 39: Peg'in konağa girişi

Edward'ın banliyöde yaşadığı Peg'in evi ise yumuşak bir aydınlatmaya sahip olup aile ortamının sıcaklığını yansıtır. Kim'in eve dönüşünde kullanılan odadaki akvaryumun ışığı, karşı duvarda cansız bir hareket olan gölgeyi meydana getirir. Duvara yansıyan gölge aracılığıyla balıkların hareketleri, canlı ve cansız üzerinden Edward ve Kim'in bir arada olacaklarının mesajını verir. Jim'in evinde kapalı kaldığı oda da ise aşırı

aydınlatma kullanılması ile Edward'ın heyecanının ve paniğinin izleyiciye aktarılmasına destek verilir. Kim'in eve dönüşünde Edward'dan habersiz olması nedeni ile onu aynadan görünce yaşadığı korku sarı ve mavi ışığın kullanılmasıyla verilerek Kim ve Edward arasındaki zıtlığı ortaya koymakta kullanılır. Sarı renk ile genç ve neşeli görünen Kim, mavi rengin aydınlattığı sakin ve sessiz Edward'ın karşıtlığı ters görüntü veren ayna ile de desteklenmiştir.



Resim 40: Kim'in aynadan Edward'ı görmesi

Tepedeki konağın arabanın yan aynasına yansıyan görüntüsü ile yine ayna metaforunun ters etkisinden yararlanılarak kasabanın renkli evlerinin zıddı olan karanlık vurgulanmıştır.



Resim 41: Aynaya yansıyan konak

Peg'in evinin mavi rengi sakinlik ve huzuru simgelediği gibi Edward'ın da aradığı aile sıcaklığını bulduğunu gösterir. Konağın karanlığı babası bildiği mucidin ölümünü ve yalnızlığını temsil ederken bu ev onun toplum tarafından kabul edilebilme umudunu anlatır.

3.1.3. Corpse Bride (Ölü Gelin, 2005)



Resim 42: Corpse Bride afiş

Senaryosunu Tim Burton ve John August'un birlikte kaleme aldığı film fantastik bir animasyondur. Ana karakterler Johnny Depp (Victor Van Dort), Helena Bonham Carter (Ölü Gelin), Emily Watson (Victoria Everglot) tarafından seslendirilmiştir. Stop-motion tekniği kullanılan filmin müzikleri de Danny Elfman imzasını taşımaktadır.

İflas etmiş aristokrat bir aile olan Everglot'lar kızları Victoria'yı balık tüccarı olan Van Dort ailesinin oğlu Victor ile evlendirerek ekonomik durumlarını düzeltmek istemektedir. Van Dort'lar ise bu evlilik sayesinde statülerini yükseltme amacını taşır. Kişisel çıkar yerine sadece aşka inanan Victor ile Victoria ise birbirlerini görünce evliliğin doğru karar olduğunu düşünürler. Fakat Victor evlilik yemini provasında heyecanlanarak yemini doğru söyleyemediği için peder tarafından kovulur. Bunun üzerine yakındaki ormana giden Victor burada yemininin provasını yaptığı sırasında evlilik yüzüğünü yerdeki bir kuru dala takar. Hareket eden bu dal topraktan çıkan ölü bir gelinin parmağıdır. Evlilik yeminini kabul eden gelin onu ölüler diyarı olan toprağın altına götürür. Victor burada ölü gelin Emily'nin aşık olduğu adam tarafından öldürüldüğünü öğrenir.

Ölüler diyarından çıkmak için onu ailesiyle tanıştırmak istediğini söyleyen Victor, Emily ile birlikte yaşayanlar tarafına geçer. Victoria'nın yanına giden Victor kandırıldığını anlayan Emily tarafından tekrar ölüler tarafına götürülür. Victoria ölü gelini gördüğünü söyleyerek Victor'u kurtarmak için yardım istese de kimseyi inandıramaz. Everglot'lar ise kızlarını istedikleri imkanları sunacağını belirten Lord Barkis ile evlendirmeye karar vermiştir. Emily ise evliliklerinin geçerli olması için

Victor'un yaşıyanlar tarafında onunla evlenerek bir kadeh zehirle ölmesi gerektiğini öğrenir. Ölen hizmetlilerinden Victoria'nın evleneceğini duyan Victor ölmeyi kabul eder.

Victor'ın son ayrıldığı yer olan Everglot'ların evinden yaşıyanlar tarafına geçen ölümler buradakileri korkutarak kiliseye geçerler. O gün Lord Barkis ile evlenen Victoria'da Barkis'in sadece para peşinde olduğunu anlayınca onu terk ederek kiliseye gider. Emily, kendisi gibi Victoria'nın da hayalleri yıkılmasın diye Victor' la evlenmez. Fakat kiliseye karısı Victoria'yı almaya gelen Lord Barkis'i gören Emily onu tanır. Emily'nin ölümüne neden olan eski nişanlısının Barkis olduğu ortaya çıkınca ölümler onu cezalandırmak ister. Aç gözlü Barkis, Victor için hazırlanan zehirli şarabı içince ölür ve ölümler tarafından da hoş karşılanmaz. Victor ve Victoria bir araya gelirken Emily ise özgür kalarak kelebeklere dönüşür.

Claymation animasyon tekniği kullanılan filmde saniyede 24 kare görüntü elde etmek için 12 yeniden modelleme yapılarak, karakter ve mekanın değişiminin el ile kare kare şekillendirilmesi gerekmiştir (Clokey & Clokey, 2017; Kostelanetz, 2013, Akt. Polat, 2019: 20). Böylece film kuklaların milim milim hareketlerinin fotoğraflanması ile iki senede oluşturulmuştur. Genel planlarda ve müzikal kısımlardaki danslarda boy plan kullanılmış olup mekan içinde aksiyon sergilenmiştir. Victor, Emily ve Victoria karakterlerinin ikili diyalog sahnelerinde ise boyun veya omuz plana başvurulmuş duygusal yakınlık sağlanmıştır.

Çekim açıları bazı sahneler için özel anlam ifadeleri aktarmaktadır. Ölümler diyarından Victoria'ya dönen Victor'un üst açı çekimi çaresizliğini vurgulamakta kullanılmıştır. Bu açıda diğer alemle bağlantılı olan kargalar Victor'ı gözlemlemektedir.



Resim 43: Victor'u gözleyen kargalar

Geçişlerde kullanılan bindirme ve kararmalar anlamı güçlendirme de etkili olarak kullanılır. Victoria'nın portresinden yüzüne yapılan geçiş onun resimdeki üzgün bakışlarının gerçek hayatında da gözlerine hakim olduğunu göstererek bu konuda ailesinin baskılarına dikkat çeker. Ölüler tarafına geçişte kamera Victor ile Ölü gelin etrafında birkaç defa 360 derece döndürülerek ardından ekranın kararması ile diğer tarafa geçişi daha etkili bir görünümle aktarmış olur. Bu geçişle karanlık olması beklenen ölüm tam tersi bir şekilde renkli açılış yaparken ölümün bir son olmadığı da vurgulanmış olur.

Filmde sert ışık kullanımı ile gölgeli aydınlatmadan yararlanılmıştır. Ölüler tarafına daha renkli bir atmosfer hakimken yaşam tarafında kullanılan kilise ve Everglot'ların evinde karanlık hakimdir. Everglot'ların evine Victor ve ailesinin girişi sırasında kullanılan gölgeli aydınlatma olayların getireceği trajediyi simgeler gibi dramatik bir etki yaratır.



Resim 44: Everglot'ların evi

Ölü gelinin mezarından çıkışında ve Victoria'yı görünce Victor'ı ölüler diyarına kaçırdığı sahnenin parlak ışıkla aydınlatılması korku duygusunu besler.



Resim 45: Emily'nin Victor'u kaçırması

Gölgenin de etkisinden yararlanan filmde aydınlık ölümler diyarında anlatılan Emily'nin ölüm hikayesi adeta yaşamın karanlığını vurgular gibi gölgeler ile aktarılır.



Resim 46: Emily'nin nişanlısı tarafından öldürölme hikayesi

Filmde balıkçılıkla uğraşan Van Dort'ların balık heykelli evleri, arabalarındaki balık resimleri ile ölümler diyarının dekorasyonu olan tabutlar gibi kimlikleri vurgulayan simgelere yer verilmiştir.

3.1.4. Dark Shadows (Karanlık Gölgele, 2012)



Resim 47: Dark Shadows film afişı

Senaryosunu John Ağustos'un yazdığı film aynı adı taşıyan bir televizyon dizisine dayanmaktadır. Fantastik-korku türündeki filmin oyuncularını Johnny Depp (Barnabas Collins), Eva Green (Angelique), Bella Heathcote (Josette /Maggie Evans / Victoria Winters), Michelle Pfeiffer (Elizabeth Collins) ve Helena Bonham Carter (Dr. Julia Hoffman) olup müziklerinde Danny Elfman imzası bulunmaktadır.

Bin yedi yüz altmış yılında İngiltere'den Amerika'ya gelen Collins ailesi burada Collinsport kasabasını kurarak evleri Collinwood'u inşa ederler. Balıkçılık işiyle uğraşan bu varlıklı ailenin tek çocuğu Barnabas Collins, hizmetlisi Angelique'in aşkına karşılık vermediği için lanetlenir. Bir cadı olan Angelique, Barnabas'ın ailesini ve nişanlısı Josette'i öldürür. Laneti ile vampir olan Barnabas'ı da kasabaya canavar olarak tanıtarak diri diri gömülmesini sağlar.

Görünmeyen biri ile konuşan küçük Maggie Evans ailesi tarafından akıl hastanesine kapatılmıştır. 1972 yılında hastaneden kaçan Maggie gördüğü ilanla çocuk bakıcısı olarak Collinwood'a gider. Kendini Victoria Winters olarak tanıtan Maggie ölen Josette'e de çok benzemektedir. Collinwood'da Collins soyundan gelen Elizabeth, onun kızı Carolyn, Elizabeth'in kardeşi Roger ve oğlu David yaşamaktadır. David, ölen annesinin ruhuyla konuştuğuna inandığından ona destek vermesi için psikiyatrist Dr. Julia Hoffman'da yanlarında kalmaktadır.

Kasabada çalışan bir inşaat ekibi tesadüf eseri Barnabas'ın tabutuna ulaşır. Tabut açıldığında iki yüz yıl boyunca susamış olan vampir tüm ekibin kanını içer. Ardından Collinwood'a giden Barnabas, hizmetli Willie'yi hipnotize ederek özel hizmetlisi yapar. Akrabası Elizabeth'e lanetinden bahseder ve ölmediğine inandırmak için ona evin gizli bölmelerini gösterir. Ailesini korumak isteyen Elizabeth onu evdekilere uzak bir akraba olarak tanıtır.

Kasabada yaşamaya devam eden cadı Angelique ise yıllarca kılık değiştirerek kasabanın en büyük balıkçılık şirketini çalıştırmıştır. Barnabas'ın döndüğünü öğrenince hemen yanına giden Angelique yine reddedilir. Şirketlerini güçlendirmek ve Collinwood'u eski gösterişli haline getirmek için çalışmaya başlayan Barnabas, Josette'e benzettiği Victoria'ya aşık olur. Onunla olabilmek için tekrar insan olma amacıyla Dr. Hoffman'ın vampir olduğunu öğrendiğinde yaptığı teklifi kabul eder. Böylece kanını alıp temizleyen ve tekrar nakleden bir işleme girer. Fakat doktorun ondan aldığı kanı kendine naklettiğini gören Barnabas doktoru öldürerek denize atar.

David, babası Roger'ın onu terk ettiği gün tavandan düşen aydınlatmanın altında kalmak üzereyken onu kurtaran Barnabas üzerine vuran güneş ışığı nedeni ile alev aldığı sırı da açığa çıkmış olur. Ondan vazgeçmeyen Angelique ortak ve sevgili olmaları için tekrar teklifte bulunur. Onu bir kez daha reddeden Barnabas'ı yine tabuta

kapatan Angelique, Collins'lerin işyerini de yakar. Onları Barnabas'ı çıkaran işçilerin cinayetiyle suçlayan Angelique polislerle birlikte Collinwood'a gittiğinde David tarafından kurtarılmış olan Barnabas'ı karşısında bulur. Barnabas onun cadı olduğunu kasabaya ispatlar. Angelique'in bebekken kurt adama ısırttığı Carolyn kurt olarak ortaya çıkar. Gerçekleşen mücadelede David'in Angelique tarafından boğulmuş olan hayalet annesi Angelique'i ağır yaralar. Ölümlük Barnabas'a kalbini çıkarıp veren Angelique, Victoria'yı da aynı Josette gibi büyülemiştir. Josette ile aynı yerden atlayan Victoria'yı havada yakalayan Barnabas onu ısırarak vampir yapar ve sevdiklerinin ölmesi için yapılan lanet bozulmuş olur.

Barnabas Collins ve ailesinin İngiltere'den ABD'ye yolculuğu gemilerin pan çekimi ile yansıtılır. Yerleştikleri ve adını verdikleri Collinwood kasabası ile Collinwood adlı evleri henüz inşaat halindeyken havadan çekim ile tanıtılarak ailenin zenginliği vurgulanır. Tamamlandığında yüzyıllarca ayakta kalabilecek devasa evin demirden iskeleti karşısında ailenin üst aç çekimi onların ölümlük olduklarının göstergesi olur. Barnabas'ı büyüyle vampir yapan Angelique ise alt aç çekim ile tanrısal bir konumda gösterilir. Bu sahnede denizin hırçın dalgaları Angelique'in öfkelerini yansıtırken aynı zamanda artık vampir olan Barnabas için deniz sonsuzluk anlamında kadraja yansır.



Resim 48: Alt aç çekim Angelique

Yıllar sonra Victoria'nın dadılık yapmak için Collinwood'a doğru yola çıkmasıyla değişen kasaba havadan çekim ile tekrar tanıtılır. Victoria'nın bindiği minibüste hippilerin olması tarihi açıdan da bilgi verir. Film genelinde hareket halindeki kamera tanıtılan mekanı veya karakterlerin hareketlerini takip eder. Victoria'nın gelişiyi alt açıdan verilen malikane sivri ve uzun çatıları, geometrik pencereleri ve eskiliğiyle yaşanacak olayların karanlığı hakkında mesaj iletir.

Film genelinde boy plan kullanılmış olup mekan ve dekorun oyuncu ile bütünleşmesi sağlanmıştır. Karakterlerin karşılıklı konuşmalarında bel veya omuz plan izleyiciyi konuya yaklaştırırken ruhsal derinliklerin söz konusu olduğu sahnelerde omuz plana yer verilmiştir.

Collinwood'da kullanılan gölgeli aydınlatma ile dışavurumcu malikanenin bu etkisi daha da artırılır. Oldukça tekinsiz görünen ev tuhaf hane sakinleri ile birlikte kaosun tam merkezindedir. Cadı olan Angelique'in her sahnesinde yüzünün yarısı aydınlık yarısı karanlık olarak aydınlatılması onun güvenilmez doğasını vurgular.



Resim 49: Angelique

Collins'lerin kapanan iş yerinde de gölgeli aydınlatma kullanılmış olup Barnabas'ın olduğu dış çekimlerde gün ışığı yerine yapay ışıktan yararlanılarak daha karanlık bir ortam yaratılmıştır. Hayaletlerin olduğu sahnelerde ise parlak ışıqla sahnenin duygusal etkisi artırılır.



Resim 50: David ve annesinin hayaleti

Filmde kullanılan simgeler sahneye katkı sunar. Angelique'in ofisinde kullanılan kan temsili kırmızı tablo sembolik anlamıyla sahnede aksiyon beklentisine destek olur. Hayaletin mesaj vermek için gelişi ve Barnabas'ın kanını çalan doktoru tehdit etmesi gibi tedirgin edici sahnelerde alt perdeden Danny Elfman'ın notaları filme eşlik eder. Evde verilen partide Alice Cooper'ın şarkıları eşliğinde uzun süren bir cameosu kullanılır.



Resim 51: İş yerinde patlama

Filmde patlama ve yangın sahneleri, hayaletlerin havada süzülmesi gibi sahneler teknolojiye yararlanılarak oluşturulmuştur. Makyaj ve sinema teknolojisi ile cadı Angelique'in yüzünün cam parçaları gibi dağılması ve kalbini çıkarıp Barnabas'ın eline bırakması filmin mesajının oluşmasında önemli katkılar sunar.

3.2. Canlı ve Cansız Dünyanın Mekânsal Birliğinde Dışavurumcu Yansımalar: Beetlejuice ve Corpse Bride

Beetlejuice filminde Adam ve Barbara birbirini çok seven mutlu bir çifttir. Kasabada bir hırdavat dükkânı işleten Adam, evlerinin tavan arasında yaşadıkları kasabanın maketini yapmaktadır. Siyah beyaz kareli oduncu gömleğiyle zıtlıkları üzerinde taşıyan Adam ölülerin giriş yapabildiği maketin de mimarıdır. Fantezi dünyasına açılan bir temsil olan bu maketin asıl yapımcısı olması nedeni ile onun çocuksu bir mizaca sahip olduğu betimlenir. Barbara ise açık renkteki elbisesi ve babetleri ile sade bir zevke sahip abartıdan hoşlanmayan bir karakterdir. Evlerinin dekorasyonunda da bu sadelik dikkat çekerken Adam'ın ona aldığı duvar kağıdı hediyesinden dekorasyonun tamamen ona ait olduğu anlaşılır. Barbara ev ile ilgili her şeyle ilgilenerek Adam'ın hayatını kolaylaştırmakta ve böylece maketin yapımına da destek olmaktadır. Anne olmanın hayalini kuran Barbara'nın Lydia'ya karşı duyduğu sevgi

ve koruma güdüsü de onun yumuşak karakterine vurgu yapar. O insanları oldukları gibi kabul eden ama başkasına saygı duymayanlara da tepki gösteren bir kişiliktir.

Kasabada kendi dükkanına uğrayan Adam'ın komşusu olan yaşlı berberin anlattıklarını dinlemeden acele ile eve geri dönmek istemesi onun hayatın ritmini hızlı yaşayan biri olarak gösterir. Ağır konuşan ve ağır hareket eden yaşlı berberin karşıtı olan Adam, gençliği ve hızlı hareketleri ile yönetmenin çoğunlukla kullandığı karşıtlık ve farklılıklara bir örnek oluşturur. Enerji ile dolu olan Adam bu haliyle gençliğin yaşlılığa ve ölüme olan uzaklığını betimler. Buna rağmen eve dönüş yolunda kaza geçirerek ölen çift ile karşıtlıkların her an yer değiştirebileceği ve uzaklığın güvenceden çok belirsiz olduğu anlatılır.

Maitland'ların tatillerini evde geçirmek istemelerinden ve evlerini satmak isteyen emlakçının cömert fiyat tekliflerini kabul etmemelerinden çiftin evlerine çok değer verdiği anlaşılır. Adam evin tavan arasında yaşadıkları kasabanın maketini yaparken Barbara'da evi daha da güzelleştirmek için çalışmaktadır. Çiftin sevgisi birbirlerine hediye olarak ilgi alanlarında olan maket cilası ve duvar kağıdı vermeleri ile de aktarılır. Evleri onlar için sevgi dolu gerçek bir yuvadır. Çift öldüğünde de farkında olmadan geldikleri yer yine evleri olmuştur. Evlerini kendi parçaları gibi görmelerinden dolayı yeni gelen ailenin evlerindeki tarzı değiştirmesini katlanılamaz bulurlar. Ev insanların aidiyetlerini ve tarzlarını gösteren dolayısıyla kimliklerini temsil eden bir unsur olup mekanın önemini ortaya koyar.

Adam kaza geçirdikleri yere gitmek için evden çıktığında kasaba yerine gariplikler ile dolu bir çöle düşer. Kumların üzerinde yer alan tuhaf yer şekillerinin arasında tek başına kalan Adam bilinmezliğin içinde çaresiz ve yapayalnızdır.



Resim 52: Evin dışındaki çölde tek başına kalan Adam

Barbara'nın öldüklerini anlaması ayna önünde hareket ettirdiği eşyalar dışında kendi yansımalarını görememeleri ile aktarılır. Ayna Drakula ile kullanılan ve korku filmlerinde vampirin aynada gözükmemesi ile standartlaşan bir hayalet metaforudur. Jane'in siyah renkteki yas kıyafetleri ile eve gelip dışarıdan bakması esnasında ona seslenen Adam'ı görmemesi de öldüklerinin altını çizer. Ayrıca bu sahne yaşayanların ölüleri göremiyor olmalarının onların var olmadığı anlamına gelmediğini de ileten bir mesajdır. Öldükten sonra evden ilk defa çıkan Adam'ın kasabanın yerine geçen çölden eve geri dönmesi bir dakikadan daha az sürse de Barbara onun iki saattir dışarıda olduğunu söylediğinde ölüler dünyasındaki zaman farklılığına dikkat çekilir.

Ölüm ve yaşam arasında arafta bulunan çiftin çok sevdikleri ve kasabanın diğer evlerinden farklı olan evleri de araftaki mekanlarıdır. Maitland'ların tepedeki evinden yer altına doğru inen kamera izleyiciyi Betelgeuse ile tanıştır. Ölüler dünyasından olan Betelgeuse'un kendi dünyasına ait gazetede ölen Maitland çiftinin resmini görmesi ölülerin düzeninin de yaşayanlar dünyası ile paralellliğini anlatır. Barbara'nın yaşamdaki düzenini devam ettirmek istediği halde evin tozunu alamadığını ve artık bu mekana etki edemediğini fark etmesi ise onun arafta olduğunu vurgular. Aynı zamanda çiftin evlerinde ölüler için bir el kitabı bulması, ölüler dünyasının da tıpkı yaşayanlar dünyası gibi kurallara bağlı olduğuna dair bir mesaj verir.

Ölüler dünyasının yaşayanlarla aynı özellikte olduğunu vurgulayan bir diğer gösterge de Betelgeuse tarafından kendisinin tanıtımının yapıldığı reklamlardır. Bu reklamlar aracılığıyla şeytan kovucusu olarak evleri yaşayanlar tarafından istila edilen ölülerden kendisine iş vermelerini talep etmektedir. Yaşayanların dünyasındaki paranormal olaylar ve şeytan çıkarma durumu burada tersine dönmüş durumdadır. Ölüler ile yaşayanların bir arada olduğu bu dünyada ölüler de hak sahibidir.

Dünyanın üç boyutlu olmasının sonucu olarak uzam ve zaman deneyimlerimiz de buna uygundur. Zaman geçmiş, şimdi, gelecek olarak bölümlenirken hayatın oluş, varoluş ve yitişi olarak yön bulur (Schimmel, 1998: 71). Ölülerin danışmanına ulaşmak için duvara çizilen kapıya üç defa vurulması ve Betelgeuse'u çağırmak için adının üç kere söylenmesi gerekliliği de bu üç rakamını öne çıkarır.



Resim 53: Mezarından çıkan Betelgeuse

Betelgeuse'dan yardım almaya karar veren Maitland çifti üç defa bu adı söyleyerek ona ulaşmaya çalıştıklarında kendilerini maketlerinin içinde bulurlar. Bu durum mekânsal olarak yakınlığı temsil ederken Betelgeuse'un mezarı dışavurumcu tarzı simgeleyen nitelikleri barındırır. Maitland'lar maketteki mezarı kazarak Betelgeuse'a ulaşmak istediğinde mezarı oluşturan kağıtlar parçalanır. Bu kağıtlar adeta dışavurumcu sinemada kullanılan grafik mekan çizimlerinin artık toprağa karışmış olmasının temsilini sunar. Betelgeuse bu kağıtların altında gömülü olduğu tabutundan şapkasındaki tozu silkeleyerek çıktığında akımın tekrar doğuşunu müjdeler.

Betelgeuse'un yaşayan tarafa geçişi için üç kere ismini söyleyen birine ihtiyaç duyması ölümler tarafında sorun çıkaranların cezalandırıldığını gösterir. Ölümlerden sadece iyi ve kabul edilebilir olanlar aynı mekanı paylaşabilirken Betelgeuse yaşam tarafına geçmek için kasabanın maketini kullanarak insanları ikna etmeye çalışır. Burada da gerçek ve taklit olarak bir karşıtlık ortaya çıkar. Yönetmen ana mekanın maketi ile yarattığı fantezi dünyasını sergiler. Bir ölü olan Betelgeuse ve Maitland çifti bu maketin içinde bulunabilirken canlı olanlar onu sadece görmekte ama deneyimleyememektedir. Ölümler ise yaşayanlar gibi belirli kurallara bağlı olarak ölümden sonraki yaşamlarını devam ettirmektedir.



Resim 54: Betelgeuse'un mezarı

Betelgeuse'un mezarının maketin içinde olması ve dışavurumcu özellikler göstermesi onun neden olacağı kaosa vurgu yapar. Diğer ölülerin mezarlıktan bağımsız olarak yer aldığı filmde mekanı mezarlık olan Betelgeuse'un farklılığına dikkat çekilir. Drakula gibi tabutundan çıkması ile karanlık yönü yansıtılır. Betelgeuse, kötülüğe ikna etmek için uğraştığı Maitland çiftinin kendisini reddetmesi nedeni ile sinirlendiğinde dışavurumculuğu simgeleyen dekor maketi tekmeleyerek düşürür. Bu sahne dışavurumcu akımın, insanların içinde bulunduğu kötü şartlara tepki göstermek amacını taşımasından dolayı iyilik karşıtlarının tepkisini yansıtır.

Maitland'ların kasabanın diğer evlerinden büyüklüğü ve mimarisi ile ayrılan evleri arazi bağlamında da kasabanın genelinden yüksek bir konumdadır. Klasik bir kasaba evinden oldukça farklı olan bina kurallara bağlı bir standartta değil bireysel bir tarza uygun olarak yapılmıştır. Yaratıcılık taşıyan bu mimari iki ayrı merdiven ve çıkış ile birbirine sonradan eklenmiş gibi görünen dört ayrı çatıya sahiptir. Odalar arasındaki geçişlerde birbirini labirent gibi takip eden kapıları ile en az evin dışı kadar farklı ve ilginçtir. Bu bağlamda dışavurumcu bir mimariden söz edilebilmektedir.



Resim 55: Maitland'ların tadilat öncesi evi

Maitland çiftinin evini satın alan Deetz ailesinin yaptığı değişiklikler sonucu evin iç ve dış tasarımı tamamen değişir. Bauhaus mimarisinin esintilerini taşıyan yeni bina modern stilinin yanında verandasındaki siyah beyaz çizgi detayı ile yaşam ve ölümü içinde barındırdığını da temsil eder.



Resim 56: Maitland'ların evinin tadilat sonrası

Charles Deetz'in huzur bulmak için geldiği bu kasabada doğayı izlerken yakaladığı avı yiyen bir kuş görerek ürkmesi, ölümün her an her yerde bulunmasını ve aslında çok yakın olduğunu anlatır. Aynı anda babasını uyarmaya gelen Lydia'nın ona evdeki hayaletlerden bahsetmesi ölümler ile yaşayanların aynı ortamı paylaşmasına dikkat çeker.

Sosyologları Juno ile buluşmak için ölümler diyarında takip ettikleri koridor dışavurumculuğun temsili filmlerinde olduğu gibi çarpık bir görünüme sahiptir. Biçim bozumuna uğramış kapıların ortasında bulunan koridor siyah beyaz karoları ile yaşam-ölüm gibi karşıtlıkların bir arada ve yan yana olduğunun simgesidir. Bu koridoru kullanarak kendilerine söylenen kapıdan girdiklerinde yine kendi evlerine varmaları karoların verdiği mesaj gibi ölüm ve yaşam mekanlarını birbirine bağlayan bir göstergedir.



Resim 57: Ölümler bölgesindeki koridor

Betelgeuse'un yılan şekline girerek Otho'yu merdivenlerden aşağı ittiği sahnede yer döşemesinin üçgen detayları ve merdivenin görüntüsü dışavurumcu izler taşır. Siyah ve beyazın karşıtlığı ve döşemedeki bilinçaltı bir saldırganlığı temsil eden üçgenler dışavurumcu yansımalar ile aktarılan kaosu göz önüne serer.



Resim 58: Otho'nun düşüşü ve mekandaki geometrik detaylar

Lydia ve Beteljuice'un nikah memuru olan ifadesiz yüzölü taştan adamın çıktığı şömine değişerek çarpıtılmış bir şekil alır. Bu haliyle dışavurumcu dekor gibi karmaşa ve kaos ortamında bir isyanı temsil eder ve nikahın bir hata olacağını vurgular.



Resim 59: Heykel nikah memuru

Barbara'nın Lydia'yı kurtarmak için evin dışındaki çölde sırtına bindiği kum solucanına Betelgeuse'u yedirmesi ile artık iki mekanda da etkili olabildiğini kanıtlar. Adam maketten, Barbara ise çölün kumlarından eve dönebilmiştir. Bu durum onların ölüm ver yaşam dünyası arasında özgürce dolaşabileceklerini betimler.



Resim 60: Betelgeuse

Betelgeuse bembeyaz yüzündeki siyah göz makyajıyla, dağınık saçları, abartılı mimikleri ve coşkun ruh haliyle dışavurumcu akımın temsili bir karakteridir. Karakter Harvard iktisat mezunu olup dünyanın birçok yerini gezmiş ve kültürel bir birikime

sahiptir. Şeytan filmini binlerce kez izlediğini, büyük Londra yangını sırasında da orada olduğunu ve bundan keyif aldığını belirten karakter içinde olan kötülüğe de vurgu yapmış olur. Dışavurumcu filmlerin kült kötü karakterini perdeye yansıtan Betelgeuse aynı zamanda yaşam ile ilgili hiçbir şeyi ciddiye almayan ve sadece eğlence amaçlı yaşayan ahlak yoksunu, çıkarıcı bir kişiliktir. Siyah beyaz çizgili kıyafetinde beyaz rengin üzerinde bulunan lekeler ile temizliği gölgelenen ve daha çok kötülüğe yatkın olan bir karakter resmedilir.

Betelgeuse tarafından Edgar Allan Poe'nun kızı olarak tanımlanan Lydia yönetmenin Poe için yaptığı bir saygı duruşu karakteridir. Adam örümceği evden uzaklaştırmak isterken Lydia onun bulunduğu ortamda yaşamak isteyerek ruhundaki ölüme yakın yaşamdan uzak karanlığı temsil eden gotik bir yansımayı vurgular. Lydia simsiyah saçları ve gotik giyim tarzıyla farklılığı temsil ederek içe kapanık ve ilişki kurmakta zorlanan insanların toplumdan dışlanmışlığını anlatır. Siyah kıyafetlerine rağmen ruhundaki saflığı yansıtan tavırları ile kötülüğün aslında farklılık taşıyanda değil onu kabul etmeyenlerde olduğunu gösterir. İnsanlar tarafından anlaşılmadığını düşünen ve intihar eğilimi ile ölüme de yakın duran Lydia eski ev sahipleri olan Maitland çiftini gören tek kişidir.



Resim 61: Lydia

Aileyi çarşafaları kullanarak hayalet görünümü ile korkutmaya çalışan Adam ve Barbara'yı gören Lydia onlardan korkmadan, ölümlerin el kitabında yaşayanların garip ve alışılmadık şeyleri dikkate almadığını okuduğunu söyler. Kendisini de bu tanıma

benzeten Lydia farklı olması nedeni ile anlaşılmadığından ve dışlanmışlığından dolayı kırılganlığını ortaya koyar. Bu çifti kendine yakın bulan Lydia onlara yardımcı olmak için varlıkları konusunda üvey annesini uyarsa da dikkate alınmaz. Lydia'nın gotik tarzı ile üvey annesi Delia'nın modern tarzı adeta birbiri ile çatışan akımları temsil eder.

Delia, sadelikten hoşlanmayan ve dikkat çekmeyi seven bir karakterdir. Bunu giyim tarzı, gösterişli takıları ve kızıl saçlarına verdiği abartılı modellerle yansıtır. Heykellerinin taşınması sırasında onların kendi tarafından yapıldığını üzerine basa basa belirtmesi onlara verdiği değerin ve kendiyle gurur duyduğunun göstergesidir. Hayata bakışını sanatı aracılığıyla anlatırken anlaşılmayı ve takdir edilmeyi de bekler. Fakat o anlaşılmadığı zaman Lydia gibi hayata küsmek yerine kendisini anlamayanlara tepeden bakmayı tercih eder. Bu üst bakışı farklı zevklere sahip bireylere de yöneltmekte olan Delia, eski ev sahiplerini dekorasyon tercihlerinden dolayı eleştirir ve Lydia'nın farklı tarzını alaya alır. Kendi farklılığını kabul ettirmeye çalışırken diğer farklılıklara üstünlük taslaması onun da kendini savunma mekanizmasını oluşturur. Delia, kesinlikle sıradan olmayan tarzı ile fantezi dünyasında bulunan bu hayalet çiftle aynı evde bulunmaya da devam edebilecek bir karakterdir.

Delia'nın sanata olan bağlılığı ve avangard heykellerinin kimse tarafından anlaşılmaması, farklılık yaratan avangard sanat üzerinden bir eleştiri yapar. Delia evin dekorasyonunu demode bularak avangardın yaptığı etki gibi farklılık yaratan bir tarzda evi yeniden yapılandırmak ister. Evin tadilatı sırasında giydiği beyaz gömlek bu konuda onun temizliğine vurgu yapsa da gömleğin bir kolunun siyah olması yanlış kararları da olduğunu betimler. Taşınma sırasında heykellerinden birinin asılı olduğu halatın gevşemesi ile duvar ve heykelinin arasına sıkışan Delia'nın sanatı tarafından esir alındığı vurgulanır.



Resim 62: Heykelle duvar arasında kalan Delia

Evlerindeki aileden kurtulmak için kitaptan yararlanmaya çalışan çift, duvara çizdikleri kapı aracılığıyla ölülerin diyarına geçtiğinde yardım almak isteyen ölülerin ölüm anındaki vücut şekillerini korudukları görülür. Bekleme odasında bulunan ölülerden sigara nedeni ile ölen bir adam hala sigara içmekte ve bırakmaya çalıştığını söyleyerek, alışkanlıkların da ölümle son bulmadığının mesajını vermektedir. Yaşamlarındaki vücut bütünlükleri ölüm anındaki ile aynı olduğundan yaşam ve ölüm bir devamlılık halinde olup ölüm bitiş yerine kişiye farklı bir boyut kazandırmaktadır. Fakat bu boyuta geçmenin zorluğu yardım almak isteyenlerin bekleme numaralarının uzunluğundan anlaşılmaktadır. Özel sosyolog Juno'dan yardım almak içinse belirli bir randevu kotası bulunmaktadır.

Ölümün kişisel olması üzerine yaptığı konuşma ile ölüm anındaki görüntünün korunduğunu belirten sekreter kız, bu durumu daha önce bilmediği için bileklerini keserek ölmüştür. Kızın yeşil renkte olması sorunlu ruhların tuhaf bir görünüme sahip olduğunu anlatır. Ayrıca intihar sonucu ölenlerin zorunlu ve sıkıcı bir memuriyet ile cezalandırıldığı mesajı verilir. Juno ile buluşmaya giden çiftin koridorda gördüğü yitik yani kovulmuş ruhların havada süzüldüğü oda ise kötülüğün ölümde de cezalandırıldığını betimler ve bu durum ölümün ölümü olarak dile getirilir. Böylece yaşam ile yan yana yer alan ölümden bu ruhların uzaklaştırılması ile verilen mesaj hayatta iken insanların sonsuz yaşam için gidecekleri yolu hazırladığının altını çizer.

Delia ve Charles Deetz çiftinin yemeğe gelen misafirlerinin görünmez bir güç tarafından etki altına alınarak dans ettirilmesi yine dışavurumcu akımın hipnozla

cinayet işletilen veya davranışları kontrol edilen kahramanlarını simgeler. Dansın sonunda tabaktaki karideslerin el şeklini alarak masadakilere saldırması ise tehlikenin beklenmeyen bir yerden gelebilecek olmasına . Beklenenin aksine konuklar ölümlerden korkmanın aksine onları kendi çıkarları için kullanmak ister. Ölü çiftin onlara görünmek istememesi nedeni ile kızgın bir şekilde evden ayrılan menajerin giderken Delia'ya deli olduğunu söylemesi ve sanatını ürkütücü bulduğunu belirtmesi avangarda bakışın temsilini oluşturur. Anlaşılmayan veya insanların çıkarlarına yarar sağlamayan her şeyin ve herkesin reddi bu sahnede açıkça anlatılmış olur.

Otho'nun insanları etkilemek için Adam ve Barbara'nın ruhlarını çağırması sonucu Maitland'ların bedenlerinin yaşlanarak parçalanmaya başlaması yaşayanların hakkında bilgi sahibi olmadıkları ölümler dünyasına müdahalesinin yıkıcı etkilerini anlatır. Maitland'ları yok olmaktan kurtarabilecek kişi ise ait oldukları ölümler tarafından olan Betelgeuse'dur. Ölümler yaşam hakkında da bilgi sahibi oldukları için daha yetkin kabul edilir. Betelgeuse'un maketteki mezarlığında bir sineği avlaması gibi ölümlerin yaşam tarafında da etkisi devam etmektedir.

Davranışları nedeniyle bir tür ceza alan Betelgeuse'un özgür olarak dolaşabilmesi isminin üç defa söylenmesine veya evlenmesine bağlıdır. Maitland'ları kurtarmak için kendisiyle evlenmek isteyen Betelgeuse'un teklifini kabul eden Lydia'nın kendini feda etmesi onun içindeki iyiliği kanıtlar. Tuhaf ve farklı bulunan Lydia'nın ölü çiftle dostluk kurması yanında kendilerini normal bulan insanların hayaletlerden yararlanmak istemesi iyi- kötü ayırımında dış görünüşün bir kriter olmadığını simgeler.

Betelgeuse'un adını söyleyerek onu geri göndermesinler diye kimseyi konuşturmamaya çalışması insanların iradelerine kurulan baskıyı betimler. Bu konuşarak kendini anlatabilmeye karşı çıkış, ağzın fermuarla ardından demir kaynakla kapatılması, yere düşen çenenin ayakla ezilmeye çalışılması şeklinde yansır.

Betelgeuse maketten çıkarken yaptığı panayır gösterisi ile dışavurumcu sinemadaki Dr. Caligari gibi panayırındaki şeytana benzer. Lydia için yaptığı nikah hazırlığında Delia ve Charles'ı hapseden heykeller stop motion tekniği ile hareket ettirilir. Betelgeuse, Adam'ı makete, Barbara'yı da evin dışındaki çöle göndererek özgürlüğü için engel olacak kişileri tutsak etmesiyle yine bir karşıtlığı ortaya çıkarır. Lydia'nın

kırmızı gelinliği de sevgi ve nefret karşıtlığını içinde barındırarak tehlike sinyalinin göstergesi olur.

Siyah kıyafetleri, siyah şapkası ve tüllerin arasında gizlediği yüzüyle matem havası estiren ve görünümü farklı olduğu için dışlanan Lydia, Maitland'ları kurtaran taraf olarak iyiliğin simgesi olur. Kendini normal kabul edenlerin ise çıkarıcı davranışları ile kötülüğü temsil etmesi dışa değil içe bakışın önemine vurgu yapar. Okul arkadaşları ile sohbet eden Lydia'nın yaşama uyum sağlamaya başladığı gösteren sahnede okul forması aracılığıyla tarzı da yansıtılır. Diğer öğrencilerden farklı olan siyah beyaz kareli eteği ile Lydia kıyafetlerindeki simsiyah görüntüyü yıkar. Beyaz gömleğinin üzerindeki siyah hırkası ile adeta iki karşıtlık olan ölüm ve yaşamı yansıtır. Bu da daha önce sadece ölüme yakın olan Lydia'nın ölümün bir son olmadığını öğrenmesiyle yaşama da yer açtığını betimler.



Resim 63: Havada dans eden Lydia

Adam'ın eşyaları hareket ettirerek yaptığı müzik, ölüm ve yaşam olarak iki tarafı da kontrol etmesini yansıtırken Lydia'yı havaya uçurduğunda ölü futbol takımının da eve gelerek dansa eşlik etmesi iki tarafın birbiri ile iletişimini vurgular. Bu sahne ile ölümün bir son olmadığı ve yaşamın ruhta bulunduğu mesajı verilir.

Corpse Bride film açılışında Victor'un özgür bıraktığı kelebeğin uçuşu takip edilerek mekan tanıtılır. Gotik binaların arasından saatlere doğru yönelen kelebek hikayenin zaman boyutuna dikkat çeker. Filmde kullanılan Viktoria Dönemi mimarisinden yola çıkılarak hikayedeki tarihi ve kültürel yansımalar irdelenir. Van Dort'ların arabalarına

binmeleri sırasında caddedeki su birikintisine basmamaları için şoförün çalışma önlüğünü suyun üstüne örtmesi gibi dönemin çevre kirliliği vurgulanır.



Resim 64: Everglot'ların evi

Gotik binalar, kirli sokaklar dönem hakkında bilgi verirken Everglot'ların evi mimarisi ve dekoru ile dışavurumcu izler barındırır. Siyah beyaz geometrik yer döşemesi, uzun bir merdiven ve yüksek tavanları ile ağır bir atmosfer oluşturmaktadır. Yer döşemesindeki kırıklar ve camları kapatmak için çakılan tahtalar ailenin ekonomik sorunlarını görsele taşıırken aynı zamanda bir kaos ortamı yaratır.



Resim 65: Tahtalar ile kapatılan cam

Victor, siyah saçlı, zayıf, uzun boylu, çekingen ve çizdiği kelebek resimlerinin zarif çizgileri gibi nahif bir gençtir. Victor romantik karakteri ile aşık olduğu kadınla evlenmeyi hayal etse de utangaçlığı ve heyecanı nedeni ile yemini karıştırır.

Kilisenin yanında yer alan orman ise ince uzun ağaç gövdelerinin silüetleri ve spiral bir karmaşa halinde olan dallar ile el yapımı dekorları andırır. Ormanın bu kaosu ve ürkütücülüğü Victor'ın o an içinde bulunduğu stresi yansıtan bir etki yapar. Yüzüğü taktığı ağaç dalı da kıvrımlı küçük dallarının görüntüsü ile ormanın temasına uygundur. Fakat bir gelinin parmakları olan bu dallar görüntünün altında yatan tekinsizliği de çok net ifade eder.



Resim 66: Victor'un evlilik yüzüğünü taktığı ağaç dalı

Yüzüğü kabul eden ölü gelinin Victor'u yakalayarak öptüğü ve evlilik bağının kurulmasıyla ölüler tarafına geçtiği köprü bu iki dünya arasında bağlantıyı sağlamış olur. Ormandaki mezarlık, biçim bozumuna uğramış köprü ve arkadaki kilisenin gotik görünümü dışavurumcu bir yansıma olarak Victor'ın isyanını barındırır.



Resim 67: Victor ve Ölü gelin Emily köprüde

Victor ölü gelin Emily ile geçtiği ölüler diyarında olup bitenden korksa da Emily’i kırmamak için çaba sarfeder. Hatta ona istemeden de olsa verdiği sözü tutmak için ölmeye bile razı olur. Cam bir kaptaki kelebeği serbest bırakması onun merhametini vurgulamaktadır. Siyah ve grilerin hakim olduğu bu mekanda kelebeğin mavi bir renge sahip olması ise onun ölüler diyarıyla bağlantılı olduğunun göstergesidir.

Odası Kubbe gibi etrafı çeviren camın parmaklıklarına tüneyen kargalar tarafından izlenen ölü bilge kitaplardan oluşan odasında herkesin derdine deva olmaktadır. Bu mekan ölüler tarafında da bilginin üstünlüğünü vurgular.



Resim 68: Ölü bilgenin kitaplar ile dolu odası

Ölüler tarafı, Victor’ın Emily’den kaçmak için amansızca koştuğu sonu olmayan dar koridorlar, biçim bozumuna uğramış sokaklar ve dekorasyona hakim tabutlardan oluşmaktadır. Bu boş tabutlar herkes için bir yer olduğunu simgelerken biçim bozumu ise yaşam şeklinin değiştiğini vurgulamaktadır.



Resim 69: Victor’un ölüler tarafında Emily’den kaçtığı dar sokak

Ölüler tarafında yer alan barda, bilardo gibi oyunlar oynayan iskeletlerin bulunması yaşam şekilleri değişse de ölülerin yaşamdan getirdikleri alışkanlıklarını ve sosyalliklerini sürdürdüklerini ifade eder.



Resim 70: Bilardo oynayan iskeletler

Nişanlısı tarafından öldürülen Emily, gerçek aşkı olduğunu düşündüğü Victor’unda başkasını sevmesi nedeniyle ölüler tarafındaki odasında acı çekmektedir. Bu acı tabuttan yapılmış piyano ile hala hayatta olan Victor arasındaki zıtlığı vurgulayarak daha da derin bir hüznü yaratır.



Resim 71: Tabut piyanosunda oturan Emily ve yaşama ait Victor

Emily’nin özlediğini söylediği ay ışığı ayın önündeki ağaçlarla demir parmaklıklar ardında gibi görünerek Emily için ulaşılmazlığı anlatır.



Resim 72: Ay ışığını seyreden ölü gelin Emily

Ölülerin tarafı renkli ve enerjik olup yaşayanların tarafı ise siyah ile grinin hakimiyetinde ve durgundur. Bu durum özgürleşen ölülerin değil karanlığa mahkum olmuş yaşayanların dışavurumunu sergiler. Yaşayan dünyanın çıkar ilişkileri, yalanları, tehditleri ve düşmanlıkları onları karanlığa hapseder. Bu dünyadan gitmesine rağmen ölümüne neden olan ve hala yaşayan eski nişanlısı nedeniyle Emily’de karanlığa tutsak kalmıştır. Eski nişanlısının ölümüyle özgürleşen Emily’nin küçük kelebekler halinde gökyüzüne yükseldiği sahne ölüler dünyasının bir tür araf olduğunu anlatır.

Victoria sakin, uyumlu ve temiz kalpli bir kızdır. Sevdiği adamla evlenmenin hayalini kurmakta ama ailesinin maddi kaygıları nedeniyle onları da zor durumda bırakmak istememektedir. Victor’u görünce aşık olan Victoria ailesinin de onayı olan bu adamın yanında gördüğü ölü geline rağmen korkmadan onu kurtarmaya çalışır. Victoria’nın temizliği ve bağlılığı beyaz gelinliğin yanında ışık kullanımı ile de yansıtılmıştır.



Resim 73: Emily, Victor ve Victoria

Saatçinin önünde sokağı temizleyen adamın süpürgesi saatlerin sarkacı ile aynı ritmi izleyerek sallanır. Bu adam zamanın şartlarına uymanın ve sorgulamayan bir yaşam seçmenin insanı robotlaştırdığını betimler. Film uyum sağlamak için kendinden ödün vermeye ve kalıplara girmeye dair bir isyan barındırmaktadır.

Leydi ve Lord Everglot çıkar odaklı yaşayan ve evliliklerini bile iş anlaşması olarak gören katı ve sevgisiz insanlardır. Kaybettikleri servetlerini bir şekilde geri kazanmak için kızlarını evlendirmeye çalışmaları onların bencilliklerini göz önüne sermektedir. Bunun yanında Victor yemin edemeyince hemen onun yerine zengin olduğunu düşündükleri Lord Barkis’i getirmeleri aynı zamanda ahlak yoksunu olduklarını da gösterir. Van Dort’ların ise oğulları Victor’u asil bir kız ile evlendirerek statülerini

yükseltme amacıyla olmaları onları da çıkarıcı bir şekilde betimler. Bayan Van Dort'un balıkçı olan eşini mesleği nedeniyle küçümsemesi ise onların da evliliklerinin kendi seçimleri olmadığını anlatır. Bireylerin hayatlarının aileleri veya başkalarının kontrolünde olduğunu belirten bir diğer noktalar, Victoria'ya piyano çalması dahil konan yasaklar ve Victor'un annesi tarafından hala kıyafetlerinin düzeltilerek azarlanması olarak sunulur. Victoria döneminin baskılarını anlatan bu betimlemelere kıyafetler de döneme uygun olarak eşlik eder.



Resim 74: Emily, Victor ve ölen köpeği Kırpık

Emily'nin yeni evlendiği ve diğer tarafa geçirdiği Victor'a ölen köpeğini hediye etmesi ölenlerin yaşayanları unutmadığını simgeler. Yaşayanların tarafına geçen ölülerin de akrabalarına sarılması ile bu durumun altı tekrar çizilir.

Emily'nin ölü olmasına rağmen göz yaşları dökebilmesi beden olmasa bile ruhun acıyı hissettiğini anlatır. İskeletlerin kafalarını değiştirerek yaptıkları dans ile beden ölümünden sonra önemi olmadığını ama ruhun kalıcı olduğunu gösterir.



Resim 75: Napolyon ve Demir Dük

Napolyon Bonapart ve Waterloo savaşında onu yenilgiye uğratan Demir Dük lakaplı Arthur Wellesley'in ölüler tarafında yan yana olması sembolize edilerek ölüler tarafında düşmanlık olmadığının altı çizilmiş olur. Çıkar ilişkilerinin yaşamda bulunduğu bu tasviri ile yaşayanlar dünyasının karanlığı da anlaşılır hale gelir.



Resim 76: Ay ışığına kelebek olarak uçan Emily'i izleyen Victor ve Victoria

Eski nişanlısı Lord Barkis'in ölümünün ardından Victor'un verdiği evlilik sözünü kabul etmeyen Emily, Victoria ve Victor'un kavuşmasını sağlayarak veda eder. Emily'nin mutlu bir şekilde küçük kelebeklere dönüşerek gökyüzünde çok istediği aya doğru uçuşması onun özgürleştiğini yansıtır.

3.3. Karakterin Toplum Dışı Bireyselliği ve Mekandaki Aidiyetinin Dışavurumcu etkileri: Edward Scissorhands ve Dark Shadows

Edward Scissorhands filminde hikayenin geçtiği banliyö, cadde üzerine karşılıklı olarak dizilmiş tek katlı ve pastel renklere sahip evlerden oluşur. Evlerin birbirine çok yakın olması burada yaşayanların bireysel sınırlar konusunda katı kuralları olmadığını gösterir. Ayrıca karışım ile elde edilen pastel renklere sahip olmaları birbirleri ile ilişkilerinde aşırı bağımlılığı simgeler. Banliyö kadınlarından birinin yaptığı diğer kadınlar için örnek teşkil etmesi hepsinin Edward'a saçlarını kestirmeleriyle ve tüm köpeklerin tıraş edilmesiyle açıkça anlatılır. Aynı zamanda banliyönün evlerdeki renk cümbüşünün yarattığı karmaşa ve uyumsuzluk burada yaşanan kaosunda göstergesi olur.



Resim 77: Banliyö evleri

Banliyönün sınırları içinde bulunan konak ise bir tepenin üzerinde tek başına azametle yer almaktadır. Evlerin renklerinin yanında konağın siyahlığının yarattığı tezat birçok konuda olduğu gibi insan ilişkileri konusunda da konak sahibinin mesafeli olduğunu yansıtır. Özel bir arazide bulunan konağın banliyö sınırında bulunan kırık demir kapısı onun uzun zamandan beri kullanılmadığını anlatırken bakımsız giriş yolu ve demirli dış kapısı bu durumu destekler. Konağın bahçesinin düzenli peyzajı ise orada birilerinin yaşadığını gösterir. Konağın renksizliğine karşı bahçe, bakımlı bitkileri ile renkli ve hayat doludur. Bahçenin bu görünümü konakta bulunan Edward'ın dışarıdaki yaşama duyduğu özlemi yansıtmaktadır. Aynı zamanda bahçe dışına çıkmaması da dış dünyadan korktuğunu ifade eder. Peg'in konağa gelişiyle adeta konakla bütünleştiği gölgelerin arasından çıkan Edward bu haliyle Dr. Caligari'nin Cesare'ını andırır. Edward'ın dışarıdaki hayata ulaşma isteği Peg'e doğru giderek gölgelere saklanmaktan vazgeçmesiyle tasvir edilir.



Resim 78: Gölgelerin arasındaki Edward

Konağın kapısına giden kısa girişin üstü ok ucu şeklinde katmanlardan bir tavan oluşturmuş olup bahçenin canlı havasından sonra eve giren yolu adeta bir zaman

tüneline çevirir. Eski tarihine rağmen ayakta kalan konak mucidin yaratıcılığına atıfta bulunarak ölümsüz olan Edward'a uygunluğunu simgeler. Dış dünyada hayat akıp gitmekteyken Edward kendi yalnızlığının gölgeleri arasında sonsuz bir yaşam sürmektedir. Konağın penceresinin hakim olduğu kasaba manzarası Edward'ın duyduğu aile özlemini anlatır.



Resim 79: Konağın iç kapısının yolu

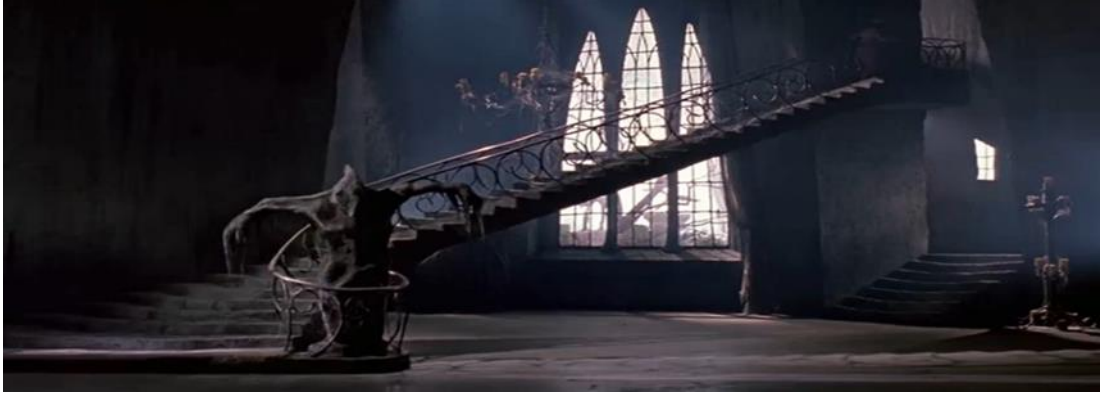
Konakta yer alan makinelerin bulunduğu alan Metropolis filminde insansı robotun yapıldığı laboratuvarla benzerlik taşır. Makineler, çarklar ve metallerden oluşan bu alanda bir üretim bandında bulunan insan şeklini andıran düzenek parçaları mucidin yalnızlığını vurgular.



Resim 80: Konaktaki makineler

Konak, dışavurumcu filmlerde kullanılan grafiklerdeki gibi sivri uçlu çatılara, elle çizilmiş gibi duran şekilsiz pencerelere sahiptir. İçeri giren Peg, geometrik ve sembolik

ifadelere sahip bir mimari ile karşılaşır. Peg'in yukarı çıkarken kullandığı merdivende de görülen bu özellikler çatı katına da hakimdir.



Resim 81: Spiral merdiven korkuluğu ve camlardaki geometri

Çatı katında bulunan pencerelerin asimetrik şekli ve yıkık çatının görünümü dışavurumcu bir film mekanını tasvir eder. Çatıdaki açıklık Edward'ın banliyöyü izlediği alan olup onun için dışarıdaki hayatı ekrana getiren bir televizyon konumundadır. Aynı zamanda çatının kapalı olmaması ile yaşanan yerin tam bir ev olmadığı mesajını verir. Edward burada tehlikeye açık, yalnız ve savunmasızdır. Çatının karşısında yer alan ve kullanılmayan şöminede uzuvları eksik olan insanların resimlerinin yanında sıcak bir ev ortamı sunan modern bir oturma odası görseli de bulunur. Bu dekor ise Edward'ın kendisi gibi eksik olan insanların sahip bulunduğu bir aile ve yuva özleminde olduğunu gösterir.



Resim 82: Konağın çatı katı

Peg'in evinde oturma odasına giren Edward kendi konağında şömineye astığı fotoğraftaki gibi modern döşenmiş bir odayı ilk defa görmektedir. Burada modern

dekorasyon aileye, güvene ve rahatlığa duyulan bir özlem olarak ele alınmış olup bu modernliğe sahip diğer komşuların zamanla ortaya koyduğu huzursuz tavırlar ile Edward'ın geri dönüşü yine konağına yani ekspresyonizme olmuştur. Bu durum farklılık taşıyan bireysel sanat olan ekspresyonizm ile başlayan Bauhaus okulunun izlediği modernliğe varan yola bir eleştiri olarak okunabilir.

Filmde Edward'ın saflığı ve temizliği kar ile simgelenmiş olup hikayenin anlatıldığı odanın duvar kağıtlarında ve Edward'ın konuk olduğu program stüdyosunun arka panolarında kar taneleri bulunmaktadır.



Resim 83: Duvar kağıdındaki kar taneleri

Filmde renklerin kullanımı da oldukça yoğundur. Banliyö sakinleri pastel tonlarındaki evleri, arabaları, bir araya geldiklerinde renk cümbüşü yaratan kıyafetleri ile Edward'ın zıddı bir görüntü çizerler.



Resim 84: Televizyon stüdyosunun renkleri ve kar tanesi panolar

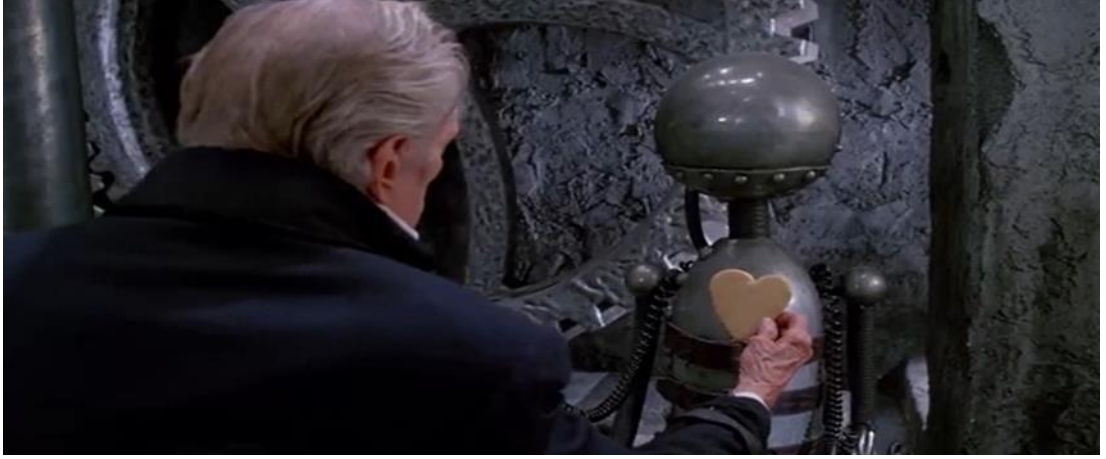
Stüdyoda perdelerin ve kar tanelerini simgeleyen panoların birçok renk barındırması ve seyircilerin çeşitli renklerden oluşan kıyafetleri yanında Edward'ın siyah ve beyaz renk tercihi ile herkesten farklı olduğunun altı çizilir. Bu durum farklılıklar konusunda adeta toplumsal bir eleştiri ortaya koymaktadır.



Resim 85: El şeklinde çalılar

Sinemada bir karakterin iç dünyası uygun mekan ve dekor kullanımıyla görünür hale gelir. Diyaloglardan daha etkili olan görüntü konuyu en net şekilde aktarır (Dmytryk & Porter Dmytryk, 2015: 19). Sonuçta sözsiz ifade yanıtılsa bile görüntü her zaman doğruyu söyleyecektir. Buna göre konağın bahçesinde yer alan peyzaj da Edward'ın hayallerinin dışavurumudur. Kapıya doğru uzanan el onun sahip olmak istediği eksik kalan parçası olup bir gün tamamlanabilme arzusunu yansıtır.

Edward metal aksesuarların takılı olduğu siyah deri kostümü, makaslardan oluşan elleri, dağınık siyah saçları, bembeyaz teninde makasların oluşturduğu kesikler ile mucit tarafından canlandırılan bir makinedir. Bu gotik görünümlü makine ona kalp, beyin ve iç organlar veren mucidi babası olarak görür. Edward'ın sahip olduğu kalp mucidin makinelerinde üretilen kurabiyelerden ilham almıştır. Edward'ın koşulsuz olarak duyduğu sevgi buradan gelir. Mucidin ona verdiği eğitim ve okuduğu şiirler ile kazandırdığı sanatsal görüş düşüncelerine yansıyarak onu geliştirir. Böylece sevgi ile üretilen Edward akıl sahibi bir canlı olarak içinde insanlık barındırmaktadır. Onun insanlığını besleyen kurabiye kalbi kırılmaya çok müsaittir. Hiçbir çıkar düşünmeden saf olarak baktığı bu dünyada tek amacı kalbinin sevgi ile dolu olarak atması ve başkalarını da mutlu edebilmektir.



Resim 86: Edward'ı oluşturan kalp fikri

Edward'ın eksik kalan elleri mucit tarafından Noel günü hediye edilir. Noel günü ile Hz. İsa üzerinden yapılan Tanrı vurgusu mucidin ölmesi ile gerçekleşmemiş olur. Mucit rolünü canlandıran Vincent Price yönetmenin önemli bir mesajını barındırır. Mucide tanrısallık atfederek yarattığı Edward'ı saf ve temiz olarak kutsaması ona bir saygı duruşu içermektedir. Mucit Edward'a görgü kurallarını öğreterek toplumu nasıl görmek istediğinin mesajını vermektedir. Tuhaf icatları ve izole hayatı ile farklılık taşıyan mucit, normal olarak nitelenen toplumun tüm hatalarını görmekte bu nedenle de bilinçli bir uzaklığı tercih etmektedir. Olması gereken insani özellikleri Edward'ı eğiterek veren mucit yalnızlığını onunla paylaşmıştır. Bu noktada farklı ve normal anlayışı temelde bir zıtlık barındırmaktadır. Toplum kalabalık bir yanı sıra benimserken farklı kabul edilen azınlığın sergilediği doğru reddedilmektedir.

Peg, anaç bir karakter olduğu kadar geleneksel özellikler de barındırmaktadır. Edward'ı eve getirdiği gün ona eşinin eski kıyafetlerini vermiş ve giyinmesinde ona yardım etmiştir. Pantolon askısını makası nedeniyle yanlışlıkla kesen Edward'ın askılarını dikerek ve çengelli iğneyle tutturarak ısrarla topluma uymasını beklemiştir. Masada yemek yerken çatal veya kaşık kullanamayan Edward'a müdahalede bulunmayan Peg onun standart kabul edilen davranışlara alışacağını düşünmektedir. Bahçe işleri karşılığında kurabiye almasını önce doğru bulsa da kuaförlük için kocasının önerisiyle kredi alarak iş yeri açmasını destekler. Bu durum Peg'in insanların yönlendirmelerine açık olduğunu gösterir. Çocukları üzerinde bir otorite sağlayamayan Peg, Edward'ı kolaylıkla yönlendirebilmekten dolayı mutludur.

Kim, liseden yeni mezun olmuş ve henüz kişiliğini bulamamış bencil bir kızdır. Yaşıtları gibi eğlence peşinde koşarken çevresinde olan biteni de etraflıca değerlendirememektedir. Erkek arkadaşı Jim'in kararlarına sorgusuzca katılan Kim, Edward'ı tanıdıkça gerçekleri görmeye başlar. Çevresindeki insanlar çıkarları doğrultusunda hareket ederken Edward'ı harekete geçiren unsur sadece sevgidir. Başta farklı olması nedeni ile onu evinde istemeyen Kim, zamanla onun etrafındaki herkesten daha doğru olduğunun farkına varır. Toplum ile Edward arasındaki zıtlık Kim'in yolunu bulmasında da ona ışık olur. Böylece Kim'in değişimi kıyafetlerine de yansır. İçindeki saflığı başka insanların hatalarına uyararak öldürmek istemeyen Kim noelde temizliği temsil eden beyaz elbisesi ile Edward'ın karşısına çıkar. Fakat kendini korumak için Edward'ın suçlu olmadığını açıklayamayan ve susan Kim toplumun onu yanlış anlamasında da pay sahibidir. Kim'in temizliği Jim ile Edward'ın kavgasından sonra omzuna bulaşan kan ile yok olur.

Edward hırsız olduğu düşünülerek gözaltına alındığında psikolog bu olayı uzun zaman sosyal ortamlardan uzak kalmasının sonucu olarak ifade eder. Oysa Edward bunu Kim'e olan sevgisini göstermenin bir yolu olarak görmüştür. İnsanlar tarafından kabul görmek için onların istediklerini yapması gerektiğini düşünmüştür. Gözaltından psikolog onayı ile çıktığı sahneye yansıyan parmaklık gölgeleri ile Edward'ın kaderine karar verecek olan toplumun karşısındaki çaresizliği vurgulanır.



Resim 87: Edward gözaltında

Edward heyecanlandığında ve korktuğunda makaslarını hareket ettirmektedir. Peg tarafından verilen kıyafetleri giyen Edward ayna karşısında topluma uygun hissederek makasını hareket ettirir. Kıyafetin askılarının kesilmesi ve aynanın ters görüntü

metaforu Edward'ın topluma uygun olmadığını yansıtır. Bu uygunsuzluk onun farklı görünüşünden değil toplumda var olmayan iyilikle dolu iç dünyasından kaynaklanmaktadır. Edward, yalnız geçirdiği yıllar nedeniyle sevginin en güzel şey olduğunu tüm insanlardan daha iyi bilmektedir. Bu nedenle insanları mutlu etmek için elinden geleni yapar. Onların bahçelerini güzelleştirir, saçlarını keser ve karşılığında para yerine kurabiye alır. Bu ona göre sevgi olarak verilmiş bir yanıtı ifade eder.



Resim 88: Edward'ın Peg ve ailesini çalılar ile görselleştirmesi

Edward toplum tarafından kabul edilmeyi ve bir aile sahibi olmayı istemektedir. Bahçede yaptığı ilk tasarımın onu evine alan Peg ve ailesini simgelemesi bu doğrultuda onun dışavurumudur. O, topluma egemen olan dedikodu, art niyet ve iftiraya anlam veremeyecek kadar iyi niyetlidir. Tertemiz kalbiyle kendisine verilen tüm tepkileri onaylanmasına ve seviliyor olmasına bağlamaktadır. Görünüşü farklı olsa da yüzü çizildiğinde akan kan onunda bir insan olduğunu vurgulamaktadır.

Edward Noel günü buzdan bir melek yontarken Kim'de karda dans ederek özgür olduğunu yansıtır. Edward'ın Kim'in eline çarpan makası ardından Jim'in oraya ait olmadığını söyleyerek onu kovması Edward'ın isyanını başlatır. Buraya ait olmadığını düşünen Edward kıyafetlerini keserek siyah deri kostümüyle kalır. Banliyöde yaptığı bahçe dekorasyonlarını bozmaktan ileri gitmeyen öfkesi gözleri tüylerden kapanmış bir köpeğin gözü önündeki tüyleri kesmesi ile son bulur. Bu onun içindeki insanı kaybetmemeyi başardığını gösterir.



Resim 89: Kim ve Edward

Eve geri döndüğünde tüm kasaba tarafından yanlış anlaşıldığını öğrenen Edward ona sevgisini itiraf eden Kim'e dokunamayacağını ilk defa net olarak farkına varır. Zarar vermeden sevmeyecek olmanın acısıyla konağa geri dönse de toplum kendisine benzetmeden onu rahat bırakmayacaktır. Kim'e zarar vermemek için onu sevdiği halde terk eden Edward, Kim'e zarar veren Jim'i öldürür. Bu olay onu Kim'den sonsuza kadar ayırırken toplum Edward'ın da öldüğünü düşünerek farklılığı yok etmiş ve rahatlamıştır. Yağmaya devam eden kar ise Edward'ın saflığını ve temizliğini simgeleyerek toplumdan uzak kaldığı sürece temiz olacağını anlatmaktadır.

Dark Shadows'da Collins ailesinin kurdukları Collinsport kasabası ile ailenin zenginliği vurgulanmıştır. Collinwood adlı evlerinin inşaat halindeyken yansıtılması ona harcanan emeği göz önüne sererken ailenin yuvası olacak bu ev üzerinden ailenin önemine de atıf yapılır.



Resim 90: Collinwood

Collinwood sivri çatıları, geometrik pencereleri, kuleleri ile gotik bir tarza sahiptir. İhtişamlı büyüklüğüyle sahiplerinin zenginliğini temsil eden ev aynı zamanda onlara düşman da kazandırır. Hizmetli olan cadı Angelique'in kompleksleri ve para hırsı onu ev sahibinin oğluna yönlendirir. Bu görkemli mimari burada yaşanacak olan karanlık olayların simgesi olur.

Yıllar sonra Victoria'nın gelişinde evin orman sınırındaki dış kapısını saran dallar ve bakımsız yolu ailenin para kaybettiğini anlatır. Collinwood'un girişinde onu adeta depo gibi gösteren her türlü eşya dağınık olarak durmaktadır. Bu karmaşanın ardından geçilen iç salon ise siyah beyaz geometrik yer döşemesi, yüksek tavanı, gölgeli aydınlatması, merdivenleri ve tarihi eşyaları ile dışavurumcu bir ifadeye sahiptir. Eski ve dökülmekte olan bu ev yansıttığı hava ile esrarengiz bir geçmişe sahip olduğunu anlatır. Evdeki gizli geçitler, geometrik ve simgesel nitelikler haricinde kullanılan aydınlatma da buna katkı sağlar.



Resim 91: Collinwood iç salon

Duvarlardaki deniz temalı badana sevdiklerin, denizde kaybetmiş bu insanlar için oldukça ironiktir. Bu dekor onların balıkçılık olan geçmişteki işlerini sevdikleri halde elde olmayan nedenlerle kaybettiklerini anlatır. Barnabas eve bakım yaptırırken duvarlara daha net deniz manzaraları çizilmesi bu durumu netleştirir.

Collins'lerin iş yerinde hakim olan karmaşa ve karanlık aydınlatma uzun zaman önce kapandığını belirtir. Kaptanla görüşmeye gidilen kasaba barının karanlığı orada yaşayan insanların asıl yüzlerini göstermemek için saklanmalarını temsil ederek halkın çıkarıcılığını gösterir.

Angelique'nin ofisinde yer alan farklı temsillerdeki kendi portreleri onun narsistliğini ve hırsını anlatan bir vurgudur. Asırlardır kendini ataları gibi göstererek kimsenin dikkatini çekmemiş olmasından dolayı kendiyle ilgili duyduğu gururu yansıtır. Aynı zamanda hayran oldukları bir kadın olarak kendi resimleri ile övünmekte olduğunu simgelemektedir.

Barnabas'ın bakım yaptırdığı kocaman evde eski bir tabutta uyuması onun maddi unsurlarla ilgilenmediğini ama ailesi için çabaladığını anlatır. Angelique'in ofisinin vampir ve cadı olarak birlikteliklerinde dağılması onların bu dünyaya ait eşyalara uygun olmadığının başka bir göstergesidir.



Resim 92: Angelique'in dağılan ofisi

Dr. Julia Hoffman'ın çalışma odası ise bir psikiyatrist ofisinden çok bir laboratuvara olan benzerliğiyle burada farklı çalışmalar yapıldığını yansıtır. Nitekim Barnabas'ın kanını damıtarak onu tekrar insan yapma sözü ile kandıran Julia onun kanını kendine enjekte ettiği bu odada yakalanır.



Resim 93: Dr. Julia Hoffman'ın odası

Victoria'nın çocukluğunda kapatıldığı yetimhane onun gördüğü hayalet dışında yalnız olduğu karanlık ile ruhuna işlemiştir. Bu klinik odası aslında Josette'in ruhuna sahip olan Victoria'nın yüzyıllarca kaldığı karanlığı temsil eder.



Resim 94: Klinik odasında Josette'in ruhuyla Victoria

Barnabas'ın aile hazinesinin saklandığı gizli odaya girişindeki demir parmaklıklar onun evden uzak kaldığı uzun süren esaretine gönderme yapar. Aynı zamanda vampir olarak toplum içine çıkamaması nedeniyle onun bu serveti kullanmakta özgür olmadığını betimler.



Resim 95: Collinwood'daki gizli hazine odası

Collinwood malikanesinde Angelique tarafından gerçekleştirilen yıkımda canlanan heykeller, kanayan tablolar, düşüp dağılan avize kristalleri ile ortaya çıkan kaos ortamı çıkan yangında yok olur. Bu aile üzerindeki karanlığın son bulduğunu gösterir.

Filmde ölen Josette ve David'in annesinin hayalet olarak denizden gelmesi denizin önemini ortaya koyar. Ölmemesi için Vampir yaptığı Victoria'nın Josette olarak karşısına çıkmasıyla denizde biten film, Barnabas'ın sevdiklerini kaybettiği lanetten kurtulduğunu göstererek denizin özgürleştiriciliğini vurgular. Deniz sonsuzluğu simgeleyen yapısıyla Barnabas ve Josette'i sonsuza kadar bir araya getirmiş olur. Dr. Julia Hoffman'ın Barnabas tarafından atıldığı denizde tekrar canlanması da denizin hırçınlığını ve tekinsizliğini anlatır.

Barnabas İngiliz kültürü ile büyümüş, aileye önem veren, kibar ve ince ruhlu bir asilzadedir. Angelique'in büyü sonucunda siyah saçları üçgen formlar halinde ölü beyazı yüzüne dökülen, göz çevresinde koyu halkalar olan bir vampire dönüşür. Shakespeare tarzı konuşmasıyla kendi zamanı için etkileyici olsa da iki yüz yıl bir tabutta kapalı kalması onu zamanın bağlamından koparmış olup yeniliklere uyum sağlamakta zorlanmaktadır. Kıyafetleri ile geçmiş yaşamaya devam ettiğini gösteren Barnabas, Josette'e benzettiği Victoria'ya aşık olur. İnce ruhlu ve kimseye zarar veremeyecek biri olmasına rağmen cinayet işlemesi vampir oluşunun gereğidir. Öldürdüğü kişilerden önce özür dilemesi ile bunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu durumu, hipnoz altında cinayet işletilen Caligari'nin Cesare'ına benzer. Ölümünün asıl sorumlusu cadı olan Angelique'dir. Barnabas ise sadece sevdiği kadınla mutlu olmak isteyen bir centilmendir.



Resim 96: Barnabas Collins

Babasının aile köklerinin önemini anlatmasında da olumlu yanıt veren Barnabas ailesine olan düşkünlüğünü kaza ile ölen anne ve babasının ardından yaptığı

araştırmalar ile de anlatır. Kapalı kaldığı esaret günlerinin sona ermesiyle de ilk gittiği yer aile evi olur.

Maggie Evans çocukluğundan beri başkalarının görmediği biriyle konuştuğu için ailesi tarafından akıl hastanesine kapatılmıştır. Hastaneden kaçan Maggie bu hayali kadının yönlendirmesi ile Collinwood'da dadı olur. Adını gördüğü bir ilandan esinlenerek Victoria Winters olarak değiştirmesi onun kendinden kaçtığını gösterir. Feminist bir karakter olduğu ev sahibi Elizabeth Collins ile konuşmalarından anlaşılan Victoria, Josette'in hayaletini görmektedir. Bir tür reenkarnasyon yaşayan Victoria ile ölümden sonraki yaşama dair bir mesaj iletilmiş olur.

Dr. Julia Hoffman ise David'e annesinin ölümü ardından destek olmaya gelmiş ve burada kalmış alkolik bir psikiyatristtir. Gençlik ve ölümsüzlük hayali kuran Julia Barnabas'a aşık olur. Barnabas'ı kanını arıtarak tekrar insan olabileceği konusunda kandıran Julia onun kanını kendine enjekte ederek hayalini gerçekleştirmeye çalışır. Onun kanını çaldığını gören Barnabas'ın Julia'yı öldürmesi Barnabas'ın diğeri insanları başka bir canavardan koruma amacını gösterirken Julia'nın bencilliğini aktarır.

Angelique tarafından bebekliğinde kurt adama ısırtılmış Carolyn kurt olabilmektedir. Bunu herkesten saklayan genç kız, Angelique'in eve saldırında ailesini korumak için kendini ifşa eder. Bu durum yemek masasında bile herkesten uzakta olmayı seçen, garip tavırlar sergileyerek insanları kendinden uzaklaştıran Carolyn'in aslında onları korumaya çalıştığını anlatır.



Resim 97: Kurt kız Carolyn

David, annesinin hayaletiyle iletişim kuran ve babasından ilgi görmeyen yalnız bir çocuktur. Babası Roger ise çapkınlıkları ve para hırsı olan bencil bir adamdır. Barnabas ailesine ilgi göstermeyen bu adamın gitmesi için para vererek aslında ailesini ve daha çok David'i ondan korumaya çalışır. Parayı kabul ederek oğlunu terk eden Roger baba olmayı hak etmediğini kanıtlamış olur.

Elizabeth Collins, ekonomik sorunlara rağmen ailesini bir arada tutmaya çalışan ve aile değerlerine önem veren bir kadındır. Satmak zorunda kaldığı gümüş çatal bıçak takımının yerine benzer bir taklit koyması, kıyafetleri ile kombinlediği gösterişli kolyeleri ile varlıklı ve güçlü görünmeye çalışması aktarılır. Elizabeth'in farklılıklara olan hoş görüşü her biri farklı karakterlerde sorunlar yaşayan ailesine olan düşkünlüğü ile iletilir. Barnabas'ın vampir olduğunu anladığında korkmasına rağmen, ailesine zarar vermeme sözünden sonra onu da aileden biri olarak kabullenmesi ile bu durum daha da netleşir.

Angelique kıskanç, bencil ve kalpsiz bir cadıdır. Serveti nedeni ile Barnabas'ın peşine düşen bu cadı onun ailesinin ve nişanlısının ölümüne de sebep olur. Büyüyle nişanlısını yönlendirdiği tepede onun ardından denize atlayan Barnabas'ı kaybetmemek için onu da vampir yapar. Kendisine karşılık vermeyen Barnabas'ı kasaba halkına ihbar ederek onu bir tabutla gömdürür. Ardından Collins ailesinin servetini yok etmek için çabalar. Tüm bunlar onun gerçekten aşık olmadığına göstergesidir. Angelique'in kostümlerinde kullandığı dekolte onun vücudunu öne çıkararak insanları etkilediğini vurgular. O zekasını kullanarak başarı sahibi olabilecek bir yetenekten yoksundur. Filmde ana temayı oluşturan sevgisiz, bencil ve şımarık insanların yarattığı kaosu düzene etkilerini gösteren karakter Angelique'tir.

Angelique insanlar arasına karışabilen ve farklılığını saklayan birisi iken onun yüzünden görsel olarak farklı olanlar kendini saklamak ve saklanmak zorunda kalır. Toplum içinde sevmeyi ve saygı duymayı bilmeden yaşayan bencil, şımarık ve kıskanç insanların temsili olan Angelique elde etmeyi sevgi olarak yorumlar. Angelique'in statü hırsının kurbanı olan Barnabas, gençliğinde onun kalpsiz biri olduğunu gördüğü için uzaklaştığını itiraf eder. Angelique, kendi kalbini söküp Barnabas'a verdiğinde cam gibi dağılan kalp gerçekten işlevini yerine getirmediğini gösterir.



Resim 98: Angelique'in kalbi

Angelique'in ölümü toplumu temizlemeye yeterli olmasa da Barnabas'ı kurtarmıştır. Fakat Dr. Julia Hoffman'ın kendine enjekte ettiği Barnabas'ın kanı ile vampir olarak sonsuzluğa gözünü açması bencil, narsist ve kötü karakterlerin her zaman var olacağının mesajını verir.

SONUÇ

Sinema, ilk yıllarında bile insanlarda uyandırdığı merak duygusu ile kitleleri kendine çekmeyi başarmıştır. Başta eğlence amacı güdülerek topluma kazandırılan sinema, konulu filmlerin ortaya çıkması, kurgu gibi film tekniklerinin gelişmesi ile zamanla mesaj taşıyan bir ileti haline gelmiştir. Bu iletilerin filmler üzerinden kitleleri etkileme ve yönlendirme özelliğinin keşfi, sinemacıları harekete geçirerek yeni tekniklerin bulunması konusunda itici güç olmuştur. Ülkenin siyasi, ekonomik ve sosyal etkilerini yansıtan sinema bir kültürel temsil olarak ülke sinemaları bağlamında farklı gelişimler göstermiştir. Sinemanın çeşitli sanat akımlarından beslenmesi bu noktada içinde bulunulan toplumsal şartlara göre şekillenen sinema akımlarını meydana getirmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ağır yaralarını sarmaya çalışan Almanya'da hakim olan kaos ortamı, Alman sinemacılarını yaşananlara tepki göstermelerini mümkün kılan ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımına yönlendirmiştir. Gerçekliğin karşısında duran akım ile dış dünya yerine stüdyolarda gerçekleşen çekimlerde elle çizilen grafikler ve panolar aracılığıyla toplumun ruhsal karmaşasını yansıtan çarpıtılmış bir dünya tasviri oluşturulmuştur. Biçim bozumuna uğramış dekorlar ve binalar, bozulmuş perspektifler ile çarpık bir çevre tasviri yanında yoğun makyajlı, tuhaf kostümlü yapay karakterlerin abartılı oyunculukları ve gölgeli aydınlatma aracılığıyla düşüncenin dışarı yansması için gerekli biçimsel düzen sağlanmıştır. Alman toplumunun baskı altında olan psikolojisini açığa çıkaran dışavurum filmleri hem üretildiği Almanya'da hem de birçok Avrupa ülkesinde ilgi uyandırmıştır.

Sanatçının bireysel bakışını eserine yansıtarak gördüğü yerine görmek istediği şekilde biçimlendirmesi olarak adlandırılan dışavurumculuk, birçok sanat gibi mimariyi de etkilemiştir. Akımdan etkilenen mimarlar kişisel yaklaşımlarıyla farklı ve özgün binalar üreterek mimariye dışavurumculuğu yansıtmışlardır. Almanya'da Bauhaus okulunun sanatları bir araya getirerek bunların sentezinden geleceğin binasını inşa etme fikri ile yola çıkması birçok dışavurumcu sanatçının da bu okulda hoca olarak yol göstermesine olanak tanımıştır.

Dışavurumcu mimari ile soyut geometriye yer veren, heykeli andıran, şatafatlı yapılar ortaya konmuştur. Bu yapıların sanatsal boyutunun anlaşılması zor dili, onları Alman toplumunun sıkıntılı ruh halinin temsili olarak sunar. Bu temsillerin günümüz fantastik filmlerinde de yer buluyor olması karmaşa ortamına vurgu yaparak karakterlerin daha kolay anlaşılmasına olanak tanımalarından kaynaklanır. Fantastik film türünde Hollywood'un auteur yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Tim Burton, filmlerinde dışavurumcu akımdan beslenir. Yönetmenin zıtlıklardan yararlanarak farklılıklar üzerinden bireysel kaoslara yönelmesi onun vermek istediği mesajlara giden yolu oluşturur.

Bu çalışma Tim Burton'un filmlerinde yer alan toplumdan farklı özelliklere sahip karakterlerin ve onların bulunduğu mekanların birbiri ile ilişkileri üzerinden hareket ederek bu mekan ve karakter seçimlerinin nedenlerini açıklamayı hedeflemiştir. Bunu yaparken örneklem olarak seçilen dört film üzerinden kullanılan genel sinematografi, mekan ve karakterlerin anlatıya katkısı bağlamında gösteren ve gösterilen aracılığıyla filmlerde ortaya çıkan göstergeleri kullanmıştır. Göstergebilimde Metz'in yöntemini kılavuz olarak alan çalışma diyalog ve mizansendeki göstergeleri çözümleyerek verilen kodların okunması ile derinde yatan asıl anlama ulaşmayı amaçlamıştır.

Beetlejuice (Beterböcek,1988) ve Corpse Bride (Ölü Gelin, 2005) filmlerinde yaşayanlar ve ölüler olmak üzere iki farklı dünyanın bir aradalığı söz konusudur. Bu filmlerde yaşayanlar dünyasındaki karakterler genelde çıkarıcı ve kötü olarak yansıtılmıştır. Bu durumu vurgulamak için Ölü Gelin'de yaşayanlar tarafı karanlık ve gölgeli ölüler tarafı ise renkli olarak betimlenmiştir. Beterböcek'te ise Maitland çiftinin evinde yapılan tarz değişimleri ile mekanın yansıttığı karakter özellikleri silinerek aktarılmıştır. Yaşayanlar dünyasında cezasız kalan kötülük, ölüler dünyasında mutlaka cezalandırılmaktadır. İki filmde de ölüler dünyası olarak tasvir edilen mekanın araf olduğu mesajı bulunur. Maitland'ların yüz yirmi beş sene kalmaları gereken evlerinin sakin dekorasyonu, onların huzurlu ev hayatına vurgu yaparken evlerinin kasabanın diğer evlerinden farklı mimari detayları ile onlara mesafe olarak uzaklığı ise çiftin sanatçı kişilikleri ile ilgilidir. Böylece kasabayı maket olarak inşa eden Adam ve evi dekore eden Barbara'nın kişisel bakış açısının farklılığı bulundukları ev ile de desteklenmektedir. Yan yana dünyaları aydınlık ve karanlık olarak sunan Ölü Gelin'de ise barışın hüküm sürdüğü araf normalde hoş

karşılanmayan örümcek ve kurtçuk gibi hayvanlarla da iletişim halinde olan ve ölüm hallerindeki farklı görselliklerine rağmen birbirini kabul eden bir toplumdan oluşur. Birbirinin acısını bile sahiplenen bu topluluğun renkli temsil edilme nedeni bu noktada ortaya çıkar.

Makas Eller ve Karanlık Gölgeler filmlerinde ise insan dışı bir yaratık söz konusudur. Edward'ın makas ellerinin tehditkar görüntüsüne rağmen nazik ve sanatkar kişiliği onu tüm toplumdan daha masum hale getirir. Farklılıklara karşı önyargıların bulunmasına değinen film bu konuda toplumsal bir eleştiri de sunar. Birbiri tarafından onaylanma ihtiyacı hisseden ve birbirini taklit eden bir oluşumu tüm açıklığıyla göz önüne sererek topluma adeta ayna tutar. Edward'ın toplumdan farklılığı yaratıldığı banliyöye uzak olan gotik konak aracılığıyla da yansıtılır. Bu konakta aynı Edward gibi tüm banliyöden farklı kişisel ince zevklerin ürünü bir dekora sahip olup eskidiğinde bile ihtişamını korumaktadır. Karanlık Gölgeler'de Angelique adlı cadı tarafından vampir yapılan Barnabas ise özündeki nezaket ve asalete rağmen vampir doğası gereği insan öldürmektedir. Tıpkı aile evi olan Collinwood'un eskiyerek dökülmesi gibi o da eski çağlardan kalmış ve günümüze uyum sağlamakta zorlanmaktadır. İki filmde de karakterler insanlar tarafından zarar verir hale getirilmiştir. Dolayısıyla toplum içinde farklı olmanın cezalandırılması ile asıl kötülüğe sahip olan toplumun masumu kendine benzetmesinin altı çizilir.

Tim Burton'ın karşıtlıkları kullanarak farklılıklar üzerine kurduğu sinemasında ötekileştirilen karakterlerin sessiz çılgılığı yer almaktadır. Toplumun dışladığı bu karakterler görünümleriyle de farklılıklarını yansıtarak dışavurumcu filmlerin ana kahramanlarını andırırlar. Fakat yönetmenin filmlerinde tuhaf görünüme sahip olan karakter dışavurumcu filmlerde temsil edilen sorunun kaynağı yerine kaostan etkilenen kişi konumundadır. Yönetmen tarafından karaktere atfedilen bu farklılık onu toplumun karşısına taşıyarak toplumsal eleştiri yapılmasına olanak tanır. Bu ölü Maitland çiftinin Lydia'yı Beterböcek'ten korumaya çalışması, makas elleri Edward'ın insanlara çıkarsız yardım etme amacı, Barnabas'ın aile bağlarına olan düşkünlüğü ve Ölü Gelin Emily'nin Victoria'yı görünce empati yaparak Victor'dan vazgeçmesi ile aktarılır. Böylece tüm toplumdan daha insani özellikler taşıyan kahraman, görünüşü nedeni ile dışlandığında verilen mesaj önyargıların kırılması yönünde olmaktadır.

Tim Burton'ın ana karakterlerinin fiziki görünüşleri, kostümleri ve makyajlarıyla yansıttıkları tuhaflık bağı bulundukları ana mekan ile benzerlik taşır. Beterböcek'in karanlık karakteri mekanı olan mezarlık ile uyum sağlarken, Edward'ın onu toplumdan uzaklaştıran makastan elleri ve yaratıldığı konağının da mimari farklılıkları ile banliyöye uzaklığı Edward'ın insanlara olan özlemini desteklemektedir. Barnabas'ın cadı ile geçmişteki hesabını görmeye çalışırken eskiyen malikanesinin de onun gibi zor ayakta kalması, Victoria'nın aile evinin bakımsızlığıyla servetlerini yitirdiklerini anlatması ve ailenin para için kızlarını evlendirmek istemeleri birbiri ile örtüşmektedir. Karakterlerin verdikleri mücadele doğdukları veya sahip oldukları mekan ile duygusal anlamda da doğrusal bir ilişkiye sahiptir.

Tim Burton filmlerinde kullanılan dışavurumcu mekanlar ve fantastik karakterler zıtlıklardan beslenilerek rasyonel mekan ve bireyler arasında konumlandırılır. Böylece Edward'ın banliyö sınırları içinde olan konağı, Barnabas'ın kasabanın en görkemli evi olan malikanesi ve Maitland çifti ile Emily'nin yaşayanlar dünyasının ölümler tarafında olması izleyici tarafından yadırganmadan kabul edilir. Karakterlerin de insani özelliklerinin üstün tutulması ile fantastik olmaktan çok kabullenilir bir gerçekliğe sahip olmaları sağlanır.

Tim Burton zıtlıklar ile beslenen sinemasında rasyonel ve fantastik olanı karşı karşıya getirmek için dışavurumcu niteliklerden yararlanmıştır. Dışavurumculuğun kullanımıyla fantastik olanda ortaya çıkan karmaşa ve karanlık çözülmesi gereken bir sorunun varlığına dikkat çekmiştir. Örneklem filmlerde aktarılan toplumsal eleştiriler ile yönetmenin dışavurumcu tarza farklı olanın iç sesini duyurabilmek amacıyla başvurduğu tespit edilmiştir. Tim Burton sineması ile ilgili çalışma yapacak araştırmacılar için bir rehber olacağı düşünülen tezin bulguları yeni çalışmalara kapı açabilir. Yönetmenin diğer ya da sinemaya kazandırılacak yeni filmleri üzerinden topluma dair eleştirilerin okunması veya fantastik dünya olan ölümler ile yaşayanların mekanı arasındaki zaman farkının felsefi algısı konularında çalışmalar önerilebilir. Kuşkusuz ki Tim Burton film üretmeye devam ettiği sürece dışavurumculuğun tekinsiz koridorlarında karşımıza çıkacak farklı temsillerdeki karakterlerin sessiz çığlıklarının duyulma ihtimali de her zaman olacaktır!

KAYNAKÇA

Kitaplar :

- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema* (3. b.). Ankara: De ki.
- Adanır , O. (2007). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. İstanbul: +1 Kitap .
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2. b.). (C. Akın, Dü.) İstanbul: Alfa.
- Adanır, O. (2016). Göstergebilimsel Film Kuramı. Z. Özarslan (Der.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyaz perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 13-32). İstanbul: Su Yayınevi.
- Adiloğlu , F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Aitken, İ. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*. (Z. Atam, Der., Z. Atam, S. Akgül, & B. Erzi , Çev.) İstanbul: Doruk.
- Akşin , S. (2017). *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi* (4. b.). (A. Berktaş, Der.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altman , R. (2008). Sinema ve Tür. G. Nowell-Smith, & G. Nowell-Smith (Der.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi , Çev., s. 322-333). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Andrew, D. (2018). *Sinema Nedir? Bazin'in Arayışı*. (M. Tu-men, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Andrew, j. D. (2018). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (7. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Aslan , M. (2019). *Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*. (H. Bahtiyar, Der.) İstanbul: Hiper Yayın.
- Aytaç, G. (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Balázs, B. (2019). *Sinema Kuramı*. (Z. Atam, Der., & G. Aydın, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Barrett, T. (2012). *Fotoğrafi Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş* (2. b.). (G. Aldoğan, Dü.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (2. Baskı b.). (F. Candil Erdoğan, Der., & E. Ermert, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barthes, R. (2021). *Göstergebilimsel Serüven* (10. b.). (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, M. (2014). *Militarist Modernleşme Almanya, Japonya ve Türkiye* (3. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar* (3. b.). İstanbul: Beta.
- Bridge, N. (2021). *Mimarlık 101 Mimari üsluplar, önemli yapılar ve ünlü mimarlar hakkında bilmeniz gereken her şey* (7. b.). (F. Sezer, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Burton, T. (2016). Tim Burton. H. Aydın (Der.) içinde, *Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri* (s. 17-28). İstanbul: İnkilap.
- Cevizci, A. (Dü.). (2006). *Felsefe Ansiklopedisi* (Cilt 4). Ankara: Babil Yayıncılık.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi .
- Dmytryk, E., & Porter Dmytryk, J. (2015). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*. (İ. Şener , Çev.) İstanbul: Doruk.
- Droste, M. (2002). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen.
- Erden , O. (Der.). (2012). *Modern sanat hakkında bilmeniz gereken herşey*. İstanbul: Doğan Burda Yayıncılık.
- Erdoğan, İ. (2008). *İletişimi Anlamak* (3. b.). Ankara: Erk Yayıncılık.
- Erkman Akerson, F. (2016). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ertürk , İ. (2008). *Perde'li Düşünceler Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema*. (F. Güllüoğlu, Der.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (2. b.). (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Forgács, É. (2017). *Bauhaus 1919-1933*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Fulbrook, M. (2011). *Almanya'nın Kısa Tarihi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gönen , M. (2007). *Hollywood Sineması*. (A. Sivas, Der.) İstanbul: Es Yayınları.

- Greimas, A. J. (2008). Göstergebilim. M. Rifat, & K. Erdur (Der.) içinde, XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev., s. 334-339). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gropius, W. (1991). Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı. U. Conrads içinde, 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev., s. 36-40). İstanbul: Şevki Vanlı Yayınları.
- Guiraud, P. (2016). *Göstegebilim* (3. b.). (M. Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Günay, D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. D. Günay, & A. F. Parsa (Der.) içinde, *Görsel Göstergebilim* (s. 11-54). İstanbul: Es Yayınları.
- Günaydın, S. (1997). 1920 lerde Alman Sineması: dışavurumculuk ve kammerspielfilme. D. Derman , S. Günaydın, A. İnam , & O. Onaran (Der.) içinde, *Sinema Akımları* (s. 105-129). Ankara: Med-Campus #A126 Proje Yayınları.
- Güngör, İ. H. (2005). *Görsel Sanatlar ve Mimarlık için Temel Tasar/ Basic Design* (3. b.). İstanbul: Patates Baskı Yayınları.
- İnceoğlu, M., & İnceoğlu, N. (2004). *Mimarlıkta Söylem Kuram ve Uygulama* . İstanbul: Tasarım Yayın Grubu.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta Devrim* (6. b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kırcı, N. (2013). *20. Yüzyıl Mimarlığı*. Ankara: Nobel.
- Köksal , D. (2009). Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus ; Estetik Modernizm ve Modernite. A. Artun , & E. Alıçavuşoğlu (Der.) içinde, *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı Türkiye'de mimarlık,sanat,tasarım eğitimi ve Bauhaus* (s. 241-259). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (A. Karadoğan, Der., & E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki.
- Küçükcan, U. (2005). *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Küçükerdoğan, B. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein* (2. b.). (G. Aldoğan, Der.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Küçükerdoğan, R. (2012). Görsel İletişim, Göstergeler ve Anlam aktarımı: Görsel İletide "Pencere" İmgesi. D. Günay, & A. F. Parsa (Der.) içinde, *Görsel Göstergebilim* (s. 55-67). İstanbul: Es Yayınları.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi* (3. b.). (O. Özügül, Çev.) Ankara: Nirengikitap.

- Metz, C. (2008). Sinema: Dil mi, Dilyetisi mi? M. Rifat içinde, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler* (s. 256-259). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Monaco, J. (2021). *Bir Film Nasıl okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Morris, C. W. (2008). Göstergeler, Dil ve Davranış. M. Rifat , & K. Erdur (Der.) içinde, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev., s. 237-239). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mutlu, B. (2016). *Mimarlık Tarihi Ders Notları 1* (4. b.). İstanbul: Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş* (2. b.). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Oral, M. (2011). *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*. (H. Yılmaz , Der.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Özakman , T. (2012). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniğı Tiyatro,Radyo, Televizyon, Sinema* (6. b.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özkaraman Şen, M. (2014). *Endüstriyel Ürünleri Biçimlendiren Tasarım Akımları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Parsa, S., & Parsa, A. (2002). *Göstergebilim Çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi .
- Phillips, S. (2016). ... *İzmler Modern Sanatı Anlamak*. İstanbul: Yem Yayın.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (M. Üstünipek, Der.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebiliin ABC'si* (3. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Ryan, M. (2014). *Film çözümlemesine giriş : anlatı sinemasında teknik ve anlam*. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki.
- San, İ. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sartelle, J. (2008). Bir Hollywood Gişe Filminde Düşler ve Kabuslar. G. Nowell-Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 584-596). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Saussure, F. (2008). Genel Dilbilim Dersleri. M. Rifat içinde, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler* (s. 19-28). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Renk -Sembolik Anlamlar-*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (16. b.). (İ. Önemli , Der.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*. (K. Ünüvar , Der., & S. Özge , Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Süar , S. (2017). *Bir Tim Burton Kitabı*. (H. Gürkan, Der.) İstanbul: Es Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi* (3. b.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Telotte, J. P. (2016). Avrupa Akımları: Alman Dışavurumculuğu. L. Badley, R. B. Palmer, & S. J. Schneider içinde, *Dünya Sinemasında Akımlar* (s. 39-59). İstanbul: Doruk.
- Toprak, M. (2013). *Filmin Dili Kurgu* (2. b.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı* (4. b.). İstanbul: Yem Yayın.
- Turani, A. (2008). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (6. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wilkinson, P. (2018). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Mimarlık Fikri* (4. b.). (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: Domingo.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2. Baskı b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yücel , H. (2016). Groupe µ Edelin, Klinkenberg, Minguet. Y. G. İnceoğlu, & N. A. Çokmak içinde, *Metin Çözümlemeleri* (s. 281-302). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Süreli Yayınlar:

- Akbulut, H. (2002). Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*(2), 66 - 87. Aralık 11, 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1721593> adresinden alındı
- Biryıldız, E. (1992). Dışavurumcu Alman Sineması. *Maraara İletişim Dergisi*(1), 221-250. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2670> adresinden alındı
- Çakı, C., Gazi, M. A., Çakı, G., & Almaz, F. (2019). Goebbels Liderliğinde Nazi Almanyası'nda Propaganda Sineması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(4), 149 - 164. doi:<https://doi.org/10.18037/ausbd.668634>
- Çeken, B., & Aypek Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi "Film Afişi Örneği". *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2), 507-517.
- Demirel, M. R. (2017, 10 16). Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. *Akademik Sanat*, 2(4), 31-42.
- Güneş, A. (2013). Göstergebilim Tarihi. *Humanities Sciences*, 8(4), 332-348. Nisan 12, 2022 tarihinde

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsahuman/issue/19921/213207> adresinden alındı

Kırık, A. M. (2014). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 71-83. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829> adresinden alındı

Sivas, Â. (2012). Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(21), 527-538.

Uçkaç Altun, S. (2010). Hitler Almanyası'nda Sanat ve Propaganda. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(5), 23-39. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/20662/220418> adresinden alındı

İnternet Kaynakları:

Bergfelder, T., Harris , S., & Street, S. (2007). Film Architecture and The Transnational İmagination : Set Design in 1930s European Cinema . Nisan 14, 2022 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=DXtob_q3Cv0C&pg=PA35&lpg=PA35&dq=herrmann+warm+bauhaus&source=bl&ots=YCfCLGtLGp&sig=ACfU3U3Py6ru8DJVpXb8757VvZI3xngAHw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjP2fOt3IL3AhVNSvEDHRsRAdMQ6AF6BAGdEAM adresinden alındı

Büyüktopçu, M. B. (2017, 12 29). Dışavurumcu Alman Şiiri. *Batı Kültür ve Edebiyatlarında Yüzyıl Dönümü*. (B. Arvasi, Ü. Kaya, & G. Kışmır, Dü) Ankara. https://www.academia.edu/35497164/Bati_Kultur_ve_Edebiyatlarında_Yuzyil_Donumu.pdf adresinden alındı

Kırık, A. M. (2014). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 71-83. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829> adresinden alındı

Schimmel, A. (1998). Sayıların Gizemi. (M. Küpüşoğlu, Çev.) Kabalcı Yayınevi. Haziran 17, 2022 tarihinde https://www.academia.edu/36208165/Say%C4%B1lar%C4%B1n_Gizemi_Annemarie_Schimmel_pdf adresinden alındı

Tezler:

- Alpar, S. (2006, Temmuz 17). Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri. *T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İzmir. Mayıs 11, 2022 tarihinde <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9832/285982>.
- Çuhadar, Z. (2020, Ocak). Almanya'da Dışavurumculuğun Merkezi: Der Sturm Dergisi (1910-1932). *T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Mayıs 11, 2022 tarihinde <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/1/12573/5781.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alındı
- Demirkan, F. (2021). Auteur Kuram Çerçevesinde Tim Burton Sinemasındaki Dışavurumculuk İzleri . *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=5XiSE4yCP_gmnukpMEp65TLjwOFNcDZbdLSASTXXOgk32rCvIFXBtS24RzGyDnHK adresinden alındı
- Dursun, G. (2019). Tim Burton Sinemasında Sürrealist Ev İncelemesi . *Gazi Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=jNRDC1RLfVd4_T7x7ZXmmbpb-lBk1iZyajh6q_nPPukn0_6EYmfo3tVReTJ61Wez adresinden alındı
- Özdoğlar, E. (2015). Fantezi ve Korku Kurguda Kurgusal Karakter ve Kurgusal Mekan ilişkisi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / İç Mimarlık Ana Bilim Dalı Sanatta Yeterlik Tezi*. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=X-M9ZoIuIoNTj2P7iY13hSfVpFmF1kF6l3f718t6ZFH1LjXrVQQRrElbRUgdWTG6p> adresinden alındı
- Polat, H. (2019). Tim burton filmleri üzerinden sanatsal yaratı aracı olarak claymation canlandırma tekniği ve eğitimi. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı. Ağustos 4, 2022 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=npGs9H39x7G6401x51yqpKeIGE5URX8kvplqtqht5kVSwmSdyU58nEj4nyZR91h6> adresinden alındı
- Savran, M. (2021). Büyülü gerçekçiliğin İnşasında Psikolojik Gerçeklikler ve Roller: Gabriel García Márquez'in Yüzyıllık Yalnızlık ve Tim Burton'ın Büyük Balık Adlı Eserleri Üzerine Bir İnceleme . *Dokuz Eylül Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı Yüksek*

Lisans Tezi.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=tqUiYt63sTQLTpozMJ92QpRW5hrGTpUL1axameg4auJINN0iw0hI6hw-DwQ3bqnd> adresinden alındı

Sunal , G. (2011). Sinemada ve Televizyonda Aydınlatmanın Rolü. *Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı / Radyo Televizyon Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zqI_ZOq-b18GC2rT9c2JGqsC1irBpC_XhAuBDIWCjs2Yaxd7f0ZO3P2KthNltKbz adresinden alındı

Filmler:

Beetle Juice (1988) <https://www.fullhdfilmizlesene.pw/psikolojik-filmler-izle/beter-bocek-full-hd-film-izle-fhd/>

Edward Scissorhands (1990) <https://www.hdfilmcehennemi2.icu/makas-eller-izle>

Corpse Bride (2005) <https://www.fullhdfilmizlesene.pw/film/olu-gelin-2005-hd-film-izle-fhd/>

Dark Shadows (2012) <https://www.fullhdfilmizlesene.pw/fantastik-filmler/karanlik-golgeler-filmi-izle/>

