

T.C
İSTANBUL NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA PROGRAMI (TEZLİ)
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ANA AKIM VE BAĞIMSIZ SİNEMADA; SİNEMA VE RESİM
İLİŞKİSİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA PETER
GREENAWAY SİNEMASI ANALİZİ

Serap BEĞİÇARSLAN

Yüksek Lisans Tezi

ANA AKIM VE BAĞIMSIZ SİNEMADA; SİNEMA VE RESİM
İLİŞKİSİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA PETER
GREENAWAY SİNEMASI ANALİZİ

Serap BEĞİÇARSLAN

T.C.
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo Televizyon ve Sinema (Tezli) Yüksek Lisans Programı

Yüksek Lisans Tezi

ORCID ID: 0009-0001-3024-3543

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Burcu KURTIŞ

İstanbul
Temmuz 2024

KABUL VE ONAY

Serap BEGİÇARSLAN tarafından hazırlanan “Ana akım ve bağımsız sinemada; sinema ve resim ilişkisinin göstergebilimsel bağlamda Peter Greenaway sineması analizi” başlıklı bu çalışma, 26 Temmuz 2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi: **Prof. Dr. Sabri ÖZAYDIN** _____
Altınbaş Üniversitesi

Jüri Üyesi: **Dr. Öğr. Üyesi Hamdi ARSLAN** _____
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi

Tez Danışmanı: **Dr. Öğr. Üyesi Burcu KURTİŞ** _____
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi

Jüri tarafından kabul edilen bu çalışmanın Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Enstitü Yönetim Kurulu;

Karar Tarihi :

Karar Numarası :

Dr. Öğr. Üyesi Şerafettin SEVGİLİ

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını tezimin/projemin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

26 Temmuz 2024

 Serap BEĞİÇARSLAN

SAVUNMA ÖNCESİ ONAYLAR

BENZERLİK ONAYI		
Başlık	Ana akım ve bağımsız sinemada; sinema ve resim ilişkisinin göstergebilimsel bağlamda Peter Greenaway sineması analizi	
Savunma Tarihi	26/07/2024	
Sayfa Sayısı	79	
Benzerlik Yüzdesi (%)	% 12	
Benzerlik Yüzdesi (%) (Kaynakça Hariç)	% 12	
Taranan Program	Turnitin	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, özet, ana bölümler ve sonuç kısımlarından oluşan çalışmam için şahsım ve tez danışmanım/Enstitü Sorumlusu tarafından intihal tespit programında taraması yapılmıştır. Tez Danışmanımın gözetiminde tamamladığım çalışmamın azami benzerlik oranlarına göre intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.		
Öğrenci Serap BEĞİÇARSLAN	Danışman Dr. Öğr. Üyesi Burcu KURTİŞ	Enstitü Sorumlusu

TEZDEN ÇIKARILAN YAYIN		
Yayın Künyesi	Beğičarslan, S.ve Kurtiř, B. (2024). Sinema ve resim arasındaki ilişkinin Erwin Panofsky'nin ikonografik- ikonolojik sanat yaklaşımı ile Osman Hamdi'nin Mihrap tablosu ve Hollywood sinemasının incelenmesi . 7. <i>Uluslararası Ayasofya multidisipliner bilimsel araştırmalar kongresi içinde</i> (s. 544). İstanbul.	
Yayın Türü	<input type="checkbox"/> Ulusal Hakemli Dergide Makale <input type="checkbox"/> Uluslararası Hakemli Dergide Makale <input type="checkbox"/> Ulusal Kongre/Sempozyumda Bildiri <input checked="" type="checkbox"/> Uluslararası Kongre Sempozyumda Bildiri	
	Enstitü Sekreteri	

TEŞEKKÜR

İstanbul Nişantaşı Üniversitesinde Yüksek lisans Eğitimimi tamamlarken bana destek veren herkese tüm içtenliğimle teşekkür etmek isterim. Öncelikle bilgisini tecrübesini aynı zamanda desteğini benden esirgemeyen danışman hocam Sayın Dr. Burcu Kurtiş'e sonsuz teőekkürlerimi sunarım. Tez jürimde yer alan Prof. Dr. Sabri Özaydın ve Dr. Hamdi Arslan hocalarıma değerli katkıları ve ilham veren bilgileri için teşekkür ederim.

Her zaman yanımda olan, inançlarıyla desteklerini daima hissettiren aileme Babam Cüneyt Beğiçarslan, Annem Suzan Beğiçarslan ve canım ablam Gülçin Beğiçarslan'a özverileri ve anlayışları için minnettirim. Onların desteği olmadan bu yolculuğu tamamlamak mümkün olmazdı.

Eğitim ve ihtiyacım olan tüm süreçlerimde yanımda olan Niőanlım Sertaç Yıldız'a sevgisi sabrı ve sürekli desteği için minnettirim. İzlemek istediğim tüm filmlerde bana eşlik eden sevgili dostum Beste Zara Kurt'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Her sorduğum soruya bilgileri ve tecrübesiyle sıklımadan yanıtlayan sevgili Ağabeyim Hasan Orçun Kutlu'ya teőekkürlerimi ve içten sevgiliremi sunarım.

Son olarak ve en özel Teőekkürüm Eğitim hayatımda beni hem maddi hem manevi destekleyen, eğitim ve kariyer hayatımın temel taşlarını oluőturmama vesile olan Yılmaz Türk Hocama minnet vefa borcumu belirtmek isterim.

Tez Çalışmam boyunca bilgi birikimlerini cömertçe paylaőan okulumdaki tüm Hocalarıma da en içten sevgilerimi ve saygılarımı sunarım. Sanatın güçlü bir dalı olan sinemanın toplumdaki değerinin her zaman büyüyerek devam etmesini temenni ederim.

Serap BEĞİÇARSLAN

Temmuz, 2024

ÖZET

Serap BEĞİÇARSLAN

Ana Akım Ve Bağımsız Sinemada; Sinema Ve Resim İlişkisinin Göstergebilimsel

Bağlamda Peter Greenaway Sineması Analizi

Yüksek Lisans Tezi

İstanbul, 2024

Bu çalışmada öncelikle sinema ve resim arasındaki estetik anlayışlarının çerçeveleme ve kadraj yaratma açısından benzerlik göstermesiyle yönetmenlere ilham kaynağı olmaktadır. Ana akım yönetmenleri ve bağımsız sinema yönetmenlerinin kişisel sinematografik öğeleri kullanarak hikayelerine entegre etmektedirler.

Resmin salt anlamının yanı sıra sanat tarihinden önemli olayları, ünlü ressamların tablolarını yeni bir forma dönüştüren, kendi üslubu ile resmin salt anlamını yapı bozumuna uğratan Peter Greenaway sineması göstergebilimsel irdelenmektedir. Göstergebilim her sanat dalında gözlemlendiği gibi sinema sanatında da salt anlamın beraberinde temsil ettiği üstü örtülü anlamın açıklanmasını hedeflemektedir. Erwin Panofsky'nin ikonolojik, ikonografik sanat anlayışı bağlamında Peter Greenaway sineması incelemesi yapılmaktadır. Sinematografisini kadrajını adeta tuval gibi kullanan yönetmenin filmlerinde tablolar, tarihi olaylar ve mitolojik olayların sinema unsurlarıyla imgeden görsele dönüşürken tercih ettiği tekniklerin uzlaşımsal anlamları analiz edilmektedir.

Bu çalışmada resim kökenli yönetmen Peter Greenaway filmleri referans alınarak ana akım sinema ve bağımsız sinemada da etkin kullanılan tabloların resimsel boyutu ve hareketli görüntüye uyarlanma teknikleri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler

Peter greenaway, sinema ve resim, erwin panofsky, bağımsız sinema, göstergebilim

ABSTRACT

Serap BEGİÇARSLAN

Analysis of the Relationship Between Cinema and Painting in Mainstream and Independent Cinema in the Semiotic Context: A Study of Peter Greenaway's Cinema

Master's Thesis

İstanbul, 2024

In this study, first of all, the aesthetic understanding between cinema and painting is a source of inspiration for directors, as they are similar in terms of framing. They integrate mainstream directors and independent cinema directors into their stories using personal cinematographic elements.

In addition to the pure meaning of the picture, Peter Greenaway's cinema, which transforms important events from art history, paintings of famous painters into a new form, and deconstructs the pure meaning of the picture with its own style, is examined semiotically. As observed in every branch of art, semiotics aims to explain the implicit meaning that it represents along with the pure meaning in the art of cinema. Peter Greenaway's cinema is examined in the context of Erwin Panofsky's understanding of iconological and iconographic art. In the films of the director, who uses cinematography and framing as a canvas, the conventional meanings of the techniques he prefers are analyzed while transforming paintings, historical events and mythological events from image to visual with cinema elements.

In this study, the pictorial dimension of paintings used effectively in mainstream cinema and independent cinema and their adaptation techniques to moving images will be discussed, with reference to the films of painting-based director Peter Greenaway.

Keywords

Peter greenaway, cinema and painting, erwin panofsky, independent cinema, semiotics

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
ETİK BEYAN	ii
SAVUNMA ÖNCESİ ONAYLAR.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA VE RESİM SANATI.....	4
1.1. Sinema Sanatı	4
1.2. Resim Sanatı.....	6
1.3 Sinema ve Resim İlişkisi	8
1.4. Sinemada Zaman Algısı	12
1.5. Sinemada Renk Olgusu	15
İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMATOGRAFİ VE MİZANSEN ÖĞELERİ.....	18
2.1. Sinematografi Öğeleri	18
2.1.1. Kamera Hareketleri.....	18
2.1.2. Çekim Ölçekleri.....	20
2.2. Mizansen ve Öğeleri.....	21
2.2.1. Çerçeveleme ve Kompozisyon	21
2.2.2. Aydınlatma	23
2.2.3. Dekor	26
2.2.4 Kostüm ve Makyaj.....	26
3.1. Gösterge Kavramı ve Göstergebilim	28
3.2. Sinema Bağlamında Göstergebilim.....	33
3.3. Erwin Panofsky ve İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi	35
3.4. Bağımsız Sinema.....	37
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: YÖNTEM	40

4.1. Araştırmanın Amacı	40
4.2. Araştırmanın Önemi	41
4.3. Araştırmanın Varsayımları	41
4.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	42
4.5. Araştırmanın Yöntemi	42
BEŞİNCİ BÖLÜM: BULGULAR	43
5.1 Genel Hatları ile Peter Greenaway	43
5.1.1 Peter Greenaway’ın Ressam Kişiliği ve Sanat Anlayışı	43
5.1.2 Peter Greenaway Sinemasında Sinematografi	48
5.1.3. Peter Greenaway Sinemasında Rembrandt Etkisi	54
5.1.3. Rembrandt ve Barok Etkisi	58
5.1.4. Rembrandt’ın Sinemaya Etkileri Christian Petzold’un "Babara" Filmi İncelemesi	62
5.1.5. Resim Sanatının Peter Greenaway Sinemasına Yansımaları	65
5.1.6. Macon ve Bebeği Filminin İkonografik ve İkonolojik Sanat Yaklaşımı ile Göstergebilimsel Çözümlemesi	70
SONUÇ	73
KAYNAKLAR	76

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Peter Greenaway Half a Woman Tablosu.....	47
Şekil 2. Peter Greenaway Shells Tablosu.....	47
Şekil 3. Peter Greenaway - Ocean Heavy Water Tablosu	48
Şekil 4. Peter Greenaway-Sayılarla Boğuşmak Film Afişi.....	51
Şekil 5. Peter Greenaway’ın 1996 Yapımı Tuval Bedenler Filminden Çerçeveleme ve Renklendirme Örneği	52
Şekil 6. Peter Greenaway’ın 1982 Yapımı Ressamın Kontratı Filminden Barok Dönem ve Mum Işığı Etkisi Örneği.....	54
Şekil 7. Georges De la Tour’un Mum ışığında Mecdelli Meryem Tablosu.....	54
Şekil 8. Peter Greenaway’ın 2007 Yapımı Gece Bekçisi Filminden Rönesans Etkisi Örneği.....	56
Şekil 9. Peter Greenaway’ın 2007 Yapımı Gece Bekçisi Filminden Rönesans Etkisi Örneği.....	57
Şekil 10. Peter Greenaway’ın Çizmiş Olduğu Rembrandt’s Women Adlı Tablosu	57
Şekil 11. Rembrandt’ın Saskia Adlı Tablosu.....	59
Şekil 12. Rembrandt’ın 1640 Yılında Çizdiği Otoportresi	60
Şekil 13. Rembrandt’ın 1661 Yılında Çizdiği Otoportresi	60
Şekil 14. Rembrandt’ın 1669 Yılında Çizdiği Otoportresi	61
Şekil 15. Francis Ford Coppola’nın Yönettiği 1972 Yapımı The Godfather Filmi	62
Şekil 16. Christian Petzold’un Yönettiği 2012 Yapımı Barbara Film Afişi	64
Şekil 17. Christian Petzold’un Yönettiği 2012 Yapımı Barbara Filminden Rembrandt’ın Dr. Tulp’un Anatomi Dersi Tablosunun Kullanıldığı Sahne	64
Şekil 18. Rembrandt’ın (1632) Dr. Tulp Anatomi Dersi Tablosu	65
Şekil 19. Peter Greenaway’ın 1993 Yapımı Macon Bebeği Film Tablo Tasvir Örneği	67
Şekil 20. Giovanni Bellini’nin Madonna ve Çocuk Tablosu	67
Şekil 21. Vermeer Resim Sanatı Tablosu	69
Şekil 22. Peter Greenaway’ın 1925 Yapımı A Zed Two Noughts filminden sahne	69

KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltma	Açıklama
AKT.	Aktaran
M.Ö.	Milattan Önce
Prof. Dr.	Profesör Doktor
S.	Sayfa
TDK.	Türk Dil Kurumu
V.D.	Ve Diğerleri
YZ.	Yazar



GİRİŞ

Anlamı destekleyen, her şey göstergedir. Gerçek anlamının yanısıra yeni bir anlam ile ilişkilendirerek ortaya çıkan anlam sürecidir. Göstergebilim kelimesinin yunan kökenli olup, ‘‘Semion’’ yani bir düşünceyi, inancı, kavramı temsil eden ve temsilinin de yerini alabilecek anlamına gelmektedir. Göstergebilim ile sinema ve görsel sanatların her birinde bir olgu, kavram sinematografik olarak irdelenmektedir. Kişilerin günlük tecrübelerinden faydalanarak göstergeyi yorumlaması, ilişkilendirmesi ve disiplinler arası sınıflandırılması göstergebilimin temel prensiplerindedir. Anlamın yeniden şekillendirilmesi, yeniden üretilmesi esasına dayanan göstergebilim sinematografinin estetik algısının inşasındaki temel taşlardır. Nesnelerin renkleri, şekilleri ile sentezlenerek algı birincil anlamdan öteye giderek yeni bir bilinç yaratabilir. Dizgeyi bilimsel olarak açıklayan Göstergebilim dalı farklı bir perspektiften bakılmasına olanak sağlamaktadır.

Tüm sanatlar da olduğu gibi resim sanatı da geçmişten günümüze gelişim ve değişim göstermiştir. Prehistorik dönemde insanoğlu ilk olarak çizmeye başlamış ve avcılık üzerinde anlatımlarda bulunmuşlardır. Paleolitik çağda kömür, toprak gibi araçları kullanarak ya da kazıma işlemi ile nesilden nesile aktarılması amacı ile avcılık ve komin hayatı anlatan eserler figürler, semboller çizmişlerdir. İnsanoğlunun ilk yıllarından itibaren iletişim ve gelenek aktarımı için kullanılan resim gelişen süreç içerisinde beraberinde çizerlerin, ressamın üslubu yenilikleri sayesinde disiplinler arası sanat dalı haline gelmiştir. Diğer sanatlarda da gözlemlendiği gibi resim sanatında da estetik algısı gelişmiş ve ressamın tecrübelerini, duygularını sentezleyerek sanat tarihine yön vermişlerdir. Tüm sanatlar en temelde yaratıcılık ve hayal gücünün ifade edilmesi esasına dayanmaktadır. Bu nedenle her sanat dalı etkileyciliği ve özneliği için disiplinler arası etkileşim ve alışveriş halindedir. Görsel sanatlardan olan sinema sanatı da aynı zamanda birçok sanat dalı ile iç içedir. Filmin biçimini stilini oluşturan müzik, tiyatro, edebiyat ve resim gibi sanat dallarından belirli ölçülerde yararlandığı gözlemlenmektedir.

Işık ve sensörler sayesinde ışığın belirli bir yüzeye hapsedilmesiyle fotoğraf elde edilmektedir. Bu esasa dayalı olarak sinema ortaya çıkmaktadır. Bu yönden sinema ve resim birbirine birçok benzerlik göstermektedir. Resimlerin arka arkaya gelmesi ile ortaya çıkan hareketli görüntü, çerçeveleme ve estetik algısını sentezleme gereği

duymaktadır. Yönetmenin üslubu, bakış açısı ile ressamın tematik yapısı birleşir ve ortaya özgün bir yapıt çıkmaktadır. Sabit bir görüntüyle gözlemediğimiz resim sanatı hareketli görüntüyle karşımıza çıkan sinema sanatında ayrı bir derinlik katmaktadır. Ünlü ressamın tablolarından esinlenen yönetmenlerin anlatılarına farklı perspektiften bakmalarını sağlayarak sanatsal özgürlüklerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Anlatıda gösterge bilimden yararlanarak mesajlar barındırmaya, imgesel anlatı dilinin oluşmasına katkıda bulunan resim sanatı, yönetmenin duygu durumu yaratma, yönlendirme aracı olarak kullanılmaktadır.

Geçmişten günümüze sanat dallarının birbirini etkilediği bilinen bir gerçektir. Sanat akımları gelenekler, diğer akımlara tepki ve toplumların değişmesi gelişmesi sonucunda meydana gelmiştir. Rönesans ile birlikte yenilikçi sanat yaklaşımları ortaya çıkmış ve Maniyerizm, Barok, Neoklasisizm, akımları Rönesansı takip eden akımlar olarak gözlemlenmiştir. 18. Yüzyılın sonlarında sanatta bireycilik ve doğanın ön plana çıkmasıyla Romantizm akımı etkisini göstermiştir. Fransız devriminden sonra Romantizm karşıt görüşü olarak Realizm akımı ortaya çıkmış ve insana, günlük yaşama odaklanılmışlardır. 1970 ve sonrasında Postmodernizm Lyotard, Baudrillard Ve Roland Barthes öncü isimleri tartışılmaya başlanmıştır. Tek bir doğruyu reddeden postmodernizm gerçeğin tamamen söylemler tarafından inşa edildiğini savunmaktadır. Postmodernizmle birlikte gerçeğin farklı biçim ve üslupla işlenebileceği görüşü oluşmuştur. Modernizmin değişen kavramlarıyla birlikte, modern sanat yapıtında öznelliğin ön planda olduğu bir yaklaşımın yerini gerçeğin yeniden inşa edildiği çoğulcu söyleme önem veren bir yaklaşım alır. Bu yapı da, saf sanat anlayışının mümkün olmadığını ileri süren, metinler arası ve disiplinlerarası bir yapıdır. Metinler arası kuramı 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Kuram, her metnin kendinden önceki metinlerden etkilendiği ve kendinden sonraki metinleri etkileyeceği varsayımına dayanmaktadır.

Metinler arasındaki her türlü olası ilişkiyi inceleyen kuram, Gerard Genette, Roland Barthes, Mihail Mihailoviç Bahtin, Erich Auerbach, Michael Riffaterre gibi kuramcılar tarafından destek görmüş ve geliştirilmiştir. Söz konusu sanat dallarının birbirleriyle olan etkileşimini incelemek olduğunda, daha kapsayıcı olan göstergelerarasılık kavramı kullanılmıştır. Göstergelerarasılık, farklı türlerin ve disiplinlerin verilerini bünyesinde

barındıran, eski yapıtlardan parçaları alarak farklı bir bağlamda kendi yapısında yeniden işleyen, katmanlı bir sanat yapıtının özelliğidir.

Bu çalışmada söz konusu kavramlar özellikle resim ve sinema sanatları çerçevesinde irdelenmektedir. Postmodern sinemada, resmin sinemada yeniden sunumunun farklı biçimleri Peter Greenaway filmlerinde araştırılmaktadır. Filmin sanat tarihinden alıntılarla ve resimselliğin ön plana çıktığı bir üslupla özgün bir sanat yapıtına dönüştüğünün incelenmesi yapılmaktadır. Bahsi geçen unsurlar, göstergelerarası ilişkiler bağlamında tartışılmaktadır.

Peter Greenaway sineması bağlamında sinema ve resim arasındaki ilişki teknik unsurların desteğiyle nasıl görselleştirilip ve dönüştürüldüğü araştırılmaktadır. Peter Greenaway gibi bünyesinde hem sinema hem de resim formlarını barındıran bir sanat dehasının alışıl gelmiş sineması üzerinden diğer sanatlarla yadsınamaz bağı araştırmanın odağındadır.

Sinemanın hikaye anlatımından ziyade imgeyi görselleştirmesi ve paralel şekilde ilerleyen resim sanatının anı yakalamanın yanısıra anı nasıl tasvir ettiği önem arz etmektedir. Işık ve gölge kullanımı ile algıyı vurgulamak istediği yere yönlendirmesi aynı zamanda duyguyu ışık ile vererek kederli, üzüntülü, sorgulayıcı ve bunaltıcı bir atmosfer yaratabilmektedir.

Sinema kuramcısı ve yazarı olan Nijat Özön “Görülüyor ki, sinemacı çeşitli ışık kaynaklarını, yardımcı araçları belli bir düzende yerleştirerek; konuyu belli bir yönden aydınlatarak; konu üzerine düşen ışığın niceliğini ve biçimini düzenleyerek; ışığın toplayarak ya da dağıtarak sekansa belirli bir hava verir; iki boyutlu film üzerinde derinlik duygusu uyandıran görünüşler sağlamaya çalışır; çığ ışıktan loşluğa, karanlığa dek çeşitli ışıklılık dereceleriyle istenilen havayı yaratmaya çalışır; kısacası ışık yardımıyla mizansen ve varlıkları yoğurur, bir çeşit resim yapar” (Özön, 2008: 99) şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda sinema, ışığı ve diğer unsurları manipüle ederek hem teknik hem de sanatsal anlamda dönüştürerek görsel ifade yaratmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA VE RESİM SANATI

1.1. Sinema Sanatı

Sinema terimi, Yunanca kökenli olan "kinema" (devinim) ve "graphein" (yazmak) kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir. Hareketi yazmak anlamına gelmektedir. Özön (2008), Lumiere Kardeşler'in icat ettikleri "sinematograf" adını verdikleri aygıtın, zamanla kısaltılarak sinema olarak ifade edildiğini belirtmiştir (Özön, 2008: 3).

Sinema, duygusal ifadeleri, tonu ve iletişimi görsel imgeler ve hareket halindeki görüntüler aracılığıyla, kavramları ve duyguları seyirciye iletmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, sinema dilinin zenginliği ve esnekliği, düşüncelerin ve duygusal içeriğin görsel bir ifade biçimine dönüşümünü mümkün kılmaktadır (Brown, 2018: 2).

Bunun yanı sıra sinema dilinin sadece görsel resmetmeyle sınırlı olmadığı gerçeği yadsınmamalıdır. Bazin, sinemanın diğer sanat dallarından ilham alarak benzersiz bir dil geliştirdiğini belirtmektedir (Bazin, 1966: 9).

Sinemanın görsel gücünün temellerini fotoğraf ve öncesinde orta çağ Avrupa'sındaki sanatçıların gerçeği yakalama çabalarına dayandırabiliriz. Bu dönem sanatçıları tuval üzerine doğayı ve nesnelere olabildiğince gerçeğe yakın şekilde aktarma düşüncesindeydiler. Sanayi devrimi ile beraber hızlı bir makineleşme süreci başlatmıştır. Bu gelişme sonrası özellikle fotoğrafın icadı, daha önceki yıllarda sanatçıların kendi el becerileri ve yetenekleriyle gerçekleştirdiği resmetme işini çok daha kolay bir şekilde yapabilmelerine olanak sağlamıştır (Kirel, 2018: 21).

Lumiere kardeşler, "Trenin Gara Girişi" ve "Fabrika Çıkışı" gibi basit kayıt filmleriyle insanlara ilk sinema deneyimini yaşatmıştır. Bu filmler, sinema tarihinin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Bunlar olay örgüsünden yoksun, belgesel nitelikli yapımlar olarak değerlendirilmektedir. Güvemli'ye göre, Louis Lumiere'in, hareketli fotoğrafların tekniğini anlaması konusunda büyük zorluklar yaşamadığını, fotoğrafla ilgili temel bilgileri zaten bildiğini ifade eder (Güvemli, 1960: 14).

Lumiere kardeşlerin tercih ettiği toplu gösterimler, izleyici kitlesini bir araya getirerek ortak bir deneyim yaşamasını sağlamıştır. Monaco'nun ifadesine göre, Lumiere kardeşlerin toplu gösterimlerinin sinemanın toplumsal izleme kültürü üzerinde uzun vadeli bir etkisi olmuştur. Ayrıca Monaco, teknolojinin gelişimi Edison'un öngördüğü

gibi evrimleşseydi, sinema evlerde bireysel olarak izlenen ve tecrübe edilen bir araç haline gelirdi. Bu durum, üretilen filmlerin türlerini ve bunların nasıl algılandığını önemli ölçüde etkilemiştir (Monaco, 2006: 223-224).

Lumière Kardeşler'in sinema gösterisi, 1900'lü yılların başında Avrupa ve ABD'de geniş kitlelerin ilgisini çekmiştir (Kılıç, 2012: 219).

Sinemanın hayal gücüne hizmet eden bir sanat olduğuna ilk dikkat eden yönetmen olarak Georges Méliès kabul edilmektedir. Kılıç'ın da belirttiği gibi , Méliès hem sahne düzenlemelerinde hem de kameranın kullanımında yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Bu, sinemanın sadece görsel bir sanat formu olmaktan öte, sanatsal ifadenin derinleştirilmesi ve teknik imkanların yaratıcı bir biçimde kullanılması açısından önemli bir adımdır (Kılıç, 2012: 219).

Bu gelişmelerin ardından sinema, görsel ve işitsel sanatların bir araya geldiği, yeni anlatım teknikleri geliştirerek kültürel yapıyı derinden etkileyen bir araç olarak öne çıkmıştır. Teknolojik araçlar sayesinde sanat eserlerinin yeniden üretilebilmesi, eserlerin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Walter Benjamin, bu teknolojik yeniden üretim sürecini sanatın toplumsal olgunun bir parçası olarak değerlendirmiş ve her yeni teknik gelişmenin kültürel yapı üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu vurgulamıştır. Benjamin (2013) 'e göre; *“1900 yılı civarında teknik araçlarla yeniden-üretim, geçmişten bize nakledilen bütün sanat eserlerinin çoğaltılmasına olanak tanımış, böylece bu eserlerin kamuyu derinden etkilemesine imkan sağlamış ve sanatsal süreçler içinde kendine özgü bir standart oluşturmuştur”* (:47).

Bu gelişmelerle beraber Kuleşov ve Eisenstein, sinemanın teknik imkanlarını yaratıcı ve estetik bir anlatımla nasıl şekillendiğini göstermek amacıyla kurguya öncelik verdikleri dikkat edilmektedir.

Sinemanın temel özelliklerinden biri, kuşkusuz yeni bir zaman-mekan imgesi yaratma kapasitesidir. Bu özellik sayesinde sinema, olayları ve hikayeleri normal zaman ölçülerinden farklı şekillerde işlemektedir. Örneğin, sinema uzun bir tarihsel süreci kısa bir zaman diliminde ya da kısa bir olayı uzun bir zaman diliminde anlatabilme gücüne sahiptir. Eisenstein'a göre, yönetmenin en büyük sorumluluğu, film yapısının bütünlüğünü korumaktır. Bu çerçevede Eisenstein sinematik anlatımın sadece mekansal ve biçimsel düzenlemelerde birliği sağlamakla kalmayıp bunun yanında aksiyonun ritmik

ve zaman içindeki bütünlüğününün oluşturması gerektirdiği vurgulanmıştır (Eisenstein, 2006: 80).

1920'li yıllarla birlikte sesin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, sinema anlatımının ve estetik biçiminin yeni bir boyut kazandığı dikkat çekmektedir (Çınar, 2008: 3).

Bu bağlamda, sinema sanatının gelişimi, hem teknik yeniliklerin hem de sanatsal keşiflerin bir sonucudur ve insan deneyimini derinlemesine etkileyen önemli bir kültürel ve sanatsal araç olarak kabul edilmektedir.

1.2. Resim Sanatı

İnsanlık tarihinde, resim sanatın temelini oluşturan figür ve semboller, görsel sanatların önemli kaynağı olmuştur. İlk çağlarda insanlar, iletişim kurmak amacıyla figür ve hayvanları resmederek düşsel dünyalarını ifade etmişlerdir (Uğur ve Çanğa, 2023: 477).

Özellikle Prehistorik dönemde, mağara resimleri insanların doğayla ve av hayatıyla olan ilişkilerini gösteren önemli belgelerdir. Mağara resimlerinde genellikle günlük yaşamdan sahneler ve av sahneleri yer alırken estetik kaygı gözetmeksizin resimler çizdikleri gözlemlenmektedir. Bu resimler, mamut, bizon, geyik gibi hayvanların figürlerini içermekte olup, bu hayvanların özellikleri vurgulanmıştır. Bu durumda, mağara resimleri sadece sanatsal ifade değil, aynı zamanda bir ritüel niteliği taşımıştır. Buradan hareketle resim, insanlığın mimesis (taklit) ilgilerinden gelişmiş görsel işaretler olarak anlaşılabilir. Resim, bu taklit etme eylemini gerçekleştirmek için bireysel bir faaliyet olarak öne çıkmıştır (Atalay, 2019: 741).

Orta Çağ ile birlikte sanat faaliyetleri genellikle kilise kontrolü altında gelişmiştir. Ancak Rönesans Dönemi olarak adlandırılan ve "Yeniden Doğuş" olarak tanımlanan dönem, Hümanizm düşüncesi etkisinde önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönemde resim sanatı, insanı merkeze alarak onu hem gerçekçi hem de ideal güzellik içinde tasvir etmiştir.

İnsanı merkeze alan bir sanat akımı olan Hümanizm, Rönesans döneminde ortaya çıkmıştır. İnsan aklının üstünlüğünü, potansiyelini ve önemini vurgulamaktadır. Bu sanat akımı, insana dair etik ve entelektüel sanatsal değerlere odaklanır. İnsanın kendi yaşamını şekillendirme ve geliştirme kapasitesinin güçlülüğüne inanır. Dini otoritelerin ve dogmaların yerine bireyin düşünce, sorgulama yeteneğini ön planda tutmaktadır. Rönesans döneminde etkili olan hümanizm eski Yunan ve Roma metinlerinin tekrardan

keşfedilmesiyle beslenmiş ve bu metinlerdeki insana merkezde tutan anlayışı modern dünyaya uyarlamaktadır. 14 ve 17. Yüzyıllar arasında Avrupa'da yaygınlaşan Hümanizm sanatta ve bilimde gelişmelerin temelini oluşturmuştur.

Eski Yunan ve Roma kültürünü canlandırmayı amaçlayan Rönesans döneminde dinsen bağınazlıklar yerini çağdaş ve gerçekçi düşüncelere bırakmıştır. Sanatçı üslubunun önem kazandığı insan odaklı kompozisyonların hakim olduğu gözlemlenmiştir. Rönesans dönemindeki tablolarla İnsan figürünün ön plana çıkarıldığı tablolara sıklıkla rastlamak mümkündür. Botanik, insan vücudunun gerçek oranlarda çizilmesi, perspektif kullanımı, insan ve hayvan anatomisi rönesansın önemli özelliklerindedir.

Rönesans'ın getirdiği en önemli değişimlerden biri sanatçıların, insan anatomisini ve duygusal ifadeleri detaylı bir şekilde resimlerine yansıtmış olmalarıdır. Bu dönem, sanatın ve özellikle resim sanatının estetik anlamda büyük bir gelişim gösterdiği bir dönem olarak kabul edilmektedir. Sanatçılar, perspektif kullanımı ve ışık-gölge tekniği gibi resim tekniklerini geliştirerek yeni bir sanatsal dil oluşturmuşlardır. Rönesans, Avrupa'da sanatın ve kültürel gelişimin canlanması açısından da büyük önem taşımaktadır (Yüzbaşıyev, 2010: 215).

Erwin Panofsky "Simgesel Bir Biçim Olarak Perspektif" adlı kitabında çalışmalarını, Antikçağ ile Rönesans arasındaki mekân anlayışının evrimine yoğunlaştırdığı gözlenmektedir. Panofsky, perspektifi öznel mekândan nesnel mekâna geçiş olarak tanımlamaktadır. Bu geçiş sürecinde, görsel izlenimlerin rasyonelleştirilmesiyle, modern anlamda "sonsuz" bir deneyim dünyasının oluşturulması için sağlam bir temel inşa edildiğini öne sürmektedir. Buradan hareketle perspektifi Helenistik Roma dönemi ile karşılaştırarak, psikofizyolojik mekandan matematiksel mekâna geçişin mümkün hale geldiğini vurgulamaktadır. Perspektifin sanatta ve görsel iletişimdeki rolü, antik çağdan modern döneme geçişteki düşünsel ve kültürel dönüşümün izlerini taşımaktadır (Panofsky 2017: 51).

Rönesans döneminin ardından gelen Barok Dönem, resim tarihi içindeki önemli bir dönemdir. Sanat dünyasında ihtişam ve gösterişin vurgulandığı bir zamanı ifade etmektedir. Bu dönemde, sosyal ve kültürel değişimler, resim sanatında da kendini göstermiştir. Barok dönem ressamaları, sadece saray yaşamını değil, halkın günlük hayatından sahneleri de resimlerine aktarmışlardır. Ayrıca tekli ve üçlü figürlerin yerini,

daha karmaşık ve diagonal düzenlemeler almıştır. Bunun yanı sıra kapalı kompozisyonların yerini açık kompozisyonlar almıştır. Bu durum resimlerin daha dinamik ve hareketli bir yapı kazanmasını sağlamıştır. Manzara resimlerinde ise doğalcılığın ve detaycılığın öne çıktığı görülmektedir. (Beksaç, 1994).

15.Yüzyılda Hollandalı sanatçı Jan Van Eyck tarafından ilk manzara resmi çizilmiştir. Sanat tarihçileri Eyck'in 1432'de tamamlamış olduğu "Ghent Altarpiece" adlı eserini arka planın doğadan esinlenerek tasvir edilen ilk gerçeğine yakın manzara resmi olarak kabul etmektedirler. Bağımsız bir tür olarak kabul edilen manzara resmi özellikle 17.Yüzyılda Hollanda Altın çağında sıkça kullanılmış ve bu dönemdeki sanatçılar manzarayı ana tema olarak tercih etmişlerdir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren resim sanatı akımlarla şekillenmiştir. Neoklasizm, romantizm, realizm, empresyonizm, kübizm, fovizm, fütürizm, ekspresyonizm gibi akımlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu akımlar genellikle derin felsefi köklere sahiptir. Bu durum sadece resim sanatının gelişimini değil, edebiyat özellikle de şiir gibi diğer sanat dallarını da büyük ölçüde etki etkilemiştir. Her bir akım, kendi felsefesini yansıtmış ve sanatın evrensel dili üzerinde derin izler bırakmıştır.

1.3 Sinema ve Resim İlişkisi

Sinemanın başlangıcından bu yana birçok yönetmen, filmin genel atmosferini belirlemek amacıyla çeşitli sahneler, setler veya kostümler için sanatsal imgelerden yararlanmışır. Bu durum, sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisinin bir göstergesidir. Yönetmenler, resim, heykel ve mimari gibi görsel sanatları filmlerine entegre ederek izleyicilere zengin ve çok katmanlı bir görsel deneyim sunar. Sinemada sanat imgelerinin kullanımı, estetik bir tercih olmasının yanı sıra, filmin anlatımını güçlendiren ve izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendiren önemli bir araçtır (Smith, 2020: 45).

Alfred Hitchcock'un Vertigo (1958) filminde, resim sanatının etkileri belirgindir. Filmdeki renk paleti ve kompozisyonlar, sürrealist ressamların eserlerinden ilham alarak filmin psikolojik derinliğini artırmıştır (Johnson, 2015: 88). Benzer şekilde, Stanley Kubrick'in Barry Lyndon (1975) filminde, 18. yüzyıl Avrupa resim sanatının estetik unsurları dönemin atmosferini yansıtmak ve izleyiciyi tarihsel bir yolculuğa çıkarmak için kullanılmışır (Williams, 2017: 123).

Bazı yönetmenler, belirli sahnelerde veya karakterlerin kostümlerinde sanat imgelerinden ilham alarak karakterlerin ruh hallerini veya hikayenin temalarını vurgulamaktadır. Örneğin, Ridley Scott Blade Runner (1982) filminde, geleceğin distopik atmosferini modern sanatın geometrik formlarından ve minimalist tasarımlardan ilham alarak oluşturmuştur (Miller, 2019: 67).

Birinci ve ikinci dünya savaşı arasında ortaya çıkan ekspresyonist hareket, sinema tarihinde önemli bir dönemeçtir. Bu dönemde Friedrich Wilhelm Murnau'nun Nosferatu (1922) ve Robert Wiene'nin Dr. Caligari'nin Muayenehanesi(1920) gibi başyapıtlar üretilmiştir. Fritz Lang'ın çığır açan filmleri Metropolis (1927), Dr.Mabuse'un Ahit'i(1933) ve M (1931), ekspresyonist resim hareketinden ilham almıştır. Bu resim hareketi Max Beckmann, Otto Dix, Emil Nolde, Vasily Kandinsky ve George Grosz gibi sanatçıların eserleriyle şekillenmiştir. Ekspresyonist sinema, karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını dışa vurmak için abartılı dekorlar, kontrastlı ışıklandırma ve dramatik gölgeler kullanarak izleyicilere etkileyici bir atmosfer sunmuştur (Roberts, 2010: 78).

Ekspresyonist sinemanın ve resmin, toplumsal ve psikolojik temaları işleme biçimi, 20. yüzyılın sanat ve sinema anlayışını derinden etkilemiştir. Bu etkileşim, sanatçıların ve yönetmenlerin, eserlerinde duygusal yoğunluğu ve insan deneyimini daha güçlü bir şekilde aktarmalarına olanak tanımıştır (Brown, 2018: 142). Ekspresyonizm etkisiyle, bireylerin iç dünyalarını ve psikolojik durumlarını vurgulayan eserler üretmişlerdir.

Ekspresyonist akım sinema ve resimde gerçekliğin çarpıtılması, soyutlamanın öne çıkartıldığı anlayış doğrultusunda izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Renklerin ve ışık gölge oyunlarının fazla abartılması toplumsal eleştirileri vurgulamaktadır. Ekspresyonizm kendine has yenilikçi yaklaşımıyla beraber sonra gelen sanat akımlarına ilham olmuştur. Modern sanat ve sinemanın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Resim ve sinema arasındaki temel farklar ve bu farkların sanat dallarına nasıl yansıdığı önemli bir tartışma konusudur. Resim sanatı, kullanılan malzemeler ve temel unsurları açısından tamamen görme duyusuna hitap ederken, sinema hem görsel hem de işitsel unsurları bir araya getirerek eylemle ilgili bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bülent Özer, resmin yüzey sanatı olduğunu, sinemanın ise eylem sanatı olarak nitelendirilebileceğini ifade etmektedir (Öztürk, 1996: 45).

Hugo Munsterberg'e göre, resim gözle algılanan bir sanat formuyken, sinema zihne hitap eden bir sanat formudur. Bu farklılık, her iki sanat dalının izleyici üzerindeki etkisini de belirlemektedir. Öztürk'e göre; resim, durağan imgeler aracılığıyla izleyiciyi belli bir zamana ve mekana odaklarken, sinema hareketli imgelerle izleyiciyi bulunduğu yerden alır ve eylemlerin gerçekleştiği farklı bir dünyaya taşır (Öztürk, 1996: 78). Bunun yanı sıra John Berger'a göre, resim gösterdiği imgeyi "şimdiye" ve "buraya" taşırken, sinema hareketli imgeler aracılığıyla izleyiciyi "bulduğu yerden" alır ve eylemlerin gerçekleştiği "başka bir yere" götürür (Berger'den akt. Öztürk, 1996: 102).

Cumhur Okay Özgür, bu iki sanat dalı arasındaki temel farklardan biri olan hareketlilik ve durağanlığın, her birinin kendine özgü avantaj ve dezavantajlarının olduğunu belirtmektedir (Özgür, 2017: 59).

Sinema ve resim arasındaki temel farklılıklar, her iki sanat dalının da kendine özgü anlatım araçlarını ve tekniklerini şekillendirmektedir. Sinemanın hareketliliği, izleyiciyi doğrudan hikayenin içine çekmektedir. Resmin durağanlığı ise, izleyiciye derinlemesine düşünme ve görsel bir hikaye anlatma fırsatı sunmaktadır. Bu farklılıklar, sanatçıların ve yönetmenlerin eserlerinde hangi teknikleri ve yöntemleri kullanacaklarını belirler. Bu durumun yanı sıra sinemanın, resim sanatından ilham alarak görsel kompozisyonlarını zenginleştirirken, resim sanatının da sinemanın dinamik yapısından etkilenerek yeni anlatım biçimleri keşfettiği yadsınamaz bir gerçektir. Bu karşılıklı etkileşim, her iki sanat dalının da sınırlarını genişletmektedir (Özgür, 2017: 61).

Sinemada kameranın hareketli olması, ışık kullanıma göre oluşturulan mizansenler resim sanatçılarının kompozisyon ve perspektif algılarına ilham kaynağı olmuştur. Sinemada kullanılan derinlik algısı, ışık ve gölge kullanımı resim sanatının gerçeklik arayışını tetiklemiştir. Resim sanatında dramatik ışığın vurgulandığı kompozisyonların oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Sinemanın etkisi ile resim sanatında zaman ve mekan arasındaki ilişkiler aynı zamanda durağanlık ve hareket arasında geçişler özgün ele alınmaya başlamıştır. Sinemanın kompozisyon estetiği ile beraber anlatım teknikleri resim sanatında sanatçıları deneyselliğe teşvik etmiş farklı resim tekniklerini keşfetmelerine olanak tanımıştır. Bu karşılıklı etki her iki sanat dalında hem teknik hem de estetik sınırlarını genişleterek, zengin ve çeşitli sanat anlayışı oluşmasında katkıda bulunmuştur.

Walter Benjamin'in sinema ve resim üzerindeki etkilerini yorumlayan resim ve sinema sanatları, doğaları gereği insanı farklı şekillerde etkilemektedir. Resimle izleyici arasındaki ilişki sürekli. Resmin durağan doğası gereği, izleyiciye bakarken düşünme ve düşünürken bakma olanağı tanımaktadır. Oysa sinemada, ardı ardına gelen sahneler izleyiciye sürekli olarak değişiklikler sunmaktadır. Bu durumda sinema, görüntülerin akıcı ve değişken doğası gereği, izleyicinin düşünme sürecini kesintiye uğratmaktadır (Yılmaz, 2013: 10).

Sinemanın bir diğer avantajı ise, geniş kitlelere ulaşabilme kapasitesidir. Benjamin'e göre, tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabilen sanat eserleri, kitlelerin sanatla ilişkisini dönüştürmüştür. Sinema, izleyicinin eleştirel tutumu ile sanattan alınan zevkin örtüştüğü bir alan sunar. Örneğin, bir Picasso eseri karşısında muhafazakâr olan kitle, bir Chaplin filmi karşısında ilerici bir tutum takınabilir. Çağdaş sanat eserlerine yönelik eleştiriler sinemada hala aynı yoğunlukla sürmektedir (Benjamin, 2010: 57). Benjamin'in neredeyse yüzyıl önce yaptığı bu tespitler, günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Sinema, doğası gereği görsel sanatlarla, özellikle de resimle yakından ilişkilidir ve bu ilişki, sinemanın biçimsel yapısında belirgin bir şekilde görülmektedir. Sinema, resim sanatı gibi ışık ve gölgeyi kullanarak hacim oluşturmaktadır. Görüntüleri parçalara ayırarak atmosfer yaratmakta ve çerçeveleme ile izleyicinin dikkatini yönlendirmektedir (Özgür,2017: 45). Bu bağlamda, sinema ve resim arasındaki estetik ve teknik benzerlikler, her iki sanat dalının da izleyici üzerinde yaratmak istediği etkiyi şekillendirmekte önemli rol oynamaktadır.

Von Sternberg'in sinemanın resimsel yönüne dair görüşlerini yorumlayan Öztürk, sinemanın doğal dünya yerine resmin ışığında değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Von Sternberg, sinema perdesini, ressamların yüzyıllardır kullandığı iki boyutlu beyaz tuval ile karşılaştırır (Öztürk, 1996: 102). Bu görüş, sinemanın görsel anlatım dilinde resim sanatından ne denli etkilendiğini ortaya koymaktadır. Konu ile ilgili olarak Arnheim, çerçevenin izleyicinin görüşünü sınırlayan ve sanatçının nesnelere algılanmasını düzenlemek amacıyla kullandığı bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlamda çerçeveleme, izleyicinin dikkatini belirli noktalara yönlendirmekte ve görsel kompozisyonu kontrol eden önemli bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztürk, 1996: 108).

Andre Bazin ise, sinema çerçevesinin sınırlayıcı bir etmen değil, evrenin bir parçasını sunan merkezkaç gibi bir yapı olduğunu ifade eder. Bazin'in bu yaklaşımı, sinema çerçevesinin yalnızca bir sınır olmaktan ziyade, izleyiciyi geniş bir dünya ile bağlantı kurmaya teşvik eden bir pencere olduğu fikrini desteklemektedir (Bazin, 2013: 89).

Sinemanın resimle olan yakın ilişkisi, görsel anlatımın derinliğini ve etkisini artırarak izleyiciye estetik bir deneyim sunmaktadır.

1.4. Sinemada Zaman Algısı

Zamanın etimolojisine baktığımızda, Arapça bir kelime olup, vaktin azlığını veya çokluğunu, bir işin geçtiği, geçeceği veya geçmekte olan süreci tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Hareketin bir ürünü olan zamanın sinema ile olan ilişkisine baktığımızda, her iki olgunun da temelinde hareketi paylaşımları sonucuna varmak mümkündür. Sinema, hareketli imgeler aracılığıyla zamanı manipüle eder, onu parçalar ve yeniden inşa eder. Bu nedenle, sinema, zamanın sadece bir geçiş süreci değil, aynı zamanda bir anlatı aracı olarak kullanılabilceğini kanıtlar (Balázs, 1952: 34-36).

Sinemanın temelinde hareket ve zaman unsurları yatmaktadır. Bela Balázs, filmin resimden farklılığını vurgulamak amacıyla sinemayı "hareketin ve organik sürekliliğin zamansal sanatı" olarak tanımlar (Balázs, 1952: 34).

Sinemanın "hareketin ve organik sürekliliğin zamansal sanatı" olarak tanımlanması, onun diğer sanat dallarından nasıl farklılaştığını ve izleyiciye benzersiz bir deneyim sunduğunu açıklamaktadır. Bu bağlamda, sinema, resim gibi statik görüntülerden ziyade, hareketin ve zamanın sürekli değişimiyle karakterize edilmektedir. Bu dinamik yapı, izleyiciyi bir hikayenin içine çekmekte ve zamanın akışı içinde bir yolculuğa çıkarmaktadır (Balázs, 1952: 36).

Sinema dili üzerine araştırmalar yapan Christian Metz sinema ve zaman ilişkisini; "*Sinema, zamanın imgelerle oynanmasıdır; zamanı parçalara ayırır ve izleyiciye farklı zaman ilişkileri sunar*" şeklinde tanımlar. Bu anlayışa göre, filmler zamanın kronolojik bir sıralamada ilerlediği bir evren yaratmak zorunda değildir. Tam tersine, zamanın esnekliği ve çok boyutluluğu filmlerin anlatı yapısında etkin bir rol oynamaktadır (Metz, 1991: 58). Metz'in yapmış olduğu bu tanım, izleyiciye irdelenen zamanın sadece kronolojik bir akış olarak değil, aynı zamanda yaşanmışlıkların, düşlerin, kurulan hayallerin ve karakterin iç dünyasını yansıtan monologların bir karışımı olarak

yansımaya yardımcı olmaktadır. Bu durum, sinemanın izleyiciye zamanın farklı dilimlerini ve perspektiflerini aynı anda sunabilme kapasitesine işaret eder (Metz, 1991: 59).

Orson Welles'in yönettiği 1941 yapımı Citizen Kane zamanın parçalanmış şekilde kullanılmasıyla ünlüdür. Film Charles Foster karakterinin hayatına farklı perspektiflerden bakan bir gazeteci gözünden anlatılan filmde kronolojik sıradan bağımsızlık hakimdir. Zaman karakterin anılarına ve geçmişe yapılan geçişlerle, seyirci Kane'in karmaşık yaşamına tanıklık eder. Film zamanın katmanlarını sorgulamaktadır. Filmde kullanılan yenilikçi kamera açıları ve ışık kullanımı ile beraber zamanın psikolojik ve duygusal etkilerini kuvvetlendirir. Örneğin; filmde ağırlıklı kullanılan geniş açılar ve derinlikli odak geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki geçişleri belirginleştirmektedir. Bu teknik sayesinde zamanın algılanması aynı zamanda nasıl değişebileceği vurgulanmaktadır. Böylelikle izleyici Kane karakterinin iç dünyası hakkında fikir sahibi olur.

Amerikalı ünlü yönetmen Quentin Tarantino'nun 1994 yapımı "Ucuz Roman" (Pulp Fiction) filminde hikaye örgüsünün kronolojik olmayan bir biçimde işlenmesi, zamanın parçalanması ve yeniden inşa edilmesine örnek olarak gösterilebilir. Tarantino'nun bu filmde tercih ettiği hikaye anlatımı, izleyicinin aynı anda farklı zamanlara şahit olmasını ve zamanın lineer doğasına meydan okumasını sağlamaktadır (Smith, 2002: 112).

Sinema sanatı, zamanı imgeler aracılığıyla yeniden yapılandırılabilen bir olgu olarak işlenmesini sağlar. Christian Metz'in tanımında belirttiği gibi, sinema zamanı bölerek işler ve seyirciyi gerçek zamanın ötesinde bir evrene ortak ederek bilinenin dışına çıkmasına imkan tanır. Metz sinema ve zaman ilişkisini; "*Sinema, zamanın imgelerle oynanmasıdır; zamanı parçalara ayırır ve izleyiciye farklı zaman ilişkileri sunar*" şeklinde ifade eder (Metz, 1991: 58).

Erwin Panofsky, sinemanın diğer sanatlardan ayıran özelliklerinden birinin zamanın dinamik bir nitelik kazanması olduğunu belirtmektedir. Panofsky'ye göre, sinema zamanı tıpkı gerçek hayattaki zaman gibi algılamamızı sağlar ve bu özelliğiyle diğer sanatlardan farklılaşır (Hakman, 2008: 72).

Gilles Deleuze, sinemanın zamanı ve hareketi nasıl işlediğini "hareket-imge" ve "zaman-imge" kavramları üzerinden analiz eder. Ona göre, "hareket-imge" klasik anlatı yapısına sahip sinemaların zaman algısını temsil ederken, "zaman-imge" modern anlatı yapısına

sahip sinemalarda zamanın daha soyut ve esnek bir biçimde ele alınmasını ifade etmektedir. Ona göre, zaman-imge, izleyiciye sadece olayların kronolojik sırasını değil, aynı zamanda kendi günlük deneyimlerinden yararlanarak zamanı deneyimleme ve düşünme fırsatı sunmaktadır (Deleuze, 2021: 56-58).

Seymour Chatman, sinemada zamanı üç ana başlık altında incelemektedir. Bunlar; Anlatı Zamanı, Diskur Zamanı ve Gösterim Zamanıdır.

Anlatı Zamanı, hikayenin kronolojik sırasını ve olayların öykü dünyasında meydana geldiği zamanı ifade eder. Chatman, anlatı zamanını "hikayenin başladığı andan sona erdiği ana kadar geçen süre" olarak tanımlar. Bu zaman dilimi, karakterlerin karşılaştıkları durumların zaman içindeki dağılımını kapsamaktadır (Chatman, 2009: 24-26).

Diskur Zaman; hikayenin anlatıcı tarafından hangi sırayla ve nasıl sunulduğunu ifade etmektedir. Bu zaman dilimi, hikayenin izleyiciye nasıl aktarıldığını ve geçmişe dönüşler ile ileriye sıçramalar gibi yapısal öğelerin nasıl kullanıldığını içermektedir. Christopher Nolan'ın 2000 yapımı "Memento" filmi, karakterin kısa süreli hafıza kaybını anlatmak için zamanın ileri ve geri sıçramalarını kullanarak diskur zamanının sınırlarını zorlamaktadır. Anlatı içindeki zamanı vurgulayan diskur zaman, zamanın anlatı içinde manipüle edilmesini anlamaya yardımcı olur.

Gösterim Zamanı ise Chatman'a göre, filmin başından sonuna kadar süren toplam izleme sürecini ifade etmektedir. Bu süreç, izleyicinin filmin ritmi, temposu ve duygusal-zihinsel deneyimini şekillendirmektedir (Metz, 1982: 45).

Sinema, zamanı manipüle ederek ve görsel terimlerle yeniden şekillendirerek izleyiciye olayların geçtiği zamanı değil, zamanın kendisini sorgulama fırsatı sunmaktadır. Blain Brown'a göre sinema, düşünce, hareket, duygusal ifade ve zaman gibi unsurları görsel terimlere dönüştürme sürecidir (Brown, 2012: 78).

Eisenstein ise, sinemanın sadece planları ve sahneleri bir araya getirmekle kalmayıp aynı zamanda zamanın ve mekanın algısını da değiştirdiğini savunmaktadır. Ona göre montaj, izleyiciye zamanın akışını yeniden oluşturma imkanı sağlamakta böylece sinema ile zaman iç içe geçmektedir (Eisenstein'den akt. Hakman, 2008).

Pudovkin, Kuleşov 1920 yılındaki deneyinde ayrı ayrı çekilmiş sahnelerin montajla bir araya getirilerek seyirciye tek ve bütünlüklü bir olay izlenimi verdiğini belirtmektedir. Bu deneyler, gerçekte farklı yerlerde çekilmiş sahnelerin montajla birleştirilmesiyle yeni bir filmsel uzayın yaratılabileceğini göstermektedir (Pudovkin'den aktaran, Hakman, 2008).

Rudolph Arnheim, "Sanat Olarak Sinema" adlı eserinde, fiziksel gerçeklikte zamanın ve uzamın sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Gerçek yaşamda zaman ve uzam kesintisizdir. Ancak sinema sanatı, sahneler arasında zaman ve mekan atlamaları yaparak bu sürekliliği kırabilir ve yeni anlam ve zaman dilimleri tasarlayabilir (Arnheim, 2002: 35).

Bu bağlamda, sinema sadece kameranın önünde olanları kaydetmekle kalmamaktadır. Zaman ve mekanı yeniden düzenleyerek güçlü bir anlatım aracı haline gelmektedir.

1.5. Sinemada Renk Olgusu

Sinema, başlangıçta fotoğrafların hareketlendirilmesi olarak algılanırken teknolojik ve sanatsal açıdan gelişerek kendi özgün sanat formunu oluşturmuştur. Sinemada renk kullanımı da bu evrim sürecinde önemli bir dönüm noktası olarak ele alınmıştır.

Renk, görsel zenginliği artırarak sahnelerdeki ayrıntıların daha belirgin olmasını sağlamaktadır. Renk olgusu sinemada üç temel kazanım sağlamaktadır. İlk olarak, renkli görüntüler siyah-beyaz görüntülere göre daha fazla detay sunmaktadır. İkinci olarak renk, dekoratif etkiler yaratabilmektedir. Görsel hoşluk açısından renkli imgeler, sahnelerin atmosferini zenginleştirmekte ve estetik etkil yaratmaktadır. Üçüncü olarak ise renk, anlatım ögesi olarak kullanılabilir (Çelikcan, 1994: 145).

Özellikle siyah-beyaz dönemden renkli filmlere geçiş süreci, sinemanın teknik ve anlatımsal olarak nasıl dönüştüğünü gösteren önemli bir aşamadır. Renk, sadece görsel açıdan değil sembolik bir dil olarak da sinemanın evriminde büyük rol oynamıştır. Bu süreç, yönetmenlerin ve kuramcılarının renk kullanımı üzerine yapılan tartışmaları ve geliştirdikleri yeni estetik anlayışları da beraberinde getirmiştir.

Buradan hareketle renk olgusu, sinema dilinde kalıplaşmış anlatım biçimlerine yeni katkılarda bulunarak zenginlik sağlar. Arnheim, renklerin anlamının toplumsal uzlaşımlara dayandığını ve bu nedenle kültürden kültüre farklılık gösterebileceğini vurgulamaktadır. İzleyicinin renklere yüklediği anlam, toplumsal normlar ve değerlerle şekillenmektedir. Renklerin kullanımıyla birlikte bir sahnenin atmosferi, karakterlerin

duygusal durumu veya hikayenin temel teması üzerinde güçlü etkiler yaratmaktadır. Örneğin, kırmızı renk sıklıkla tutku veya tehlike simgesi olarak kullanılırken, mavi renk sakinlik veya huzur hissi uyandırmaktadır. Sembol olarak nitelendiren renk, izleyiciye görsel olarak derin bir anlam katmanı sunmakta ve film deneyimini zenginleştirmektedir (Büker, 1991:95).

Yönetmenler anlatılarını oluştururken renkler, kamera açıları, kamera hareketleri gibi görsel ve teknik unsurları sürekli olarak değiştirerek hayal ettikleri dünyayı ve anlamları şekillendirmektedir. Ancak bir yönetmenin bir filminde kullanılan kırmızı rengin anlamsal ifadesi, diğer bir filmde kullanılan kırmızıyla biçimsel olarak benzer olabilir; fakat her filmde bu renkler anlamsal olarak aynı etkiye sahip olmayabilirler (Eco, 1994: 145).

Umberto Eco'ya göre, sanat eserlerinde kullanılan semboller ve göstergeler izleyici tarafından toplumsal uzlaşımlar ve kültürel bağlamlar göz önünde bulundurularak yorumlanmaktadır. Renkler değişik coğrafya ve kültürlerde farklı anlamlar ifade etmekte ve çeşitli duygusal etkiler bırakabilmektedir (Büker, 1991: 95).

Bu bağlamda, yönetmenlerin yarattığı görsel dil, izleyicinin kendi kültürel arka planı ve deneyimleriyle etkileşime girerek farklı yorumlar ve anlamlar kazanmaktadır. Arnheim'in da vurguladığı gibi, sanat eserlerinin anlamı ve yorumlanması bireysel bilinçdışı ile toplumsal ortak bilinçdışı arasında farklılıklar gösterebilmektedir (Arnheim, 2002: 35).

Peirce'a göre; bir gösterge veya sanat eserinin mutlak bir anlamının olmadığı, her okumanın bir varoluşsal, yöntemsel ve eleştirel boyut içerdiği düşüncesi bu çerçevede önem kazanmaktadır. İzleyici, bir filmi izlerken yönetmenin yaratmak istediği anlamı alıngılayıp kendi yorumunu yaparken, bu süreçte kendi değerlerini ve bakış açısını da yansıtmaktadır (Peirce, 1955).

Brusatin'in renk alanı, sanat ve bilim arasında, fizik ve psikoloji arasında paylaşılan bir alanı kapsamaktadır. Bu alan, iki kültürün sınırlarını ölçmekte, fikirlerin netliğinin bulanıklaştığını belirtmektedir (Brusatin, 1999: 24). Sinema sanatında, sanat ve bilim, sanat ve yöntem, birbirini tamamlayan ve engelleyen unsurlar olarak aynı anda geçerli olduğunda bu durum ayrı bir anlam kazanmaktadır.

Brusatin'in belirttiği gibi, renk bilimi ve sanatının sinemada nasıl bir araya geldiği, fizik ve psikoloji arasındaki etkileşimin sinema estetiği üzerindeki etkilerini de gözler önüne

sermektedir. Renklerin kullanımıyla ilgili olarak, sanatçıların teknik sınırlamaları nasıl aştığı ve sanat eserlerinde nasıl yenilikçi yaklaşımlar geliştirdiğini görmek bu noktada önem arz etmektedir (Özkuş, 2010: 76).

Sonuç olarak renkli sinemanın tarihsel ve teknik süreci, estetik değişimler ve renk algısının evrimi üzerinde derinlemesine bir analiz sunmaktadır. Bu süreç, sinema sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamış ve görüntünün anlamını hatta etkisini önemli ölçüde değiştirmiştir (Yılmaz, 2018: 205)



İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMATOGRAFI VE MİZANSEN ÖĞELERİ

2.1. Sinematografi Öğeleri

Sinematografi, hareketle hikaye anlatımına karşılık geldiği söylenebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 162). Daha geniş bir anlamda sinematografi düşünce, duygusal ifade, hareket gibi iletişim biçimlerini görsel kavramlara dönüştürerek sinemasal tekniği vurgulamaktır (Yurdigül, 2019: 14). Buradan hareketle sinema, şüphesiz bir görsel sanattır ve varlığının ana etmeni görüntünün temel bir faktör olmasıdır. Arnheim konuya yönelik açıklamasında, tüm sanat türlerinde temel bir malzemenin olduğunu, sinemada ise bu malzemenin görüntü yoluyla elde edileceğini vurgulamaktadır (Arnheim, 2002: 178).

Filmin biçimsel dilinin var olması için temel bir unsur olan sinematografi, yönetmenin hikâyeye biçimsel bir dil kazandırması adına temel malzemedir. Bir film içerisinde görünmeyeni görünür kılan, gizli olanı gün yüzüne çıkaran iki temel sinematografik öğe bulunmaktadır. Bunlar; kamera hareketleri ve çekim ölçekleridir.

2.1.1. Kamera Hareketleri

Kamera hareketleri, bir düşüncenin belirli bir süreçte nasıl ilerlediğini gösteren yöntemlerden biridir (Çiğdem, 1999: 98). Filmde kamera hareketleri, sinemasal mekanı bütünlüklü hale getirmek ve nesnelere vurgulayarak gerçeklik hissi oluşturmak için düzenlenmektedir. Kamera hareketleri sayesinde izleyicinin filmi izlerken yabancılaşma çekmemesi ve oluşturulan dünyaya katılımı teşvik edilmektedir. Foss'a göre, birinci tür kamera hareketi sadece dramatik aksiyonu takip etmekte, ikinci tür kamera hareketi farklı nesnelere veya olaylar arasında tematik bir ilişki kurmayı sağlamaktadır. Bu sayede yönetmen, tematik kamera hareketleriyle seyirciye kendi hikayesini anlattığını hissettirmektedir (Foss, 2011: 38).

Sinemanın ilk yıllarında, kameralar sabit olarak tripotlara konularak kullanılmıştır. Sabit konumlandırma nedeniyle kamera sahnedeki aksiyon ve hareketi takip edememekte ve izleyicinin hareketi algılamasına engel olmaktadır. Bu durum, seyircinin olaylara gerçekçi bir şekilde yaklaşmaması ve sadece bir izleyici konumunda kalması nedeniyle sinemanın gelişim sürecinde önemli bir engel teşkil etmekteydi. Bu durumu çözüm olarak seyircinin perdedeki olayları daha net algılaması için kameraya çeşitli hareketler

verilmiştir. Kamera hareketleri, film setinin bütünlüğünü sağlamak ve nesnelere derinliğini vurgulamak için önem arz etmektedir (Mükerrem, 2021: 81).

Klasik bağlamda kamera hareketleri: Pan hareketi, tilt hareketi, Dolly veya tracking hareketi, Crane veya vinç hareketi ve zoom hareketleri çerçevesinde incelenmektedir.

Pan hareketi, genellikle karakterle birlikte yapılan yatay eksende hareket ederek kameranın yer değiştirmeden yatay olarak dönmesini ifade etmektedir. Bu kamera hareketinde konu kompozisyonun merkezinde tutulmaktadır. Pan hareketi, dekor ve aksesuarların izleyici tarafından keşfedilmesine yardımcı olurken eylemin gelişmesine de katkıda bulunmaktadır (Brown, 2018: 304; Mükerrem, 2021: 76).

Tilt hareketi, kameranın sabit kalarak dikey eksende aşağı-yukarı hareket etmesi olarak ifade edilmektedir. Bu hareket, görsel vurgunun kesintisiz hale gelmesini ve olay örgüsündeki öğelerin birleştirilmesini sağlar. Ayrıca tilt hareketi, karakterler arasında bağlantı kurmakta, mekân hakkında bilgi vermekte ve izleyicinin merak duygusunu arttırmaktadır (Serter, 2005: 46).

Dolly veya tracking hareketi, kameranın gövdesiyle birlikte ileri-geri, sağa-sola hareket etmesini içerir. Bu hareket genellikle izleyiciyi film evrenine daha fazla dahil etmek ve hareket duygusunu fiziksel olarak deneyimlemesini sağlamak için kullanılmaktadır (Giannetti, 2014: 117). Bunun yanı sıra dolly hareketi, seyircinin sahnedeki detaylara odaklanmasını sağladığı gibi sahnelerin dramatik etkisini artırmak amacıyla kullanılmaktadır (Mükerrem, 2021: 80).

Crane veya vinç hareketi, kameranın yukarı ve aşağı, öne-arkaya hareket etmesini sağlamakta, yüksek ya da alçaktaki karakterlerin film içerisindeki konumunu belirginleştirmektedir. Bu hareket, dramatik etki ve mesafe duygusunu oluşmasında önemlidir (Serter, 2005: 48).

Zoom hareketi ise, kamera lensinin öne veya geriye doğru optik bir şekilde hareket etmesiyle oluşmaktadır. Zoom-in, ileriye doğru yapılan hareketi, zoom-out geriye doğru yapılan hareketi ifade eder. Ayrıca zoom hareketi, seyirci üzerinde yapay bir etki yaratmakta ve alan derinliğini etkilemeden çerçeveyi genişletmekte veya daraltmaktadır (Serter, 2005: 48-49; Giannetti, 2014: 121-122).

2.1.2. Çekim Ölçekleri

Çekim ölçekleri, film sanatında büyük bir rol oynamaktadır. Yönetmenler, çekim ölçekleri aracılığıyla seyircinin dikkatini çekmek istedikleri detayları, aksiyonu veya duyguyu yansıtırlar. Sinemanın ilk zamanlarında, sinemacılar tiyatronun sahneleme kurallarını, geleneksel tiyatro seyircisinin beklentilerine uygun olarak sinemaya aktararak hikayelerini onların bakış açısından izleyiciyle buluşturmışlardır. Çekim ölçekleriyle sinema anlatısı ve sinema dili gelişme göstermiştir. Mükerrerrem çekim ölçeklerini sinemayı tiyatrodan ayıran temel unsurlardan biri olarak görmektedir. (Mükerrerrem, 2021:72).

İzleyicinin ilgisini belirli noktalara odaklama kabiliyeti, film sahnelerinin çeşitli ölçeklerde sunulmasını sağlamıştır.

Çekim ölçeklerinin tipi, hedefi ve içeriği görüntünün bağlamına göre değişiklik göstermektedir (Hunt, Marland ve Rawle, 2012: 124). Bu noktada çekim ölçeği sahnenin gereksinimine, atmosferine ve yönetmenin estetik anlayışına bağlı olarak belirlenmektedir. Bu sayede çekim ölçekleri, izleyicinin konuyla ilişkisi, bilgi seviyesi ve ruhsal durumu direkt olarak etkilemeyi amaçlanmaktadır (Güngör, 2018: 127).

Çekim ölçekleri, objeye ya da konuya olan mesafeyi belirler. Bu sebeple, çeşitli sinemacılar tarafından farklı terimlerle adlandırılan çekim ölçekleri belirli bir sınırlamaya tabi değildir. Sinemada mesafe ile ilgili terimler kullanılırken, genellikle vücudun bölümleri ile ifade edilmektedir. Eğer aynı çerçevede farklı uzaklıklarda nesnelere ve karakterler yer alıyorsa bu defa çekim ölçeğini belirleyen etmen, gösterilmek istenen şeyin çerçevenin içinde kapladığı yerle ifade edilmektedir (Güngör, 2018: 127).

Boy çekim ölçeği, karakterin vücudunun tamamen görünmesini sağlamaktadır. Bu çekim ölçeği karakteri çevresiyle birlikte tanıtır. İnsanın normal görüş alanına denk gelen bu ölçek, genel bilgi vermek ve kişiyi tanıtmak amacıyla yapılmaktadır. Bunun yanı sıra boy çekim ölçeği, izleyiciyi olaylardan uzaklaştırmak veya yalnızlık gibi duyguları aktarmak için kullanılabilir (Giannetti, 2014: 10).

Orta çekim, insan vücudunun dizlerinden veya belinden itibaren gösterildiği bir çekim planıdır. Bu ölçek, karakterlerin ilişkilerini ve duygularını daha ayrıntılı olarak göstermektedir. Orta çekim ölçeğinde, karakterin çevresi ile olan bağı dramatik bir yapı oluşturarak gösterilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 190; Mükerrerrem, 2021: 73).

Göğüs çekim, karakterin göğsünden itibaren görüntülediği ve karakterin duygu durumunu ön plana çıkaran bir çekim planıdır. Bu ölçek, karakterin jest ve mimiklerini ön plana çıkardığı gibi seyircinin karakterle özdeşleşmesini sağlayabilmektedir (Thompson ve Bowen, 2009: 17).

Baş çekim, karakterin yalnızca başının görüntülediği bir çekim planıdır. Mekânın tamamen ortadan kalktığı bu çekim ölçğinde, karakterin duygu durumu yoğunluk kazanmakta ve filmin dramatik anlatısı güçlenmektedir. Bu sayede seyircinin karakterle özdeşleşmesi sağlanabilmektedir.

Yakın çekim, filmsel anlatıda ön plana çıkartılacak olan öznenin çok yakın bir şekilde görüntülenmesidir. Yakın çekim ölçüğü, öznenin ölçülerini büyütürken önemini artırmakta ve izleyicinin özneye bir anlam yüklemesine yardımcı olmaktadır. Foss yakın çekim ölçüğünün, hikâyenin en gerilimli noktalarını oluşturmak ve devamlılığını sağlamak için dikkatli bir şekilde kullanılması gerektiğini belirtmektedir (Foss, 2011: 37).

2.2. Mizansen ve Öğeleri

Mizansen, orijinal olarak Fransızca olan "mise-en-scene" teriminden türetilmiş olup, "sahneye koyma" anlamına gelmektedir. Günümüzde daha geniş bir anlamı kapsayan mizansen, yönetmenin izleyicinin algılarını yönlendirmek için sahne kurulumunda yer verdiği tüm film tekniklerini içermektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 112).

Mizansen, bir film içerisinde görünürde olan unsurlar için kullanılmaktadır. Bu unsurlar temel olarak dekor, kostüm, aydınlatma ve çerçeveleme öğelerinden oluşur. Yönetmen, mizansenin bu bileşenlerini kontrol ederek eserini kamera aracılığıyla sahneye koymaktadır. Mizansenin daha anlaşılır kılmak için mizansenin temel öğeleri olan kompozisyon, aydınlatma, dekor, kostüm ve makyaj bileşenlerini açıklamak faydalı olacaktır.

2.2.1. Çerçeveleme ve Kompozisyon

Çerçeveleme, bir film karesi içerisine neyin alınıp neyin alınmayacağını belirleyen ve film görüntüsünün sınırını oluşturan önemli bir mizansen öğesidir. Çerçeve içinde düzenleme, renk, çizgi, şekil ve gölge gibi kodların kendi aralarında nasıl birleştirildiğine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Çerçevenin büyüklüğü ve çerçeve içindeki görüntünün

kompozisyonuyla ilgili alınacak kararlar ise filmin biçimini oluşturmaktadır (Ersümer, 2013: 123).

Çerçeve düzenlemesi ile ilgili belirlenmesi gereken iki temel unsur bulunmaktadır: Bunlardan birincisi, çerçevenin fiziksel boyutları; ikincisi ise, belirlenen çerçevenin içerisindeki görüntü kompozisyonudur (Monaco, 2000:178). Çerçevenin perdedeki fiziksel boyutunun nasıl olacağına dair verilen kararlar, filmin çekildiği format veya filmin yansıtıldığı perdenin boyutuna göre değişkenlik göstermektedir. Sinema tarihinde belirli bir döneme kadar 1.33:1 (4:3) olarak adlandırılan kareye yakın bir oran kullanılmaktayken günümüzde, 1.85:1 ya da 2.35:1 gibi daha geniş çerçeve oranları yaygın olarak tercih edilmektedir. Çerçevenin fiziksel boyutundaki tercih, bilinçli bir şekilde oluşturulmaktadır. Örneğin sinemaskop adı verilen ve daha geniş bir orana sahip çerçeve, özellikle western filmlerinin açık mekânlarını veya bilim kurgu filmlerindeki geniş uzay mekânını yansıtmak için ideal olarak kabul edilmektedir. Daha küçük boyuttaki standart çerçeve ise daha kişisel olan ve iç mekânda geçen dramalar da tercih edilmekte bazı durumlarda da ev içi huzurdan klostrofobiye kadar çeşitli duyguları aktarmak için kullanılmaktadır (Corrigan, 2007: 97-98).

Görüntünün hangi orana sahip olacağına dair verilen karar çerçeve sınırlarını belirlerken çerçeve içerisinde düzenlenecek kompozisyonun olasılıklarını etkilemektedir. Bu noktada sinema filminde kompozisyon önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyon, görsel malzemenin uyumlu bir bütün içinde düzenlenmesiyle oluşturulmaktadır (Mascelli, 2014: 207). Oyuncunun konumunun belirlenmesinin yanı sıra dekor, aksesuar hatta kameranın olaya nasıl ve ne biçimde yaklaşacağı oluşturulan kompozisyonun bir sonucudur. Bunun yanı sıra çerçeve içerisinde yaratılan kompozisyon içerikle bağlantılı olarak seyirciye nereye, neye ve hangi sırayla bakması gerektiğini söylemekle ilgilidir (Ulutaş, 2017: 159).

Sinema görüntüsü, iki boyutlu bir düzlemden oluştuğu için sanatçı, var olan bu düzlem içerisinde üç boyutlu bir düzlem meydana getirmeye çalışmaktadır. Bu durum ile ilgili Monaco, görsel kompozisyonun üç kodu olduğunu belirtmektedir. İlk olarak görüntünün düzlemi ile ilgili olduğunu belirten Monaco, bu durumu görüntünün iki boyutlu olmasına bağlamakta ve en önemlisinin bu olduğunu dile getirmektedir. İkincisinin, görüntülenen uzamın coğrafyası ile ilgili olduğunu ileri sürmekte ve bunu zeminin ufukla olan

paralelliğine dayandırmaktadır. Üçüncü olarak ise hem coğrafi hem de çerçeve düzlemine dikey olan derinlik algısı düzlemi olduğunu belirtmektedir. Monaco, bu üç kompozisyon düzleminin doğal olarak iç içe geçtiğinden bahsetmekte ve içlerinden en baskın olanının ise çerçeve düzlemi olduğunu ifade etmektedir. Çünkü ona göre ekranda var olan tek düzlem çerçeve düzlemidir. (Monaco, 2000: 180).

Çerçeve bileşeninde önemli olan bir diğer nokta ise belirlenen çerçeve içerisine neyin girip neyin girmeyeceğinin belirlenmesidir. Yönetmen, görüntü yönetmeniyle birlikte anlatsal kodlara bağlı kalarak bu kararları almakta ve alınan bu kararlar, filmin biçimsel diline ait referanslar oluşturmaktadır. Çünkü her plan, izleyiciye bilgi aktarırken tasarlanmış bir tepkiyi de beraberinde getirmekte bu durumun da çerçeve içerisine alınanlar kadar alınmayanları da önemli bir noktaya taşımaktadır (Barnwell, 2015: 133).

Çerçevenin sınırlarına karşı sergilenen bu tutum kapalı ve açık çerçeve olarak iki şekilde adlandırılmaktadır. Kapalı çerçeve, görüntünün kendi içerisinde yeterli olma durumu anlamına gelmektedir. Yaşanan olayların tamamı çerçeve içerisinde yaşanmakta ve izleyici konuya hakim olmaktadır. Oyuncunun çerçeve dışına çıkmasına imkân vermeyen bu çerçeve düzeni, genellikle klasik anlatı sinemasının başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkar (Monaco, 2000: 179). Bir diğer yöntem ise çerçeve dışındaki alanın varlığını hissettiren açık çerçevedir. Yönetmen, yaşanan olayları ya da oyuncunun hareketlerini ekranın dışına taşıyarak çerçeve dışındaki alanın varlığını izleyiciye fark ettirmektedir (Monaco, 2000: 179). Oyuncunun çerçeve içerisine girip çıkmasına izin veren bu biçimsel yöntem, genellikle çağdaş anlatının başvurduğu stilistik araçlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Karakter ve hareketlerinin temel alınarak düzenlendiği çerçevelemeyle, karakterlerin buldukları mekân ile birlikte belirli bir anlamsal bütünlük sağlanmaktadır.

2.2.2. Aydınlatma

Film biçiminin temel bileşenlerinden olan aydınlatma, görüntünün anlaşılır kılınması için en temel unsurlardan biridir. Ayrıca kameranın ihtiyaç duyduğu ışık; bir filmde karakterleri, nesnelere ve olayları görünür hale getirmenin yanında hikâyenin atmosferini oluşturmak için de gereklidir.

Sinemada aydınlatmanın iki temel formu bulunmaktadır.

Birincisi, ‘doğal aydınlatma’ olarak adlandırılan ve hikâyenin içeriğine bağlı olmayan ışık türüdür. Bu türde, güneş veya ay gibi doğal ışık kaynakları kullanılarak, hikâyedeki zaman ve mekân gerçeği yansıtılacak şekilde düzenleme yapılır (Mükerrem, 2021: 46).

İkinci form ise, çekimin yapıldığı mekânın atmosferini veya karakterin ruh halini yansıtmak amacıyla kullanılan ‘psikolojik aydınlatma’dır (Mükerrem, 2021: 46). Bu iki ışık türü, yönetmenin oluşturmak istediği film atmosferine göre değişiklik göstermektedir.

Doğal aydınlatma, hikâyenin gün ışığında görüldüğü haliyle filme alınmasını sağlarken, dramatik aydınlatma ise nesnel ve öznel etkiler yaratmakta bunun sonucunda duygu durumu oluşturmaktadır (Özön, 1984: 60-61).

Sinemada aydınlatma; nitelik, yön, kaynak ve renk sıcaklığı gibi temel özelliklere sahiptir. Aydınlatmanın niteliği, ışığın yoğunluğuyla belirlenmektedir. Sert (hard) aydınlatma, koyu ve belirgin gölgelerle canlı ve keskin görüntüler yaratırken, yumuşak (soft) aydınlatma, ışık ve gölge arasında daha az fark yaratarak yumuşak ve dağınık görüntüler oluşturmaktadır (Barnwell, 2015: 138).

Aydınlatmanın yönü de anlatının bütünlüğü açısından önemli bir özelliktir. Önden aydınlatma, genellikle tüm gölgeleri ortadan kaldırarak görüntüyü düzleştirirken; arkadan aydınlatma, konuyu arka plandan ayırarak gölge ve silüetler oluşturmakta konuya derinlik kazandırmaktadır. Alttan aydınlatma, izleyicide gerilim gibi duygular uyandırmakta üstten aydınlatma ise ayrıntılara dikkat çekmek için kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008: 127).

Anlatılardan hareketle ışığın kaynağı sahenin gerçekliğini pekiştirmek için önemlidir. Örneğin görünen masa veya sokak lambaları ana ışık kaynağı olmasa da sahne için tasarlanan ışık bu kaynakların referans alınmasıyla oluşturulmaktadır. Son olarak, ışığın rengi de sahne ve izleyici arasındaki ilişkiyi biçimlendiren önemli bir unsurdur. Aydınlatmanın rengi değiştiğinde yapay veya doğal etkiler ortaya çıkmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008: 127).

Sinemada yaygın olarak kullanılan aydınlatma yöntemlerinden biri ‘üç nokta aydınlatma’dır. Bu yöntem; anahtar (ana ışık), arka ışık ve dolgu ışıktan oluşur.

Anahtar (ana ışık), en kuvvetli ışık kaynağı olup sahnedeki renk ısısının kaynağını oluşturur ve özne üzerinde sert gölgeler oluşturarak sahnenin dokusunu belirginleştirir.

Arka ışık, sert bir ışık kaynağı olup, öznenin arkasına yerleştirilerek derinlik kazandırırken konturları da belirginleştirmektedir (Vardar, 2000: 71-73).

Dolgu ışık ise, anahtar(ana) ışığın yarattığı sert gölgeleri yumuşatmak ve kontrastı azaltmak için kullanılmaktadır. Kameranin tersi yönünde yerleştirilen dolgu ışık, daha yumuşak ve dağınık bir forma sahiptir (Barnwell, 2015: 143-145).

Klasik anlatı (Hollywood) sineması, genellikle üç nokta aydınlatma yöntemini kullanmakta ve bu aydınlatma türü dışında başka bir kullanıma karşı durmaktadır (Seçmen, 2020: 62). İzleyiciye karşı kurgusal dünyasını gizlemeyi amaç edinen klasik anlatı sineması, yapay ışıklarla gerçeklik elde etmeye çalışmıştır. Hayward'a göre: *"Bu filmlerde ışıklandırma duruma uymalı, kesinlikle aşırı soyutlamaya ulaşmamalı, izleyicide rahatsızlık yaratmamalıdır"* (Hayward, 2012: 203). Bunun yanı sıra, Alman Dışavurumcu sinema anlayışı klasik anlatı sinemasının aydınlatma türünü kural dışı bir formda uygularken, Fransız Yeni Dalga sinema akımı ise filmlerinde doğal ışık kullanmaya özen göstermiştir. Sinema akımlarının ışık kullanımı tercihleri, filmlerin içerik ve biçim dünyasına dair anlamları farklılaştırmakta ve sinemadaki ışık kullanımının zenginleşmesine zemin hazırlamaktadır (Seçmen, 2020: 62-63).

Ayrıca sinemada yaygın olarak kullanılan üç nokta aydınlatma yöntemi, iki temel aydınlatma biçimi içermektedir. Bunlar; yüksek düzeyli (high-key) ve düşük düzeyli (low-key) aydınlatmadır.

High-key (yüksek düzeyli) aydınlatma; yüksek oranda dolgu ışık kullanılarak yumuşak, dramatik ve gerçekçi bir görüntü elde etmeyi amaçlamaktadır. Bu aydınlatma türü, genellikle komedi, drama ve macera filmlerinde tercih edilmektedir (Barnwell, 2015: 145).

Low-key (düşük düzeyli) aydınlatma ise anahtar (ana) ve arka ışığın birlikte kullanılmasıyla aydınlık ve karanlık bölgeler arasında keskin bir kontrast oluşturur. Bu dramatik aydınlatma türü, genellikle film noir ve korku türündeki filmlerde kullanılmaktadır. Düşük düzeyli aydınlatma, resim sanatında sıkça kullanılan Rembrandt ışık tekniğini anımsatmaktadır (Barnwell, 2015: 145).

Selçuk Ulutaş, sinema estetiğinde yönetmenlerin aydınlatma konusunda genellikle resim sanatından etkilendiğini belirtmektedir. Sinema Estetiği adlı kitabında üç tür ışık kullanımının resim sanatından sinemaya uyarlandığını ifade eder. Ulutaş, bu ışık türlerinden ilki olarak Caravaggio ışığı yani keskin yan ışık; ikincisi Rembrandt ışığı; üçüncüsü ise Raffaello ışığı yani yumuşak ışık olduğunu vurgulamaktadır (Ulutaş, 2017: 159-160).

2.2.3. Dekor

Sinemada dekor, görsel anlamın oluşması açısından kritik bir rol oynamaktadır. Mizansenin gerçeklik duygusunu pekiştiren bu önemli öge, filmin sinematografik anlatısının temelini oluşturmaktadır. Sinemada dekorun, tiyatroya kıyasla daha aktif bir rol üstlendiği birçok sinema eleştirmeni tarafından vurgulanmaktadır. Andre Bazin, sinemada insan unsuru olmadan bile dramatik etki ve atmosfer yaratabilen dekoru ön plana çıkarmıştır (Bazin, 2011: 104).

Dekor, sinematografik atmosferin nesnelere üzerinden mekânsal düzenlemesiyle şekillenmektedir. Bu noktada filmin türü ve anlattığı hikâye, seyircide belirli duygu durumları yaratmak amacıyla dekorun ve aydınlatmanın seçimi büyük önem taşımaktadır (Sözen ve Dayı, 2013: 41).

Dekorun sinemada yer alış biçimi, doğal ve yapay mekânlar üzerinden farklılık gösterebilir. Doğal mekânlar, gerçek hayattan alınan mekânları ve doğal dekorları ifade ederken yapay mekânlar stüdyolarda veya platformlarda yeniden düzenlenmiş nesnelere oluşmaktadır. Yönetmen, dekoru kontrol etmek için çeşitli yöntemler kullanmaktadır. Bazıları var olan mekânları tercih ederken, diğerleri tamamen yapay dünyalar yaratmayı seçmektedir. Bu seçimler, film anlatısının ve atmosferinin nasıl şekilleneceğini belirlemektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 115). Bunların yanı sıra aksesuarlar da dekorun önemli bir parçasıdır. Film anlatısında motif haline gelebilmekte ve hikâyenin ilerleyişine önemli katkılarda bulunabilmektedir. Yurtaş Kane filmindeki kar küresi veya M filmindeki balon gibi aksesuarlar dekor içindeki sembolik anlamları ifade etmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 117).

2.2.4 Kostüm ve Makyaj

Mizansenin önemli unsurlarından biri olan dekor gibi kostüm de film anlatısında önemli bir yere sahiptir. Kostüm, karakterlerin giydiği elbiseye verilen isimdir. Geniş bir

yelpazede çeşitlilik gösterirken, gerçekçi elbiselerden gösterişli kostümlere kadar uzanmaktadır (Corrigan, 2007: 88).

Butler'e göre kostüm, karakter kimliğini ve tarzını seyirciye tanıtmak için kritik bir araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin, James Bond'un smokin giymesi veya The Matrix filmindeki Neo'nun siyah palto ve güneş gözlüğü tercihi karakterlerin belirgin özelliklerini vurgular (Butler, 2011: 36).

Kostüm, karakterin canlandırmasında ve ifade edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Karakter giyimi aracılığıyla kişiliği, statüsü ve diğer yönleri hakkında seyirciye bilgi vermektedir (Foss, 2011: 27). Bunun yanı sıra Hayward'a göre kostüm, gerçekçilik, performans, toplumsal cinsiyet, statü ve güç gibi karmaşık etkilerle yakın ilişki içindedir ve karakterin bedeni ile ilgili altta yatan pek çok şeyi anlatmaktadır (Hayward, 2012: 413).

Makyaj da sinemada kostümle birlikte önemli bir öğedir. Makyajın sinemada üç temel işlevi bulunmaktadır. İlk olarak, gizleme işlevi ile karakterin kamera ve aydınlatma altında estetik olarak doğru görünmesi sağlar. İkinci olarak, renklendirme karakterin ruh halini kostümle uyum içinde yansıtmak amacıyla yapılır. Üçüncü olarak ise plastik makyaj, karakterin hikâyesine göre yüzünün yeni bir form kazanmasını sağlamaktadır (Seçmen, 2020: 55).

Anlatılardan da hareketle, filmsel anlatıda tercih edilen mekân ve kostüm gibi mizansen öğeleri, hikâye ve filmin bütünlüğü çerçevesinde amacına uygun bir şekilde birbirlerini tamamlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM, ERWIN PANOFSKY’NİN İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK SANAT YAKLAŞIMI, BAĞIMSIZ SİNEMA TANIMLARI

3.1. Gösterge Kavramı ve Göstergebilim

İnsanın doğayla olan etkileşimini sembolik olarak ifade etme çabası, masallar ve mitolojik öyküler aracılığıyla geçmişten günümüze devam etmektedir. Bu tür metinler, insanın varoluşsal sorulara ve yaşamın anlamına dair arayışlarını dile getirirken şüphesiz dilin simgesel gücünden yararlanmaktadır.

Günümüzde kitle iletişim araçları, anlam arayışının modern bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyon, internet, sinema gibi araçlar, insanın yaşadığı dünyayı anlama ve bu anlamı sürdürme çabasını yansıtan simgesel göstergeler olarak işlev görürler. Dolayısıyla Kaplan'ın da belirttiği gibi, kitle iletişim araçları aracılığıyla üretilen metinler, insanın dünyayı anlamlandırma ve varoluşsal arayışlarının modern bir ifadesidir. Bu metinler, dil ve simge kullanımıyla insanın kendi kendisiyle iletişim kurma biçimini yansıtırken, simgesel göstergelerini de oluşturmaktadır (Kaplan, 2018b: 247-249).

Göstergebilim terimi, kökenini antik Yunan'daki "semeion" sözcüğünden almaktadır. Almanca'da "semiotik", Fransızca'da "semiotique", İngilizce'de ise "semiotics" olarak ifade edilmektedir. Gösterge kavramı ise, işaret veya belirti anlamına gelmektedir. Göstergebilim, göstergelerin anlamlandırılması ve işlevleri üzerine odaklanan bir disiplindir. Bu disiplin içinde göstergeler, dil, kültür, iletişim ve anlam oluşumu gibi konuları kapsamaktadır. Bu noktada göstergebilim, göstergelerin nasıl anlam taşıdığını, nasıl işlediğini ve insan algısında nasıl etkiler yarattığını inceleyen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihte John Locke'un ve Charles Sanders Peirce'in öncülük ettiği bu disiplin, semiotik olarak da adlandırılan bir bilim dalı olarak gelişim göstermiştir. Göstergebilimde, göstergelerin işleyişi ve anlamlandırılması, semiotik terimler ve bu terimlerin farklı dillerdeki karşılıkları üzerine detaylı bir analiz yapılmaktadır. Ferdinand de Saussure'un "semeologie" terimi, göstergelerin bilimsel olarak incelenmesini ifade eder ve bu alanda yapılan araştırmaların temelini oluşturur (Akerson, 2016: 49-50).

Göstergebilim, dilin, görsel medyanın, kültürel sembollerin ve iletişim süreçlerinin içsel yapısını anlamak ve açıklamak amacıyla önemli noktada olan bir disiplindir. Bu bağlamda göstergebilimciler, işaretlerin nasıl işlediğini, nasıl anlam taşıdığını ve toplumsal bağlamlarda nasıl işlev gördüğünü detaylı bir şekilde incelemektedirler. Buradan hareketle göstergebilim, metnin yüzeydeki anlamından ziyade, altında yatan derin anlam ve bu anlamların nasıl bir araya geldiğini inceler diye ifade etmek doğru olacaktır. Bu bağlamda göstergebilim, anlamın biçimsel yapısına odaklanan bir kuramdır (Rifat, 1982a: 18). Ayrıca yorumsal bir disiplin olarak da adlandırmak mümkündür. Çünkü disiplin göstergelerin anlamını çözme amacına sahiptir (Kaplan, 2018b: 248).

Göstergebilim (semyotik), göstergelerin ve onların işleyiş biçimlerinin incelendiği bir disiplin olduğuna değinilmiştir. Gösterge, başka bir şeyi temsil eden herhangi bir şey olarak da tanımlanabilir. Göstergebilim üç temel alan üzerinde odaklanmaktadır. İlk olarak, göstergenin kendi alanıdır. Göstergelerin çeşitlerini, anlam taşıma yollarını ve göstergelerin farklı kültürlerde nasıl yorumlandığını araştırır. İkinci olarak, kodlar ve sistemler alanı, göstergelerin düzenlendiği kodlar veya sistemlerin incelenmesini içermektedir. Bu sistemler, belirli toplumların veya kültürlerin ihtiyaçlarını karşılamak için geliştirilen semboller ve iletişim kanallarını açıklar. Örneğin, dil ve diğer iletişim araçları bu kodlar ve sistemler içinde yer alır. Üçüncü olarak ise, göstergelerin işlediği kültürel alandır. Göstergelerin belirli kültürün veya toplumun varoluş biçimini nasıl yansıttığını ve bu kültürün içinde nasıl işlediğini göstermektedir. Göstergebilimin bu temel alanları, göstergelerin insan iletişimi içindeki rolünü ve önemini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Konuya ilişkin olarak Fiske, göstergebilimcilerin, farklı teorik çerçeveler ortaya koyarak, göstergelerin nasıl anlamlandırıldığını ve kültürler arası iletişimde nasıl kullanıldığını anlamaya çalıştıklarını belirtmektedir (Fiske, 2003: 62).

Charles Sanders Peirce, göstergebilimin önemli bir figürü olarak, göstergeleri üçlü düzene göre sınıflandırarak disiplinin temellerini atmıştır. Peirce'nin ifadesiyle, göstergeler üç ayrı üçlüğe göre gruplandırılabilir: İlk olarak, gösterge kendisi yalın bir nitelik, gerçek bir varlık veya genel bir kural olabilir. İkinci olarak, gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki, göstergenin bir özellik taşıması bunun yanı sıra nesnesiyle varoluşsal bir bağ kurması veya yorumlayanla ilişki kurması şeklinde gerçekleşebilir. Üçüncü olarak

ise, yorumlayan göstergeyi olasılık, gerçeklik veya mantık göstergesi olarak canlandırabilmektedir (Rifat, 2014: 231).

Peirce'nin göstergeleri bu şekilde üçlü bir sınıflandırmaya tabi tutması, göstergenin nitel, tekil, veya kural göstergesi olarak adlandırılmasını sağlar. Göstergenin işlevi, belirti ve simge arasında değişiklik göstermektedir. Yani gösterge nesnenin belirli bir ifadesini herhangi bir şekilde ileten her şey olarak tanımlanabilir. Bu anlamda, Peirce'in göstergeleri ele alışı, Saussure'ün dilbilimsel yaklaşımıyla benzerlik gösterirken, göstergebilimin temelindeki farklılıkları da ortaya koymaktadır. Saussure'ün göstergebilimi ise ikili bir ilişkilime içindedir. Saussure gösterge ve nesne arasındaki ilişki üzerine odaklanırken, Peirce ise üçlü ilişkilerle daha karmaşık bir yapı ortaya koymaktadır (Sığırcı, 2017: 30-31).

Pierce göstergebilimi, iletişim süreçlerini temel alan bir bilim olarak değerlendirilir. Göstergelerin evrensel önemini vurgularken, her düşüncenin bir gösterge olduğunu ve dolayısıyla düşünme işleminin göstergeler aracılığıyla gerçekleştiğini belirtir. Bu nedenle, Peirce dil dışındaki her türlü öğeyi de göstergebilimin inceleme alanına dahil etmektedir (Sığırcı, 2017: 31).

Göstergebilim, Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure gibi öncülerinin çalışmalarıyla ortaya çıkmış ve 1960'lardan sonra daha da gelişerek bağımsız bir bilim dalı haline geldiğinde araştırmada değinilmiştir. Bu dönemde, Avrupa ve Amerika'dan gelen araştırmacılar da farklı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Örneğin Louis Hjelmslev, Saussure'ün göstergebilim modelini kuramsal olarak geliştirmiştir. Hjelmslev'e göre, dilin genel kuramı ya da göstergebilim tözleri değil biçimleri araştırmalıdır. Dilin bir oluş ve süreç olduğunu kabul eden Hjelmslev, göstergebilimin amacının bu süreci belli ilkelere dayanarak çözümlenmek ve betimlemek olduğunu savunmuştur . Hjelmslev'in bu göstergebilim anlayışında, dilin anlatım düzlemi ve anlam düzleminin içeriği olarak adlandırılmaktadır. Her iki düzlemin biçimi ve tözü de birbirinden ayrılmıştır. Böylece anlatımın tözü, anlatımın biçimi, içeriğin tözü ve içeriğin biçimi şeklinde dört bölümden oluşan bir model ortaya çıkmıştır. Bu durum sonucunda Hjelmslev, düz anlam" ve yan anlam kavram ikilisini kullanarak her bir dil biriminin bağlama ve ilişkilere göre farklı anlamlar içerebileceğini öne sürmüştür. Bu şekilde, Hjelmslev'in göstergebilimdeki yenilikçi yaklaşımı, Saussure'ün temellerini attığı göstergebilim çalışmalarını daha da

ileriye götürmüş ve dilin yapısını biçimsel ve işlevsel açıdan derinlemesine inceleme fırsatı sunmuştur (Rifat, 2014b: 37-38).

Kristeva, göstergebilim çalışmalarında dilbilimin yanı sıra mantık, matematik, psikanaliz ve diyalektik materyalizm gibi kavramlardan yararlanarak göstergebilimi eleştirel bir bilim olarak değerlendirmiştir. Onun önerdiği yeni kavramlar olan "gösterge çözüm" veya "anlam çözüm", metin çözümleme sürecini temelde psikanaliz ile ilişkilendirmekte insanın konuşan veya üreten özne olarak nasıl hareket ettiğini, yön değiştirdiğini ve yok olduğunu araştırmayı amaç edinmiştir (Rifat, 2014b: 64).

Greimas'ın 1966'da yayımladığı "Yapısal Anlambilim" adlı eseri, göstergebilimin ilk anlamlı çalışması olarak kabul edilmektedir. Greimas'a göre, göstergebilimin göstergeleri değil, anlam üretim koşullarını incelemesi gerektiğini ve bu anlamda diğer dil dizgelerine de uygulanması gerektiğini vurgulamıştır. Paris Göstergebilim Okulu'nda geliştirdiği bilimsel tasarımında simgesel mantık, matematik, Hjelmslev'in dilbilim ve göstergebilim kuramı ile etnoloji gibi disiplinlerden faydalanmıştır. Greimas, insan-dünya ve insan-insan arasındaki ilişkileri anlamlandırmayı ve sınıflandırmayı hedefleyerek göstergebilime önemli katkılarda bulunmuştur (Rifat, 2014b: 56).

Fransız dilbilimci Roland Barthes, "Yazının Sıfır Derecesi" adlı eserinde, göstergebilimi tüm gösterge dizgelerini bir dil ve anlam dizgeleri olarak inceleme nesnesi olarak kabul etmiştir. Barthes, göstergebilimin dil dışındaki sinema, müzik, resim, heykel gibi disiplinleri de kapsayabileceğini savunmuştur. Ona göre; Semiologie ve Semiotique ayrımı, bu farklı nesnelere yönelik yaklaşımlarından kaynaklanmakla birlikte, her iki yaklaşımın da nesnelere benzer biçimde yaklaşımları ve inceleme biçimleri bulunmaktadır. Barthes, Saussure'ün dilbilim göstergebilimin bir parçası olduğu görüşüne karşın, göstergebilimin dilbilimin bir parçası olması gerektiğini savunmuştur. Barthes, göstergebilimin çağdaş bir bilim dalı olarak gelişmesine katkıda bulunmuş, Saussure ve Hjelmslev'in kurduğu temelleri genişleterek moda, edebiyat, görüntü ve çağdaş mitler gibi gösterge sistemleri üzerinde çalışmıştır (Dervişcemaloğlu, 2018).

Barthes, metinlerde "düz anlam", "yan anlam", "mit", "metafor" ve "metonimi" kavramlarını kullanarak göstergelerin anlamlandırılma süreçlerini ele almaktadır. Düzanlam, göstergenin evrensel ve nesnel niteliğe sahip ilk anlamı olarak tanımlanmaktadır. Örneğin, köpek kelimesi düz anlam düzeyinde ilk olarak bir hayvana

işaret eder. Yan anlam ise düz anlamın ötesinde, mit ve çağrışımlı boyutlara sahip öznel yorumları ve sosyokültürel bağlamları içeren anlamlar bütünüdür. Başka bir örnekle ifade etmek gerekirse, kılıç düz anlamında metal ve kesici bir aletken, doğu kültüründe "adalet" kavramının sembolü olarak da kullanılmaktadır (Bircan, 2015: 17-41).

Barthes, anlamlandırmanın ikinci düzeyinde yan anlam ve mitin yanı sıra simgesel anlamlandırmadan da bahsetmektedir. Barthes'e göre bir gösterge, başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan anlam kazandığında simgeleşmektedir. Barthes, Korkunç Ivan filminde genç Çar'ın altın paralar içinde vaftiz edilmesi örneğini vererek simgesel anlamlandırmayı açıklamaktadır. İkonik göstergelerde kültürel kodların etkili olduğunu belirterek, anlamın kültüre bağlı olduğunu vurgulamaktadır (Fiske, 2003: 123).

Metafor ve metonimi ise Barthes'ın diğer iki önemli kavramıdır. Metafor, bir kavramın başka bir kavramın yerine kullanılması durumudur. Metonimi ise birbiriyle ilişkili iki kavramdan birinin diğerinin yerine kullanılması olarak ifade edilir (Çakı, 2019: 200).

1960 sonrası Avrupa göstergebiliminin önemli isimlerinden Eco ise, Saussure, Pierce ve Jakobson' dan yola çıkarak kendi alımlama göstergebilimini geliştirmiştir. Eco, göstergenin bir şeyin yerine geçen her şey olduğunu vurgulayarak, kültürel kodlarla toplumsal uzlaşım arasındaki ilişkiyi tartışmıştır (Rifat, 2014b: 51; Kaplan, 2017a: 114-115).

Eco, insan düşüncesinin bir ürünü olarak göstergebilimi ele almaktadır. Anlamın nasıl oluştuğunu metinlerde tartışmaktadır. Sadece sözlü diller değil, fotoğraflar, çizimler, sinematografik ikonlar gibi tüm metinlerin simgesel anlamlar üretebileceğini savunur. Anlamın kültürel kodlarla ilişkili olduğunu ve biçimin bir nesneyi değil kültürel bir içeriği gösterdiğini öne sürer. Eco' ya göre, gösteren-gösterilen ikilisinin yerine anlatım-içerik ikilisini getirerek metinlerdeki anlamın oluşum süreci açıklanmalıdır (Kaplan, 2017a: 116; Kaplan, 2018b: 257).

Son olarak, Eco sinemada üçlü bir eklemleme önermektedir. Birinci eklemleme, görüntüsel figürleri (nesnelere, kişiler) içerken; ikinci eklemleme, bu figürlerin daha büyük anlamsal birimler oluşturması veya fotoğraflarla birleşmesi olarak ifade edilir. Üçüncü eklemleme ise fotoğrafın çekim sırasında yapılan hareketlerdir. Eco, sanat eserlerinin yorumlanabilir olduğunu ve bu yorumların yapıtın yapısını bozmadığını savunmuştur (Kaplan, 2017a: 115).

3.2. Sinema Bağlamında Göstergebilim

Diğer kitle iletişim araçlarında ve görsel sanat dallarında olduğu gibi, sinemada da göstergebilim içeriklerin ve iletilerin analizinde önemli bir rol oynamaktadır.

Film, senaryo aracılığı ile ileti oluşturan yönetmen tarafından hazırlanmaktadır. Böylece izleyici tarafından bu iletiler anlamlandırılmaktadır. Göstergebilim filme yapıldığı gibi bakmaz, bunun yerine filmdeki göstergelerin ne oldukları, nasıl işledikleri ve nasıl anlamlar taşıdıkları üzerinde durur. Film, üstü örtülü kodlar ve içeriklerle dolu olabilir. Bu kodlar vasıyasıyla yönetmen, izleyici ile arasında iletişim kurmayı amaçlar. Göstergebilimci analist ise, bu kodları ve içerikleri analiz ederek, filmdeki anlamları ortaya çıkarır. Sinema dilinin özgünlüğünde göstergebilimsel yaklaşımlar, film anlatısının derinliklerine inerek nasıl anlamlar oluşturduğunu açıklamasından gelmektedir (Aydın , 2016: 11).

Bu bağlamda, göstergebilim, sinema filmlerinin sadece görsel ve işitsel unsurlarını değil, aynı zamanda bu unsurların nasıl anlamlandırıldığını da anlamak için kullanılan güçlü bir araçtır.

Göstergebilimin tanımladığı düzgüler, sinemasal ve sinemasal olmayan düzgüler olarak iki ana kategoriye ayrılır. Sinemasal olmayan düzgüler, algılama biçimlerimiz ve kültürel arka planımızla yakından ilişkilidir. Aynı zamanda diğer dil iletişim sistemlerinde de benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Filmin içindeki düzgüler, öncelikle kültürel düzgüler olarak adlandırılmakta ve filmdeki iç mekanları, karakterlerin giyimlerini, jest ve mimiklerini, kullanılan aksesuarları içermektedir. Bu düzgüler, izleyiciye sunulan görsel unsurların kültürel kodlarını ve içeriklerini iletmek için kullanılır. Filmin üst örgüsündeki dil düzgüleri ise filmi anlamlandıran ve bir bütün olarak algılanmasını sağlayan anlatımsal düzgülerdir. Filmin altında bulunan düzgüler ise nesnelerin fiziksel özelliklerini ve algılanmalarını sağlayan temel düzgülerdir. Bu düzgüler, görüntünün biçimini, rengini, perspektifini ve diğer görsel özelliklerini belirlemektedir (Metz, 1971: 20).

Sinemasal düzgüler ise görüntünün özelliğinden kaynaklanan düzgülerdir. Bu düzgüler sinemanın özgün özelliklerini oluşturmaktadır. Birden fazla görüntü ve devinimli görüntüler gibi özellikler sinemanın anlatım gücünü ve çok katmanlı anlam oluşumunu sağlamaktadır. Metz'e göre, *“sinema, birçok dilde aynı düzgülü, tek bir dilde birçok düzgülü”*

dür. Bu ifade, sinemanın karmaşık dil yapısını ve çoklu anlam katmanlarını vurgulamakta, dolayısıyla sinemanın iletişim ve sanat olabilmesi için sahip olduğu zenginlikleri ön plana çıkarmaktadır (Metz, 1971: 20).

Sinema, içerdiği bu kodlar ve dil yapısıyla çok yönlü bir iletişim aracıdır. Bu nedenle, sinemanın anlamının derinlemesine analizi, göstergebilimsel yaklaşımlarla yapıldığında, film yapıtlarının nasıl anlamlandırıldığını ve izleyiciye nasıl iletilmek istendiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Sinemanın sunduğu görsellik, diğer görsel göstergeler gibi, bir alıcı ile bir verici arasında bir ileti aktarım süreci olduğu için dilsel bir etkinlik olarak değerlendirilir. Bu dilsel etkinliğin öne çıkan özelliği, yazılı ya da sözlü dilin gerektirdiği dilbilgisi kurallarına uymamasıdır. Sinemanın dil yapısını incelemek, onun ölçünlü dillerden nasıl ayrıldığını anlamaya çalışmak zordur. Şüphesiz sinema dilinin varlığı, sinemanın kendine özgü anlatım yöntemleri ve dilbilgisi ile doğrudan ilişkilendirilir. Sinema dili için geçerli olan bu durum diğer sanat dilleri içinde geçerlidir. Tiyatro dilinden roman diline, resim dilinden moda diline kadar pek çok örneği bulunmaktadır. Öztin Bağder'e göre, sinema bir dil olarak ele alındığında, bu terim genellikle eklemli ve doğal dil anlamına gelmez daha çok dil yetisi anlamına gelir (Bağder, 1999: 144).

Bu bağlamda, sinemanın dil olarak incelenmesi, göstergebilimin sinemadaki anlam oluşturma süreçlerine odaklanmasını sağlamaktadır. Sinemanın karmaşık görsel ve işitsel unsurlarını, anlamlandırma süreçlerini ve izleyiciye iletişimini anlamak için göstergebilimsel yaklaşımlar önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Sinemanın dilbilgisini incelemek, geleneksel dillerle kıyaslandığında oldukça karmaşık bir süreçtir. Metz'e göre, sinema dili bir dilbilgisine sahip olabilir, ancak bu dilbilgisini tanımlamak ve anlamak zordur. Metz, sinema dilinin incelenmesi için en uygun yaklaşımın genel dilbilim ve göstergebilim ilkelerine dayalı bir metodoloji olduğunu savunmaktadır (Metz, 1966: 120-124).

Sinema dilinin özgünlüğü, onun tümceler dizisi olarak ele alınabileceği fikrinden gelir. Metz'e göre, sinema diliyle uğraşanlar sadece bir dili kullanmakla kalmaz, aynı zamanda ona hayat verirler. Sinemaya hayat veren film yapımcıları, sıradan bir dili konuşanlardan farklı bir şekilde değerlendirilmelidir (Metz, 1991: 101).

Metz'in tabanca örneği, sinema dilinin bir tümce olarak işlev görebileceğini gösteren önemli bir örnektir. Bir filmdeki tabanca görüntüsü, sadece bir kelime olarak değil, aynı zamanda bir anlam bütünlüğü içinde işlev görmektedir. Bu nedenle, sinema dilinin geleneksel dilbilgisi kavramlarından farklı olarak bir sözlüğü veya eşanlamlı-karşıt anlamlı sözcükler listesi bulunmadığına dikkat çekmek önemlidir. Sinema dilinin anlam oluşturma süreci, göstergebilimsel bir bakış açısını gerektirmektedir. Çünkü sinema göstergeleri her zaman kendi dışında bir şeyi göstermektedir (Metz, 1991: 67).

Sonuç olarak, sinema dilinin incelenmesi yalnızca görsel ve işitsel unsurları değil, bu unsurların izleyici tarafından nasıl anlamlandırıldığına da anlamak için göstergebilimsel yaklaşımları içermelidir. Bu noktada Metz' in perspektifi, sinema dilinin karmaşık yapısını açıklamak ve anlamlandırmak için önemli bir nokta olduğu düşünülmektedir.

3.3. Erwin Panofsky ve İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi

Erwin Panofsky, 30 Mart 1892 tarihinde Almanya'nın Hannover kentinde dünyaya gelmiştir. 1910-1914 yılları arasında Berlin'de felsefe, filoloji ve sanat tarihi üzerine eğitim almıştır. Panofsky, Freiburg Üniversitesi'nde eğitimini sürdürmüştür. 1916 yılında, sanat tarihçisi Dorothea Mosse (1885-1965) ile evlenmiş, 1926-1933 yılları arasında Hamburg Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapmıştır. İlk kez 1931 yılında New York Üniversitesi'nde misafir profesör olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. 1935 yılında Princeton Üniversitesi İleri Çalışma Enstitüsü'nde sanat tarihi profesörü olarak atanmıştır.

Panofsky'nin eserleri, edebiyat, felsefe ve tarihsel eleştiri alanlarında önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Sanat eserlerinin üç aşamalı ikonografi ve ikonoloji yöntemiyle incelenmesinin kurallarını ilk olarak 1939 yılında yayınladığı "İkonografi ve İkonoloji" başlıklı makalesinde sistematik olarak ortaya koymuştur. Bu yöntem, günümüzde sanat eserlerinin analizi için en yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biri haline gelmiştir. Panofsky, sanatın formu ile içeriğini dengelemeyi başarmış ve sanatın anlamlandırılmasında önemli bir figür olmuştur (Öz, 2017: 10). Erwin Panofsky, 14 Mart 1968 tarihinde New Jersey'de vefat etmiştir.

Erwin Panofsky, sanat eserlerinin analizinde üç aşamalı bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntem, İkonografik ve İkonolojik sanat eleştirisi yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Panofsky'nin yöntemine göre, sanat eserleri şu üç aşamada incelenir:

Birinci İnceleme Aşaması: Ön İkonografik İnceleme

Bu aşama, sanat eserindeki biçimlerin tanınan nesnelere benzetilmesi ve bu biçimler arasındaki ilişkilerin belirlenmesi sürecidir. Bu aşamada, sanat eserindeki biçimlerin hangi hareketler içinde olduğu saptanarak olgusal ve ifadesel anlam elde edilmektedir. Ön ikonografik inceleme olarak da adlandırılan bu aşamada, eserin yüzeyde görünen öğelerinin tanımlanması ve bunların ne anlama geldiğinin belirlenmesiyle ilgilidir (Cömert, 2008).

İkinci İnceleme Aşaması: İkonografik Tanımlama

Bu aşama, sanat eserinde betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması sürecidir. İkonografik tanımlama da, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasını içermektedir. Bu aşamada, biçime karşı içerik ön plana çıkmaktadır. Uzlaşım sal konu alanı, yani sanatsal motiflerle anlatılan doğal konu, imgeler, öyküler ve alegorilerle dile getirilmiş belirli tema ya da kavramlar dünyası olarak anlaşılır. Dolayısıyla, doğru bir ikonografik çözümlenme için imgelerin doğru tanımlanması esastır (Akyürek, 1995; Panofsky, 1995).

Üçüncü İnceleme Aşaması: İkonolojik Tanımlama

Üçüncü ve en üst aşama olan ikonolojik tanımlama, sanat yapıtının "içeriği" olarak adlandırılır. Bu aşamada, sanat yapıtının oluştuğu dönemdeki kültürel nitelikler, sanatçının kişiliği ve bu ortamda doğan yapıtın içerdiği anlam irdelenmektedir. Panofsky'ye göre, ikonolojik inceleme, sanat eserinin daha derin ve kapsamlı bir anlamını ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu aşama, eserin yalnızca yüzeyde görünen öğelerini değil, aynı zamanda eserin ardındaki derin sembolik anlamları ve kültürel bağlamını da ele almaktadır (Akyürek, 1995).

Panofsky'nin üç aşamalı araştırma yöntemi, sanat eserlerinin hem yüzeysel hem de derin anlamlarını ortaya çıkarmada önemli bir araç olarak kabul edilmektedir.

3.4. Bağımsız Sinema

Bağımsız ifadesi TDK'ya göre, “*davranışlarını, tutumunu ve girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen, hür, özgür, özerk, müstakil*” anlamına gelmektedir (TDK, 1992: 127).

Sanatta bağımsızlık hareketi ise 1950'li yıllarda Londra'da ortaya çıkmıştır. Bu hareketi, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde bulunan bir grup genç sanatçı başlatmıştır. Bağımsızlık kavramı her zaman sinemanın içinde var olan bir kavram olsa da, 'Bağımsız Sinema' kavramı özellikle Hollywood stüdyoları dışında yapılan filmleri ifade etmektedir (Holm, 2011: 15).

Bağımsız sinema, genellikle Hollywood'un büyük stüdyolarının dışında, daha düşük bütçelerle ve genellikle yönetmenin daha fazla özerkliğe sahip olduğu bir çerçevede üretilen filmleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu tür filmler, genellikle sıra dışı, kışkırtıcı ve geleneksel Hollywood sinemasının kalıplarından farklı özellikler taşımaktadır. New York Times'ın tanımlamasında da belirtildiği gibi, bağımsız sinema "sıra dışı", "kışkırtıcı" ve "düşük bütçeli" gibi sıfatlarla nitelendirilmiştir (New York Times, 2023).

Bağımsız sinemanın ana akım sinemasına meydan okuyan ve alternatif bir kültürel yapı sunduğu kabul edilir (Newman, 2009: 19). Hollywood'un büyük stüdyo şirketlerinin dışında çekilen bu filmler, genellikle daha az ticari odaklı ve daha çok sanatsal özgürlüğe dayalı bir yaklaşımla üretilmektedir. Bu bağlamda, bağımsız sinema kavramı, sadece bir film yapıcılığı biçimi olarak değil, aynı zamanda kültürel bir ifade ve sanatsal bir direniş biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Yönetmenin müdahalelerden uzak kaldığı ve daha kişisel bir anlatı stiline sahip olan bu filmlerde, genellikle yenilikçi ve deneysel öğeler gözlenmektedir. Özetlemek gerekirse bağımsız sinema, sinema sanatının geleneksel sınırlarını zorlayan, toplumsal, politik veya estetik açıdan alternatif bakış açıları sunan ve genellikle ana akımın dışında kalan yapımları ifade etmek için kullanılan önemli bir terimdir (Gürbüz, 2015: 170).

Hollywood sineması, II. Dünya Savaşı sonrasında önemli değişimlere maruz kalarak endüstriyel bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde film sektörü, iki farklı yönde hareket etmiştir. Bunlar Hollywood içinde yer alan büyük stüdyoları savunan ve Hollywood'un dışında kalarak bağımsız sinemayı savunanlar olarak. Hollywood stüdyo filmlerinin

büyük başarısı, film endüstrisinin geleceğini derinden etkilemiştir. Özellikle büyük bütçeli ve ticari başarıya odaklanmış Hollywood yapımları, endüstrinin belirleyici güçlerinden biri haline gelmiştir. Bağımsız sinemacılar ise genellikle düşük bütçelerle çalıştıklarından ve büyük stüdyoların kaynaklarına erişimleri sınırlı olduğundan, bu rekabet ortamında zorlu bir mücadele vermişlerdir (Çavuşoğlu, 2006: 9).

Hollywood sineması, önceleri Vitagraph, Biograph ve Edison gibi stüdyoların hakimiyetine son verme amacıyla ortaya çıkmıştır. Ancak zamanla kendisi de endüstrinin merkezi konumuna yükselmiştir. Hollywood stüdyoları, maliyetli büyük yapım projeleri üreterek ve genellikle oyuncularla kontratlı çalışarak endüstriye büyük katkı sağlamıştır (Çavuşoğlu, 2006: 9).

Bu bağlamda, Hollywood'un endüstriyel gücü ve bağımsız sinemanın daha sınırlı mali kaynaklarına rağmen sanatsal özgürlüğü savunma çabaları, film endüstrisinin tarihsel ve kültürel evriminde önemli bir yer tutmaktadır.

Hollywood sineması, endüstriyel büyümesini sürdürürken, toplumdaki bazı değişimlere uyum sağlayamamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Hollywood'un yükselişiyile eş zamanlı olarak bağımsız sinema ortaya çıkmış ve halkın kültürel, sanatsal ve politik eğilimlerine yanıt vermiştir. Bu dönemde, Hollywood'un ticari kaygılarla hareket eden doğası, dönemin toplumsal ve politik hareketlerine yeterince duyarlı olmamasına yol açmıştır. Ancak bağımsız sinema, bu boşluğu doldurmuştur. Genç neslin düşüncelerine önem vererek, toplumsal değişimlere ve savaş karşıtı hareketlere dair güçlü ve doğrudan anlatılar sunmuştur. Bağımsız sinema, düşük bütçeli olmasına rağmen, bu dönemin kültürel ve politik atmosferini daha doğru ve etkili bir şekilde yansıtarak, halkın ilgisini çekmeyi başarmıştır. 1960'ların ilerleyen yıllarında, bağımsız sinemanın öncülüğünde, toplumun hakları için mücadele, savaş sonrası ekonomik durgunluk ve Vietnam Savaşı'na tepkiler gibi konularda kültürel eleştiriler belirgin hale gelmiştir. Ticari kaygılarla yönetilen Hollywood sineması, bu dönemde kendi içindeki yapımcıları dahi eleştirmeye başlamıştır (Murray, 1988: 7).

Tzioumakis, bağımsız sinemayı tanımlanması zor bir akım olarak değerlendirmektedir. Bağımsız sinema, genel anlamda sinemanın gelişim çağından günümüze kadar her dönemin ana akım sinemasına karşı duran bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu sinema türü, bulunduğu dönemin ana akım sinemasından finansal, görsel veya dil kullanımı

açısından farklı filmler üretmesiyle tanımlanır. Bu perspektiften bakıldığında, bağımsız sinemanın başlangıcından itibaren belirgin ve açık bir anlam içermediği anlaşılabilir (Tzioumakis, 2015: 24).

Bağımsız sinemada, konular genellikle günlük hayatın içindeki karakterlerin yaşamlarından seçilir. Sabit stüdyo ortamları yerine doğal mekanlar tercih edilir. Bu gözlemler, bağımsız sinema akımının toplumsal baskılara bir tepki olarak doğduğunun bir göstergesidir. Başka bir deyişle, toplum tarafından dışlanan ve kenara itilen azınlıklar, kendilerini ifade etme aracı olarak bağımsız sinemayı kullanmaktadır. Ayrıca sürekli seyircinin beğenisini kazanacak yapımlar yapmanın sinemayı fazlasıyla metalaştırdığı fikri çerçevesinde, bağımsız sinemada daha çok sanat ve estetik kaygılar amaçlanmaktadır. Bu yaklaşım, sinemanın bir sanat formu olarak varlığını sürdürmesinde bir öneme sahiptir (Leavy, 2000: 55).

Nijat Özön'e göre ise, bağımsız sinema, gerekli finansmanı kendi sektörü içinde sağlayamayan ve bu nedenle alternatif kaynaklardan sermaye bulmaya çalışan bir sinema türüdür. Bu tanım, bağımsız sinemanın ana akım sinema endüstrisinin dışında kaldığını ve finansal olarak kendi ayakları üzerinde durabilmek için farklı ve yenilikçi yöntemler geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bağımsız sinemacılar, genellikle büyük stüdyolardan ve geleneksel finansman yollarından bağımsız olarak, bağımsız yatırımcılar, bağışlar, kitle fonlaması ve kişisel kaynaklar gibi çeşitli alternatif finansman kaynaklarına başvurarak projelerini hayata geçirmeyi hedeflemektedir. Bu durum, bağımsız sinemanın özgün ve yenilikçi anlatım biçimleri geliştirmesine olanak tanırken aynı zamanda ekonomik ve yaratıcı bağımsızlığını da pekiştirmektedir (Özön, 2000: 83).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: YÖNTEM

4.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Peter Greenaway sineması üzerinden resim ve sinema ilişkisinin araştırılmasını amaçlamaktadır. Buradan hareketle sinemada kullanılan resimlerin salt anlamının yanı sıra yönetmenin imgeyi görsele dönüştürülmesinde sinematografik öğelerin önemi araştırılmaktadır. Greenaway sineması üzerinden sinema ve resim arasındaki görsel estetik anlayışının nasıl sinema diline dönüştürüldüğü incelenmektedir. Sinemanın diğer sanatlarla olan bağı sinema ve resim arasındaki ortak unsur ve temalar kullanılarak tasvire ne denli beslendiği araştırması hedeflenmektedir.

Bu amaç doğrultusunda Peter Greenaway sinemasında şu soruların yanıtları aranacaktır:

- Resim ve sinema sanatı nedir? Ortak özellikleri nelerdir? (Resim sanatının ve sinemanın kendine has prensipleri nelerdir ve hangi noktada kesişmektedir?)
- Sinematografik öğeler ve sinemayı sanat yapan unsurlar nelerdir? (Filmlerde kullanılan kamera hareketleri, kamera açıları, aydınlatma, kompozisyon ve kostüm gibi öğeler hangi amaca hizmet etmektedir.)
- Erwin Panofsky'nin ikonolojik ve ikonografik sanat yaklaşımı nedir?
- Sinemada Olay örgüsü işlenirken resim salt anlamının yanı sıra mizansen destekleyecek biçime hangi unsurları kullanarak uyarlamaktadır? (Bu uygulamayı sahne tasarımı ve diyalog gibi öğeler filme nasıl sentezlenmiştir?)
- Peter Greenaway sinemasında Rembrandt'ın hangi tekniklerini kullanılmaktadır? (Rembrandt'ın hangi tablolarını, hangi sinematografik öğeleri kullanarak yapmıştır? İzleyicide oluşturmak istediği algı nedir?)
- Peter Greenaway sinemasında aydınlatma, renk ve tema nasıldır? (Resim geçmişi olan bir yönetmen olan Peter Greenaway'in aydınlatma ve temaları kompozisyon ile çerçeveleme teknikleri nelerdir?)
- Peter Greenaway'i diğer sinema ve resim sanatını birbirine uyarlayan yönetmenlerden ayıran teknik nedir ve bunu nasıl kullanmaktadır? (Sinemasının temelini oluşturan resimden beslenirken hangi ressamların etkisinde kalmaktadır?)

Bu bağlamda Peter Greenaway hareketli tablolarından yola çıkarak filmlerinin ikonografik ikonolojik çözümlenmesinin yapılması amaçlanmaktadır. Böylelikle bir filmin resim tablosu gibi imge, sembol ve nesne kullanımının göstergibilimsel incelenmesi hedeflenmektedir.

4.2. Araştırmanın Önemi

Literatür taraması sonucunda sinema ve resim arasındaki ilişkinin araştırıldığı akademik çalışmalara yer verildiği gözlenmiştir. Ancak yapılan akademik çalışmalarda çoğunlukla sinema ve resim ilişkisi anlatı yapısı olarak incelenmiş ve hem resim alanında hem de sinema alanında etkin rol oynayan bir yönetmen örneklenmesiyle incelenmediği tespit edilmiştir. Bu çalışma sinema ve resim ilişkisinin hem anlatı hem de teknik anlamda ilişkisini ve bunu hangi unsurları kullanarak yaptığı incelenerek sinema alanındaki bu eksikliği gidermesi aynı zamanda Peter Greenaway sinemasının resimsel düzlemde ikonolojik ve ikonografik incelemesinin derinlemesine yapan bir akademik çalışma olması nedeniyle önem taşımaktadır.

Bu bağlamda resmin salt anlamı ve görsel işitsel-imler dizgesi olan sinemanın hangi unsurlardan nasıl faydalandığı araştırılarak sinema ve resmin estetik anlayışının oluşmasını sağlayan ortak tekniklerinin analiz edilmesi sebebiyle önemli bir noktada olduğu düşünülmektedir.

4.3. Araştırmanın Varsayımları

Araştırmanın odaklandığı konu ilgili varsayımlar üzerinden irdelenecektir;

- Yönetmenin üslubunun oluşmasında ilgi alanları önemlidir.
- Peter Greenaway sineması Rönesans ve Barok dönemlerinden derinlemesine etkilenmektedir.
- Peter Greenaway sinemasında temalar resim sanatı ile örtüşmektedir.
- Peter Greenaway sineması imgeyi görselleştirme üzerine kurulu bir sinemadır.
- Greenaway'im film yaratım süreci bir ressamın tablo yaratma sürecine benzerlik göstermektedir.
- Sinema, resim sanatıyla kompozisyon, ışık, gölge ve renk kullanımı gibi unsurları ortak kullanmaktadır.

- Sinema, resmin estetik yönü ile zamanını sentezleyerek farklı bir perspektiften bakmaktadır.

4.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Sinema ve resim ilişkisi bağlamında Peter Greenaway sinemasının göstergebilimsel ve Erwin Panofsk'nin ikonolojik- İkonografik incelemesi referans alınarak analiz yöntemler çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Ayrıca çalışma, yönetmenin sinematografisinde kullandığı renk, ışık, gölge, kurgu, mizansen ve çerçeveleme teknikleri ile sınırlandırılmıştır. Analiz için örneklem olarak Peter Greenaway'in 2007 yapımı, Gece bekçisi, sayılarla boğuşmak ve tuval bedenler filmleri ele alınmıştır. Yönetmenin uzun metraj filmlerinden önce çekmiş olduğu kısa filmler ve sergiler analizin ve çalışma sınırlarının dışında tutulmuştur. Bu sınırlama araştırmanın hedefinde olan konuyu netleştirme ve yeni bir bakış açısından ilerlemek amacıyla yapılmıştır.

4.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonolojik, ikonografik sanat yaklaşımı referans alınmıştır. Erwin Panofsky'nin ikonografide bir yapıtın ne anlattığını veya temsil ettiğinin yanı sıra neyi görünür kıldığını anlayabilmek için yapıtın tüm unsurlarına hakim olmak gerektiği düşüncesine istinaden betimsel analiz yöntemlerinden yararlanılmış çalışma literatür taramasıyla desteklenmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM: BULGULAR

5.1 Genel Hatları ile Peter Greenaway

1942 Yılında Galler'in Newport kasabasında dünyaya gelen Peter Greenaway ressam, yazar ve yönetmendir. Greenaway sinema evreninde yönetmen kimliği ile tanınsa da sanata ilk adımlarını resim ile yapmıştır. Eğitimini resim üzerine alan Greenaway 16 yaşında, Time dergisi tarafın dünyanın en iyi yaşayan yönetmeni olarak nitelendirilmiş Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür filmini izleyerek sinema ile tanışır. 1966 yılında Train adlı kısa film ile yönetmenlik kariyerine başlamıştır. Kendi tanımıyla "düşünce filmleri" yapan İngiliz yönetmen, ressam ve yazardır.

1982 yılında çektiği ilk uzun metrajlı film olan Ressamın Kontratı ile sinema ve resim arasındaki yadsınamaz ilişkiyi kanıtlar nitelikte filmler çekmeye başlamıştır. NTV'de verdiği bir röportajda kendini en başta bir ressam beraberinde yönetmen olarak tanıtan Peter Greenaway filmlerinde resim ile sinemanın ortak noktası olan renk algısına önem verdiğini vurgulamaktadır. Resimlerinde ve sinemada zamanı, renkleri hedef alan Peter Greenaway operayla da ilgilenmektedir.

Verdiği röportajlarda sinemanın diğer sanat dallarıyla iç içe olmasını savunan bundan kaynaklı filmlerinde ilgi alanları olan edebiyat, müzik ve resimden yararlanarak sinemaya yenilikçi ve eleştirel bir dil ile yaklaşmaktadır. Film editörü olarak Central Office Of Information'da çalışan Greenaway burada "Deneysel Filmi" keşfetmiştir. İlk deneysel filmi niteliği taşıyan The Falls'u beraberinde Ressamın Kontratı ve Hayvanat Bahçesi takip etmiştir.

5.1.1 Peter Greenaway'in Ressam Kişiliği ve Sanat Anlayışı

Sanat eğitimini Londra'da Walthamstow College of Art'ta başlayan Greenaway, sanatsal perspektifini burada kazanmıştır. Resimlerinde Barok ve Rönesans etkileri görülmektedir. Tarihte yer edinmiş önemli olayları modern bir yorum katarak kendini üslubunu ve biçimini yaratmıştır. Resimlerinde kullandığı renkler ve her bir resimde özenle işlenmiş detaylar hikaye ile bütün olarak oluşturduğu kompozisyon anlayışı onun resimlerinin belirgin özelliklerinden olmuştur.

Görsel bir dile sahip sinema ve resim imge yaratma konusunda disiplinlerarası bir çalışma halinde olmuştur. Almış olduğu eğitim, sanat tarihi bilgisinden yararlanarak oluşturduğu

imge ve metaforları ressamlığında vermiş olduğu yetkinlikle farklı bir perspektiften bakarak özgün bir sinema üslubu yaratmıştır. Sadece bir ifade biçimi olarak kullanmadığı sinema aynı zamanda hem izleyiciye hem de kendi için bir keşif alanı olarak görmektedir. British Film Institute'ye verdiği röportajda ‘*’Sinemanın bir hikaye anlatma aracı olmanın çok ötesinde olduğuna dair fikir her zaman beni büyülemiştir; sinema, dünyayı keşfetmenin ve anlamının bir yoludur.*’

Görüşüne değinen Peter Greenaway geleneksel sınırlarında ötesine geçmeyi hedefleyen bir sanat anlayışına sahiptir (Erdoğan,1998:137).

Resim ve sinema arasında kuvvetli bir bağ kuran Peter Greenaway iki disiplinin de birbirini tamamlayarak görsel imgelem yaratmada etkili bir formül olduğunu savunmaktadır. Filmlerinde sıkça rastladığımız çerçeveleme, renk kullanımı ve oluşturduğu mizansenler ressam kişiliğinin sinemaya yansması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Klasik anlatı yapısının dışına çıkarak izleyiciye düşünmeye teşvik eden bir anlatı yapısını benimsemiştir. Modernizm ve postmodernizm sonrası anlatım yapısı olduğunu söyleyen Greenaway neo-manierist anlatımı da içinde barındırmaktadır. Postmodernizmin temel özelliklerinden olan ironi, göndermeler ve imgesel anlatımı kullandığı “The Falls” filmi bunun en önemli örneklerindedir. İzleyiciyi düşünmeye teşvik ederek klasik anlatı yapısının dışına çıkıp estetik deneyim yaşatmaktadır. 1980 yılında İngiliz Film Enstitüsü özel ödülünü almış olan filmde sürrealist uyumluluk arayışı kaynaklı otuzlu yaşlardayken daha fazla toplumsal sorumluluk taşımaya epeyce yoğunlaştığı söylenilmektedir.

Peter Greenaway’in sanat tarihi ve resim bağlantısı, onu bir post-modern olarak tanımlamaktan ziyade neo-manierist olarak adlandırmalıdır. Ayrıca yüzyıl başındaki kolaj, dekupaj ve puzzle mantığının filmlerinde hakim biçimsel öge olduğu görülür. Bir yandan sürrealizm bellek tekrarları bir yandan da teknik virtüözlük gibi sıkça kullandığı üst üste bindirme tekniği Manierizm’e denk düşmektedir (Şakran, 2010)

Greenaway Rönesans’ın arkasından gelen abartılı figürler, ironiyi temel alan manierizm anlayışını benimseyerek oluşturduğu barok atmosfer onun imzası haline gelmiştir.

Manierizm (Üslupçuluk) 1520 – 1580 (1600) yılları arasında Roma ve Floransa’da merkezi Avrupa’yı bölen Protestan Reformu, binlerce kişinin ölümüne sebep olan veba ve 1527 Roma yağmalanması gibi sorunların olduğu sırada Floransa ve Roma’da eş zamanlı olarak görülmeye başlamış olan sanat akımıdır (Sürsal, 2011:15; Akat, (2019).

Bu sanat anlayışı olağan gerçeğin dışında gösteriş ve abartıya uygun ifade formlarını içinde barındıran alışlagelmiş ifadeyi yapı bozumuna uğratarak farklı bir perspektif yaratmayı hedeflemektedir.

Resimlerinde ve filmlerinde sahne tasarımlarında rönesanstan etkilenirken peyzaj, doğa, orman etkilerini de görmek mümkün. Koç Üniversitesi Design Lab tarafından düzenlenen söyleşide peyzaj üzerine olan ilgisini ‘ ‘ *Sanat okulundayken Londra'dan sık sık Paris'e de gidiyordum. Bir noktada Amsterdam'a müzeleri gezmeye gittiğimde Hollandalı ressamların peyzajları beni büyülemişti. Bu üzerimde öyle derin bir etki yarattı ki mezun olduğumda Hollandalı ressamlar tarzında peyzajlar yapmaya başladım. Hâlâ da yapıyorum ama artık daha farklı bir tarzda. Bir tür post-Mondrian tarzı diyebiliriz buna* ’ ’ diyerek açıklamıştır.

Sanat anlayışını kendi ifadeleriyle modernizm öncesi postmodernizm sonrası olarak dile getiren Greenaway kolaj, dekapaj, üst üste bindirme ve puzzle tekniklerinin filmlerinde sıkça rastlamak mümkündür. Sürrealizmin bellek tekrarlarına dayanmakta olan disiplini imgeyi hakikatten üstün tutan yaklaşımı ile Peter Greenaway sıkça kullandığı üst üste bindirme tekniği ile eski sanat anlayışına bağlı kalması ve bu bağlılığı yeni bir perspektiften bakarak yeni imge ve biçimleri oluşturmayı esas aldığı çıkarımını yapmak mümkündür. Hem biçim hem içerikte görsel çeşitlilikler kurma anlayışını karşılayan Manierizm'e denk düşmektedir.

Peter Greenway sineması modern ve modernizm sonrası dönemin sanat anlayışını karşılamakta olan Performing Art olarak açıklanabilir.

“Performans” kelimesi, Türkçeye “Gösteri” olarak çevrilmektedir. Kelimenin köken anlamına bakıldığında bir işi göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler göstermek anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü). Performans, içerisinde bir amaç, hikâye, etkileşim, performans gerçekleştiren kişi veya kişileri barındıran ve bu kişilerin haricinde izleyiciye ihtiyaç duyulan bir eylem, bir süreçtir. Çünkü bir işin performans niteliği taşıması için gerçekleştiren ve bu gerçekleşen olaya tanıklık eden kişiler olması gereklidir. Bu yüzden performansta izleyici ve izlenen kişi birbirine bağımlı hale gelir (Demiral, 2010).

Sanatın özgürlüğü savunan performans bir sanat akımı değildir. Sınırları ve kuralları olmayan savaş, politika, şiddet tüm toplumsal sorunları içeren durumlara karşı bir eleştiri

niteliği taşıyan radikal bir tutum olarak kabul görmüştür. Performans izleyici önünde canlandırılan müziğin unsurlarının resimde kullanılması ya da resim, müzik, grafiğin unsurlarını sinemaya uyarlamak gibi plansız anında gelişen bir sanatsal aktivite biçimidir.

Peter Greenaway üslubunu genel olarak sinemasına aktardığı bir performans olarak nitelendirir. Bu tanıma uygun olarak Tuval Beden'ler üzerinden örneklendirmemiz doğru olacaktır. Tuval Bedenler filminde Greenaway “ eşyaları, nesnelere, görüntüleri, düşünceleri ve olayları gösteren performans sahnelerden oluşmuş sinematografik bir sergidir.” Olarak tanımlar. “Beden bir kitap, kitap da bir bedendir” metaforunu takip eden filmde kullanılan yakın plan, geniş plan ve natürmortu bir tek kadraj içine yerleştirir. Böylelikle anlatıyı bütünleştirerek görüntünün hikaye anlatımı üzerinde etkin bir hakimiyet kurar.

Greenaway 'in düzenlemiş olduğu sergileri sinemasının, yapmış olduğu filmlerde şimdiye kadar düzenlemiş olduğu tüm sergilerin yansıması niteliğindedir. 1977 yılında ‘Flying Over Water’ (Suyun üzerinde Uçmak) sergisi Barcelona’da yapılan Performans Art kategorisinde değerlendirilebilir. Serginin ana teması olan uçmak-boğulmak, hava-su, gökyüzü-deniz arasındaki etkileşimi İkarus’un hikayesinden esinlenilmiştir. Yunan mitolojisine göre dünyada ilk uçan adam olarak anımsanan İkarus, zorla tutulduğu yerden uçarak kaçmanın yollarını aramış ve babasının yapmış olduğu kanatları balmumuyla yapıştırarak kaçmıştır. Balmumuyla yapıştırıldığı için güneşe yaklaştıkça eriyen İkarus denize düşüp boğularak ölmüştür. Birçok hikayeye ilham olan İkarus’un öyküsü Ortaçağ’ın ünlü ressamı Bruegel tarafından resmedilmiştir. Peter Greenaway Suyun Üzerinde Uçmak sergisi ile hem mitolojik hikayenin seyirci önünde canlandırılması aynı zamanda otuz ayrı bölümden oluşan bir serginin film hazırlığı niteliğini taşımaktadır. İnteraktif bir sergi olan Suyun üzerinde uçmak 9.bölümü ziyaretçilerin katılımını hedefleyen bir performanstır. Anlatımın yanı sıra sekans kavramı üzerinde daha çok yoğunlaşılması anlayışını savunan Greenaway bu düşünce ile bağlılık gösterdiği resim sanatından yola çıkarak sinematografisini oluşturduğu kanısına varmak mümkündür.



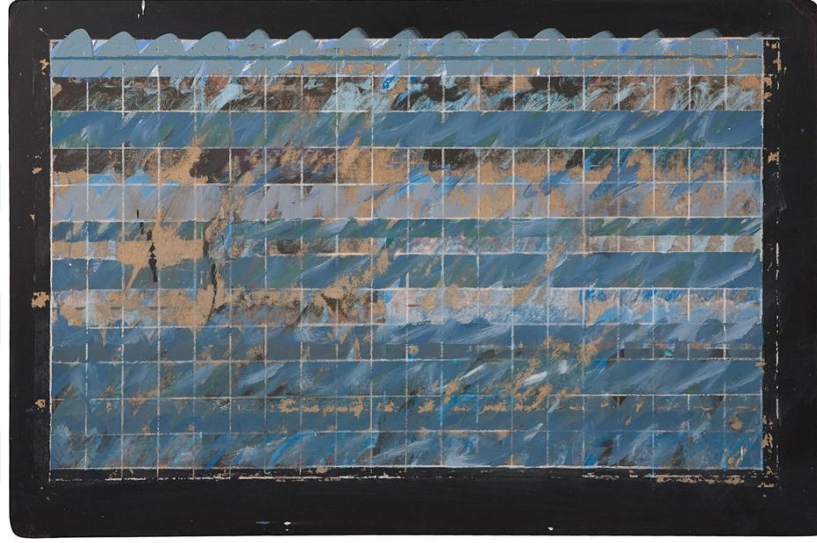
Şekil 1. Peter Greenaway Half a Woman Tablosu



Şekil 2. Peter Greenaway Shells Tablosu

Su bazlı akrilik boya kullanarak resimlerini yapan Greenaway kendi tanımıyla modern ve postmodern sonrasında değerlendirilen tablolarında toplumsal sorunları ve dönemin

sorunlarını eleştirel bir yaklaşımla renk tercihlerini yaparak anlattısını eleştirisini imgeye dönüştürmektedir. Resimlerinde diyagramlar, çizgilere yer veren Greenaway çizimlerinde cetvel, şablon, maskeleye bandı gibi çeşitli tasarım araçlarını kullanmaktadır. Doğa manzaralarının illüstrasyon'suz temsillerini tarla, kumsal, deniz, boş fiziksel alanlar, araziler tasvir ederken bunların beraberinde insan bedeni ve ayrı uzuvlarını resmetmektedir. Resimlerini daha sonrasında filme dönüştürdüğünü ifade eden Greenaway 16:9 çizmeye özen gösterdiğini vurgulamaktadır.



Şekil 3. Peter Greenaway - Ocean Heavy Water Tablosu

Küresel ısınmayı ele alan Peter Greenaway tablo hakkında şunları söylemektedir: “Yedide biri su ile kaplı olan dünya yüzeyininin küresel ısınma ile birlikte bu oranın artması beklenmektedir. Gelgitler, dalgalar, fırtınalarıyla kıtaların oluşumu ve kırılmasını sadece izler, ölçer ve düşünürüz. Güçlerine sınırsız güzellik ve zenginliklerine hayran oluruz” (Erdoğan, 1998: 137)

Filmlerinde olduğu gibi tablolarında da toplumsal sorunları estetik bilgisiyle harmanlayan yönetmen tüm sorunları, duyguları görsel dille anlatmayı hedeflemektedir. Onun sanatının temelinde toplumsal sorunların yeniden işlenerek tasvir edilmesi söz konusudur.

5.1.2 Peter Greenaway Sinemasında Sinematografi

Peter Greenaway filmlerinde sayılar, çizgiler, sınıflandırmalara çok sık rastlanmaktadır. Filmlerinin temelini oluşturan semboller, çizgilerle izleyiciyi düşünmeye imgeye görüntü ile ulaştırmaya hedeflemektedir. Karakterler psikolojik gerçeklikten ziyade duyguların,

ironilerin temsili adeta bir kukla niteliğindedir. Greenway tüm söyleşi ve röportajlarında sinemanın bir anlatım aracı ötesinde yer aldığını vurgulamaktadır.

‘Ben sinemanın iyi bir anlatım aracı olduğuna inanmıyorum. Eğer bir hikaye anlatmak istiyorsanız, yazar olun. Sinema işine girmeyin. Sinema başka şeylerle ilgilidir. Sinemayı çok eskilere giden bir tarihi olmadığını gördüğümüzü biliyorum, fakat yirminci yüzyılın büyük şeylerinden biri de, yıllardır kabul gören temel dayanakların kaldırılıp atılmasıdır. Dolayısıyla melodi müzikten çıkarılmıştır, figürasyon resimden çıkarılmıştır. Ben anlatımın da sinemadan uzaklaştırılmasının mümkün olduğuna inanıyorum, dolayısıyla gerçekten yapabileceğime inandığım bir şeye başlamak istiyorum’’ (Greenaway, 2010: 214).

Söylemlerinden yola çıkarak filmlerinde yatay ve dikey çizgileri sıklıkla kullanan Greenaway’in hikayelerini anlatırken alternatif yollar kullandığı aynı zamanda sinematografisinde imgeyi görsele dönüştürdüğü neticesine ulaşılmaktadır.

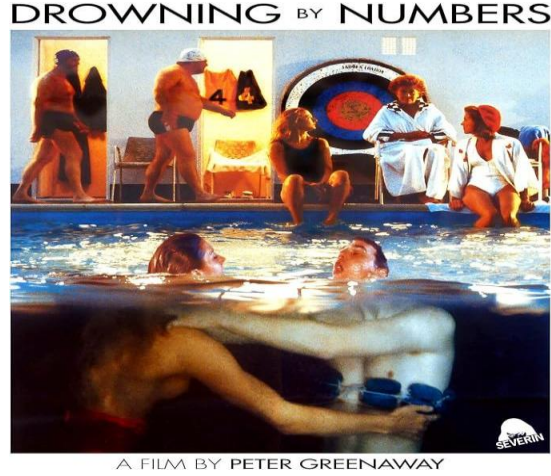
Dijital teknolojilerin de gelişmesi ve sanat üzerinde yadsınamaz güçlü etkileri olduğunu savunan Greenaway deneysel sinema faaliyetleri video entalasyonları ve multimedya sunumları ile sanatın ve teknolojinin gelişimini önemsemektedir. 20. Yüzyılda ilk örneklerini gözlemlediğimiz dijital görüntü çalışmaları 21. Yüzyılda evrim göstererek post-dijital dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknolojiye bağlı olarak dönüşen dijital görüntü tasarımları yeni anlam yaratma yolları olarak karşımıza çıkmış ve sanata entegre edilmiştir. İngiliz yönetmen Peter Greenaway filmlerinde sanat tarihinde yararlanmakta ve bu 8000 yıllık geçmişe dayanan resim sanatına yeniden bakılması gerektiğini savunmaktadır. Bu görüşten yola çıkarak resim sanatında başyapıt olarak nitelendirilen eserler üzerinde yönetmen ve ressam kimliğini harmanlayarak kendine has bir üslup geliştirmiştir.

Tüm filmlerinde imge ve imgelemi temel aldığını gözlemlediğimiz ve yapmış olduğu söyleşi ve röportajlarda da bunu sıkça vurgulayan Greenaway kültürel birikim ve tarih bilgisi ile harmanlanmış metaforlar ön plandadır. Sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisi açıklarken referans olarak alınacak nitelikte bir sinematografiye sahip olan Greenaway sinemasında felsefe, edebiyat, müzik, mimarlık, göstergebilim gibi birçok sanat disiplini görmek mümkündür. Geniş bir sanat disiplini yelpazesinden beslenerek ortaya

çıkardığı filmler, video entalasyonları ve performanslarda Doğu ve Batı kültürünü sentezleyerek yeni anlamlar ortaya koymayı hedefleyen bir sinema anlayışına vakıftır.

Peter Greenaway sinematografisinin mevcut sinema anlayışı olan anaakımın tam tersi anlayışa sahip olduğu mizansenleri, renk kullanımları ve hikayeleri işleme yöntemini referans olarak söylemek mümkün olacaktır. Peter Greenaway Hollywood sineması diye adlandırdığı şeyin standart tarifesini sağlayan, psikolojik bakımdan motive edilmiş konuları tamamen görmezden gelmektedir.”Hollywood filmleri hikaye anlatmakta, doğrusal anlatımı olan edebiyatı en üst düzeyde görsel olması gereken bir araca aktarmaktadır” der. Hollywood tarzı yönetmenlerin resim sanatının uzun tarihinde gördüğümüz gibi, imgeyle görsel öğelerin birleşimini öne çıkarmak yerine ‘ve sonra’nın büyümesine kapıldığı görülmektedir. Onlar meraklı bekleyiş yaratma ustasıdır; fiziksel arkaplanı, olay yerini ve insan şekillerini daha sonra gerçekleşecek olanı öğrenme ihtiyacına tabi kılarlar (Greenaway, 2010:7)

Ana Akım sinemada izleyiciye çok fazla düşünmesine fikir yürütmesine izin vermeksizin giriş gelişme sonuç şeklinde ilerleyerek diyaloglar ve olayı açıkça yansıtan mizansenler ile gösterilir. Hikayenin ortasında verilmese de sonunda izleyicinin aklında soru işareti kalmadan hikaye sonuca varılır. Greenaway sinemasında izleyiciye düşünme ortamı yaratarak adeta semboller sayılar ile akıl yürütmesini çıkarımlarda bulunmasını ister. Sayılarda Boğulmak filminin konusunu ve tarzını matematik belirlemektedir. Tamamen imgelerle kodlanmış kimi zaman belirgin bir şekilde kimi zaman da dolaylı olarak sayılar ile hikayeyi harmanlayan yönetmen insanın tuhaf ve ilginç kara mizahını da ekleyerek harflerin ve sayıların girdabına düşürmektedir. Sayıları çeşitli nesnelere üzerinde görüp takip ederken komplo fikirleri örnekleriyle katmanlandırılmaktadır.



Şekil 4. Peter Greenaway-Sayılarla Boğuşmak Film Afışı

Filmlerinde sayı ve alfabeyi sık sık gözlemlediğimiz aynı zamanda filmin yapısal temelleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun hakkında Peter Greenaway şunları söylemektedir:

“Anlatacak hikayeniz yoksa, malzemeyi hazırlamanın bir başka yöntemini bulmanız gerekiyor. Çoğu kimse bunu müzikle yapmanın yolunu aradı fakat bu bana farklı bir araç yapısını ödünç almak gibi geldi. Dolayısıyla ben bir bakıma evrensel yapıların arayışına çıktım alfabe gibi. Matematiksel denklemler, belki de sayı dizileri gibi. Sonucun kupkuru, durgun bir sinema tarzı olduğunu çabucak anladım. Yine hikayeler anlatmaya koyuldum. Hikayeler böylelikle tekrar yapılara doğru ilerleyen kendi yollarını buldular. Fakat bu hala benim temel konumum değildir. Ben bütün bir film için soyut temel arıyorum. Sayılarla Boğulmak'ta birisi birden yüze kadar saymaktadır. Fakat bunun yanında iç yapılar var. Ben iki iskelet kullanıyorum. Biri özü inşa ediyor, diğeri dış şekli meydana getiriyor. Eğer bir açıdan bakıldığında hepsi ıvır zıvır bir şey olarak görünüyorsa çok kesin bir biçimde öyledir. Fakat ben doğallıkla bir başka düşünceyi işin içine dahil ediyorum. Özgür irademizi ifade etmekte çok dar çerçevelere sahip olduğumuza inanıyorum. Görünürde karar alma yetisine sahibiz, fakat bu kadar gerçekte çok sınırlı. Filmin bu sınırlamayı kader gibi bir şey, ortaya koyan bir dış iskeletin içine yerleşmiş şeklindeki hikayesine sahip olarak gözler önüne sermesi gerekir. Hayatlarımız gene de, kontrolümüz altında olmayan koşullar içinde bulunduğumuz çevre, iklim, muhtemel kişisel ilişkilerimiz tarafından sınırlandırmakta. Bana göre, matematiksel yapılar bizi kısıtlayan o sınırları işaret ediyor” (Greenaway, 2010).

İfadesine istinaden geleneksel ana akım anlatım yapısından farklı olarak sayısal değerler, sembollere ağırlık vererek insanın kısıtlanan sınırlarını temsil ettiği sonucuna varmak mümkündür.

Kadrajlarını, çerçevelemelerini adeta bir ressamın tuvali gibi kullanmaktadır. Ressamların üç boyutlu bir yaşamı iki boyutlu düz bir tuvale aktarma çabası içine girmişse aynı şekilde yönetmen de üç boyutlu bir yaşamı iki boyutlu bir film karesine yani çerçeve içine sığdırma çabası içine girmektedir. Her bir unsur belirli bir bütünler zincirine yani hikayeye hizmet etmektedir. Kadrajlarını tasarlarken beni en çok ilgilendiren estetik ve imge diyen Greenaway renk ve ışık kullanımına özen göstermektedir.

Peter Greenaway'ın tüm filmlerinde hakimiyet kurmuş olan şiddet, cinsellik ve ölüm temalarıdır. Bu temaları işlerken kostüm renk, müzik ve tarihi etkili bir şekilde kullanmaktadır. Tuval Bedenler filmi Japon edebiyatında Shonagon'un yazdığı ünlü bir günlüğe gönderme yaparak etkili müzik kullanımı beraber görsel bir şölen niteliğindedir. Filmlerinde sıklıkla çerçeveleme üst üste bindirme kullanan yönetmen yine tuval bedenlerde adeta kadrajı bir tuval gibi kullanmaktadır. Kadrajda görüntünün bazı kısımların renklerini ışık tonlamalarını değiştiren yönetmen hareketli bir tabloya bakar izlenimi uyandırmaktadır.



Şekil 5. Peter Greenaway'ın 1996 Yapımı Tuval Bedenler Filminden Çerçeveleme ve Renklendirme Örneği

Greenaway filmlerinde kurguda atlama ve sıçramayı çok fazla kullanan yönetmen filmde zaman algısını kendi üslubu ile almaktadır. Sinematografik unsurları imzasını destekleyecek nitelik haline getiren Greenaway müzik ve kostüm tasarımını hikayeye destek verecek şekilde ressam kimliğini entegre ederek kullanmaktadır. Müzik tercihleri konusunda hassas davranan yönetmen sinemada müzik çoğu zaman duygusal dekorasyon için^[11]ve çok kötü bir şekilde kullanılıyor. Ben müzisyenlerle, Eisenstein'la bestecisi Prokofyev'in çalıştığı biçimde çalışmak isterim. Michael ve ben bunun üzerine de konuşmuştuk. Prokofyev Aleksandr Nevsky (1938) için tek bir nota besteleden, Eisenstein tek bir çekim bile yapmamıştı. Bu, Eisenstein'ın müziğe çekim kadar önem verdiğini gösteriyor. Müziğin yapısı da görüntüler kadar önem kazanıyor filmde. O yüzden minimalist müziğin yapısından her zaman çok etkilenmişimdir. Birçok müzisyenle çalıştım ve hiçbirine senaryoyu göstermedim. Eğer gösterirseniz senaryoyu müzikle görselleştirmeye çalışırlar. Görselleşmiş müzik oldukça kötüdür. Bu bağlamda Ressamın kontratı filminde Aristokrat bir kadının resimlerini yapmak üzere bir ressamla anlaştığı ancak bu resimlerin bir cinayetin sırlarını içerdiği bir hikaye anlatılmaktadır. Filmde barok dönem eserlerine atıfta bulunan ve kostümlerini bu döneme uygun ve abartılı tercih eden yönetmen müziği de işin içine sokarak etkili bir sinematografi oluşturmaktadır. Kuzey İrlanda'nın politik tarihi ve aynı zamanda dönem eleştirilerini sıkça yapılan filmde kostümler ve müzik ön plandadır. Luneville'nin usta ressamı Georges De La Tour'un resimlerinde çok kullandığı mum ışığıyla aydınlatma tekniğine filmde gönderme yapan yönetmen kostümlerinde de Barok dönemi vurgulamaktadır (Greenaway, 2010).



Şekil 6. Peter Greenaway'in 1982 Yapımı Ressamın Kontratı Filminden Barok Dönem ve Mum Işığı Etkisi Örneği



Şekil 7. Georges De la Tour'un Mum ışığında Mecdelli Meryem Tablosu

Sinematografik öğeleri kullanarak oluşturduğu sinemasında tüm unsurları yapıbozumuna uğratmaktadır. Greenaway çerçeve oluşturma konusunda Eisenstein Meksika'da filminde kendi sınırlarının da ötesine geçmiştir. Filmde kadraj içinde kadraj oluşturan yönetmen gördüğümüz karakterlerin gerçek portrelerini kadraj içine yerleştirmiştir. Temsili ve gerçeğin şaşırtıcı ve etkileyici birlikteliğine değinmektedir.

5.1.3. Peter Greenaway Sinemasında Rembrandt Etkisi

Rembrandt'ın tabloları sembolik, insan yanlısı, Freudyen aynı zamanda eşitlikçi ve postmodernisttir. Bu özellikleri ile oldukça benzerlik gösteren Rembrand ve Greenaway

Gece Bekçisi filminde Rembrand tablolarında ağırlıkta olan sarı tonlarını çok fazla kullanmaktadır. Hollandalı Ressam Rembrand'ın Gece bekçisi tablosunun yapılış sürecine ve sonrasına sıklıkla değinen Greenaway aynı zamanda ressamın hayatındaki değişimlere de değinmektedir. Aristokratların şöhretlerini ve güçlerini göstermek için portrelerini çizdirmek için sıraya girdikleri dönemden, gözden düşerek önemsenmediği döneme nasıl gelindiği sorusuna yanıt aramaktadır. Rembrand özel yaşamında ve mesleğinde gittikçe ivme kaybetmesi Greenaway'in kendine has üslubu ile farklı bir perspektiften bakmaktadır.

Rembrandt'ın fırçasına istinaden kamerasını kullanan Greenaway sabit kamera ile tabloların canlandırmasını tasvir etmektedir. Sarı, siyah ve kahverengi tonlarını kullanan yönetmen resim ve sinema arasındaki ilişkinin ne denli fazla olduğunu vurgular niteliktedir. Can alıcı yenilikleri, formları yeniden dönüştürmesi gerçeğini benimseyen Rembrandt'ın sanat anlayışını Greenaway sinemasında da görmek mümkündür. Rembrandt tablolarında karanlık ve tek noktadan aydınlatma, aynı zamanda belirli yerlerin gölgelendirilmesi, belirli yerlerin aydınlık ile vurulanmasını sinemaya ışık ve gölge kullanımı ile uyarlayan Greenaway sahne ve kostüm tasarımlarıyla da bunu destekler niteliktedir. Işıklandırma ile adeta Rembrandt'ın Gece bekçisi tablosunun devamı izlenimini uyandırmaktadır.

Rembrandt'ın ışık kullanımı onu diğer ressamlardan ayıran en önemli özelliği olmuştur. Rembrandt ışığı olarak da bilinmekte olan bu teknik ile ışık ve gölge oyunlarının ustası olan rembrandt'ın tablolarına anlam ve derinlik katmaktadır. Önemli gördüğü ve dikkat çekmek istediği yerleri daha aydınlık veya silüet olarak gösteren ressam adeta gölge ve ışık ile dans etmektedir. Rembrandt'ın aydınlatma tekniğini sinemaya başarılı şekilde uyarlamış ola Greenaway sahnelerdeki gölge ve ışık oyunlarını kamera hareketleri ile bütünleştirmiştir.



Şekil 8. Peter Greenaway'in 2007 Yapımı Gece Bekçisi Filminden Rönesans Etkisi Örneği

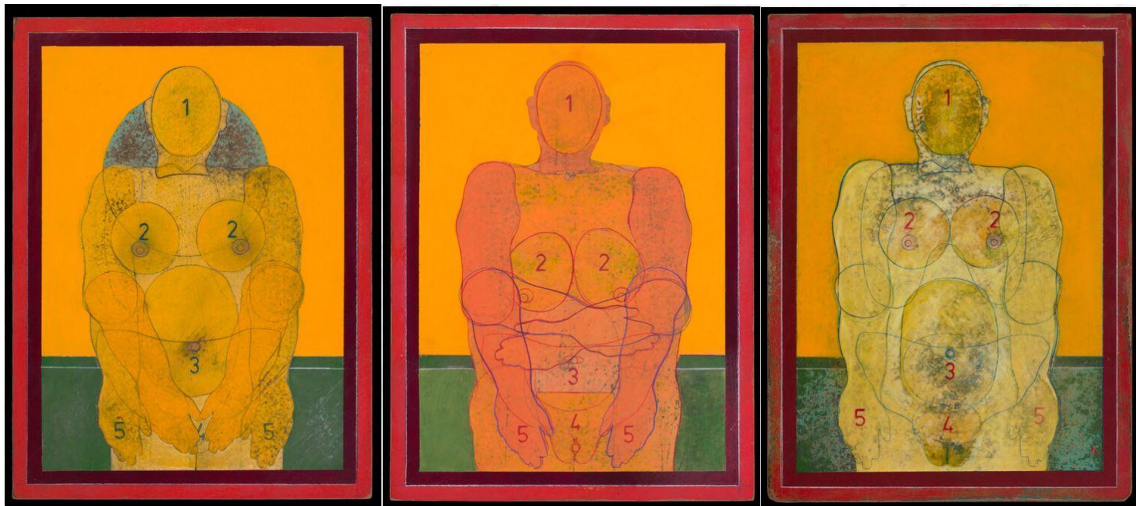
Hikayenin belirli kısımları arka fonu düz siyah bir zeminde kontrast tonlarda izlemekteyiz. Rönesans döneminde sıklıkla kullanılan Chiaroscuro aydınlatma tekniğini kullanan yönetmen gerçekçi ve çarpıcı bir etki yaratmaktadır. Chiaroscuro aydınlatma tekniğini portlerinde sıklıkla kullanan Rembrandt aydınlatmanın karakteristik özelliğini vurgulamaktadır. Bu tekniği Gece bekçisi filminde her sahnede kullanan Greenaway mekanı tuval olarak tasvir etmiş ve tuval üzerinde hareketli mizansen izlenimi yaratmıştır. Siyah bir arka planda gelişen olaylar Greenaway'in sinema ile resmi birbirine entegre ettiği ve bunu sinematografik öğeleri ustaca kullanarak tasarladığı gözlemlenmektedir. Dogville usulü diyebileceğimiz alışagelmış mekanların formlarını dönüştürerek bazı sahnelerde izleyicinin duyguya ve olaylara odaklanmasını sağlamıştır.



Şekil 9. Peter Greenaway'in 2007 Yapımı Gece Bekçisi Filminden Rönesans Etkisi Örneği

Barok dönemden ve tarihten oldukça beslenen yönetmenin yine Gece Bekçisi filminde de kurulan yemek sofraları, sofradaki rönesanstan semboller olan meyveler yine dikkat çekmektedir. Rembrandt'ın karısının öldüğü sekansta sarı tonlar aniden yerini soğuk tonlara bırakmaktadır. Ölümü tasvir ederken yine ressam kimliğinden yararlanan Peter Greenaway imgeyi görsele dönüştürme anlayışını bir kez daha vurgulamaktadır.

Rembrandt'ın yaşam öyküsü ve resim üslubundan oldukça etkilenen Peter Greenaway onun hayatında önemli olan üç kadını da kendi üslubu ve biçiminde betimlemiştir.



Saskia

Hendrickje.

Geertie

Şekil 10. Peter Greenaway'in Çizmiş Olduğu Rembrandt's Women Adlı Tablosu

Yapmış olduğu tablo hakkında Peter Greenaway: *"I live in Amsterdam, Holland, Rembrandt's city, where many street corners, bridges, churches and canals are the same as they were in 1642 when Rembrandt painted The Nightwatch and where he lived and*

loved the three women of his life, Saskia, Geertje and Hendrickje. He painted all three of these women in his studio on the Jodenbreestraat, possibly all three in the very same room. Humbly I paint them too” söyleminde bulunmuştur (Greenaway, 2010).

İngiliz yönetmenin kimi zaman “tahammülü zor” olarak nitelendirilen anlatı biçiminde de Rembrandt’ın etkisi görülür. Greenaway, ele aldığı konularda ve karakterlerde geleneksel “güzel” anlayışının dışına çıkar. Ona göre güzel olan gerçek ve doğal olandır. Rembrandt’ın “güzel” sanatlardaki güzeli alaşağı ettiği tavrını Gombrich (2014: 427) şöyle açıklar: “İtalyan sanatının güzel figürlerine alışmış bir kimse, güzelliğe hiç aldırış etmeyen, üstelik çirkinlikten de hiç çekinmeyen Rembrandt’ın resimlerini ilk kez gördüğünde oldukça rahatsız olabilir. O da Caravaggio gibi, gerçeği ve içtenliği, güzellik ve uyumdan üstün tutuyordu” (Boz, 2021).

5.1.3. Rembrandt ve Barok Etkisi

Barok çağı olarak adlandırılan bu dönem, 17. yüzyılın tümünü kapsar ve 18. yüzyıl’da Roma’da klasik tepkilerin başladığı 1750 yılına kadar uzanır. Barok üslubu Maniyerizmden sonra doğmuştur (Germaner, 1997). Barok sanatı Maniyerizme ve Rönesans sanatına karşı çıkarak 16. yüzyılın son çeyreğine doğru İtalya’da doğmuş, 17. yüzyılın ilk çeyreğinde tüm İtalya’ya sonrasında bütün Avrupa ülkelerini etkilemeye başladı ve 18. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürerek tüm dünyaya yayılmıştır. Rönesans’ta dengeli olan kompozisyon görünümü Barok döneminde bozulmuş rahat ve serbest bir anlatım hâkim olmuştur. (Çelikbağ, 2022). Bu dönemde şatafat ve ihtişama çok önem verilmiştir.

Klasizme tepki olarak ortaya çıkan Barok anlayış Avrupa’da doğmuştur. Coşkun ve kuralsızlığın hakim olduğu dönemde orantılı kompozisyonlar yerine diyagonal bir üslup benimsenmiştir. Abartının esas alındığı dönemde gerçeğin dışına çıkarak olağanı yapıbozumuna uğratmaktadır.

Işık-gölge kullanımında birçok ressama ilham kaynağı olan Rembrandt Barok dönemin önemli ressamlarından.

Leiden’de 1606 yılında Cornelia ve Harmen Gerritz’in çocuğu olarak doğmuştur. Babası bira üreticilerine malt tedarik eden zengin bir tüccar olan Rembrandt Hollandalı ünlü ressam Rubens’in öğrencisidir. 1632’de İngiltere’ye taşınarak 1.Charles’in saray ressamı olmuştur. İngiliz aristokrasininin sadeliği ve kibarlığını yakalamış olan Rembrandt 17.

Yüzyılın gerçekçi akımı etkisi altına girmiş ve zamanla günümüzdeki adını alan Barok dönemin önemli ressamlarından olma niteliğine sahiptir.

Rembrand sipariş üzerine tablo yaptığı zamanlar dışında kalan çalışmalarındaki karakterler için esin kaynaklarına gereksinim duyuyordu. Kutsal kitap'tan ve mitolojiden alınan konuların taslaklarını çoğunlukla zihninde canlandırmış olabilir ama sıra detaya geldiğinde kendi yaşamından aktarımlar yapma ihtiyacı duymuştu. Ona yakın olan ve sevdiği kişiler genellikle modellik yapmaları için çağırılır, resimlenecek konuya uygun giysiler giydikten sonra stüdyosunda poz verirlerdi. Rembrandt'ın ilk eşi Saskia çeşitli tablolarındaki farklı kılıklarıyla tanınabilir (Nimetullah Üner, 2010: 10).



Şekil 11. Rembrandt'ın Saskia Adlı Tablosu

Meslek yaşamı boyunca adını duyuran siparişi alan Rembrandt 1656 yılın Dr. Joan Deyman'ın Anatomi dersinde Doktor Tulp'un Anatomi dersi tablosunu yapmıştır. Tablolarının, büyük bir bölümün ilham kaynağı olan İncil'in yanı sıra, özellikle tarihte yer etmiş inandırıcı manzaralar olarak çizdiği tevatr öykülerini tema olarak kullanmıştır.

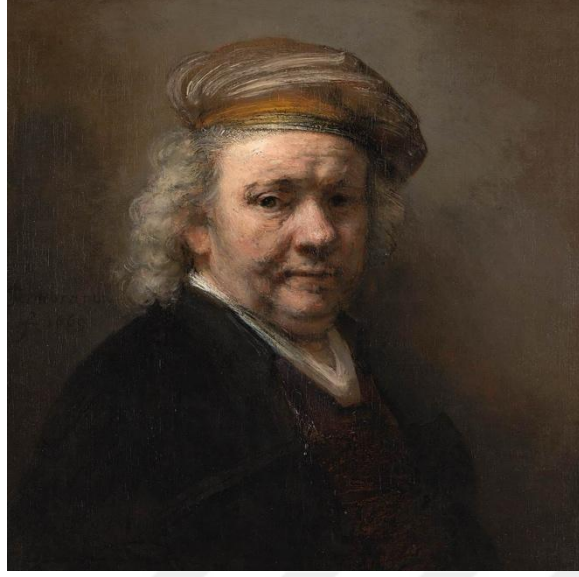
Bir ressam olarak yaşamını kapsayan otoportlerinden oluşan bir seri yapmış olan Rembrandt kendini incelemesi ile beraberinde birçok ressamı ilham olacak geleneğin öncüsü olmuştur. Onunla beraber artık birçok ünlü ressam kendi portlerini çiziyordu.



Şekil 12. Rembrandt'ın 1640 Yılında Çizdiği Otoportresi



Şekil 13. Rembrandt'ın 1661 Yılında Çizdiği Otoportresi



Şekil 14. Rembrandt'ın 1669 Yılında Çizdiği Otoportresi

Seri halinde ürettiği tablolarla kendini saplantılı olarak incelemesi onun sadece kişileri, dünyayı ve manzaraları resmeden ya da öyküler anlatan bir ressam değil kendi iç dünyasını, duygularını da gözlemleyen bir gözlemci olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür.

Rembrandt tablolarının renk verici maddeleri yağla karıştırmadan önce ezerek toz haline getirir, sonra da bu renkleri astar boyanın üzerine uygular. Kömürleştirilmiş meşe ve geyik boynuzu siyah renk elde etmek amacıyla toz haline getirilirdi. Söğüt ya da asma dalları da çizimde kullanılmak için kömürleştirilirdi. Renkler hazırlandıktan sonra tek seferde bütün tuvale uygulamak yerine 19.yüzyıldan beri ressamların yaptığı gibi parça parça uygulanırdı. Rembrandt'ın resimleri onun boyayı uygulama biçimi, yumuşak ve parlak renk tabakalarıyla (cansız renkler), kalın ve pürüzlü yapıya sahip boyayı (impasto) karıştırması ile ünlüdür. Bazı resimleri bu sayede çok modern görünürdü (Üner, 2011: 21).

Rembrandt tabloları arasında en bilindik olan Gece Nöbetidir. 1642 yılında yapılan bu tablo Amsterdam şehir muhafızlarını anlatmaktadır. Rembrandt'ın bu tablosunu geleneksel biçimden ayıran şey tablodaki hareketlilik hissidir. Gerçeklik, böyle bir grupta resimlenecek kişileri belirgin duruma getirebilmek için kurban edilebiliyordu (Üner, 2011: 23).

5.1.4. Rembrandt'ın Sinemaya Etkileri Christian Petzold'un "Babara" Filmi İncelemesi

Ana akım sinemasında ve bağımsız sinemada da kullanılmakta olan tek ışık kaynağı, bir diğer adıyla Rembrandt aydınlatma tekniği sinemada anlam yaratmada etkin bir teknik olarak kullanılmaktadır. Bu teknik insan yüzüne farklı bir anlam kazandırılması açısından birçok filme ilham kaynağı olmuştur. Yakın çekimde yüzün bir yanının loş ışıkta bırakılması nedeniyle derinlik kazandırılmakta ve bu teknik ile üç boyut algısı meydana getirilmektedir.

Rembrandt ışık kullanımında bir üçgenden bahsetmek gerekmektedir. Aydınlatmanın karakteristik özelliği bir kenarın yüzün ışığın oyuncuya geldiği yönün tersi yönünde gözün kaş altından aydınlanmasıyla oluşan kontür ikinci kenarı burun gölgesi üçüncü gölgesi yanak gölgesi üçgenin oluşmasıdır. Yanakta oluşan bu üçgen tam Rembrandt aydınlatmasıdır. Bu tekniği sinemada sıklıkla görmek mümkündür. Stanley Kubrick bunu en çok kullanan yönetmenlerdendir. Barry Lyndon filminde ışık olarak sadece mumları kullandığı sahneyi çekebilmek adına özel bir kamera lensi satın alarak bu çekimi Rembrandt tekniği ile oluşturmuştur.

Bir başka örnek olarak Godfather'daki Don Corleone'nin yakın plan çekildiği sahnede kamera açıldıkça ışık değişmez ve karakterin yüzünün belli bir kısmı hala karanlıkta kalmaktadır.



Şekil 15. Francis Ford Coppola'nın Yönettiği 1972 Yapımı The Godfather Filmi
Rembrandt tabloları hem ışık kullanımı hem de imgelemi açısından bağımsız ve ana akım sinemaya referans olmaktadır. Christian Petzold'un Barbara filmi bunu açıklayabileceğimiz en etkili örnek olacaktır.

Sinemada karakterlerin yaşadığı duygusal devinimleri, iyilik kötülük ve güç temalarını göstermek için sıklıkla tercih edilmektedir. Ana akım sinemasında sıklıkla kullanılan bu teknik ile karakterin karanlık yönleri görsel estetik formuna dönüştürülmektedir. Alejandro Gonzalez'in yönettiği 2014 yapımı Birdman filminde Riggan'ın karanlık yönlerini vurgulamak isteyen yönetmen Rembrandt'ın aydınlatma tekniğinden yararlanarak gölge ve ışığın kaçınılmaz etkisini yakalamaktadır.

1960 Almanya doğumlu Christian Petzold yaşadığı ülkenin değişim ve dönüşümlerini eleştirel bir dille işlemektedir. Barbara filminde dönemin sorunlarını, insan ilişkilerini ve Doğu Almanya'nın insanı ablukaya almış atmosferini hissettirmektedir. 1980 yılında doktor Barbara Berlin'de mesleğinin en zirvesindeyken yurt dışına çıkma başvurusunda bulunduğu için küçük bir kliniğe sürgüne gönderilmektedir. Çalıştığı klinikteki çalışma arkadaşlarının muhbir olabileceği fikrinde olan Barbara tüm arkadaşlarına mesafeli davranmaktadır. Çekici ve disiplinli olan Barbara çalışma arkadaşı olan Andre'nin dikkatini çeker. Ondan uzak durmaması ve onun tarafında olduğu anlatımında bulunmak için Alman yönetmen Christian Petzold Rembrandt tablosunu kullanmıştır.

Rembrandt tablosunu yorumlayan karakter Andre, duvarda duran tabloya bakarak Barbara'nın güvenini kazanmaya çalışmaktadır.

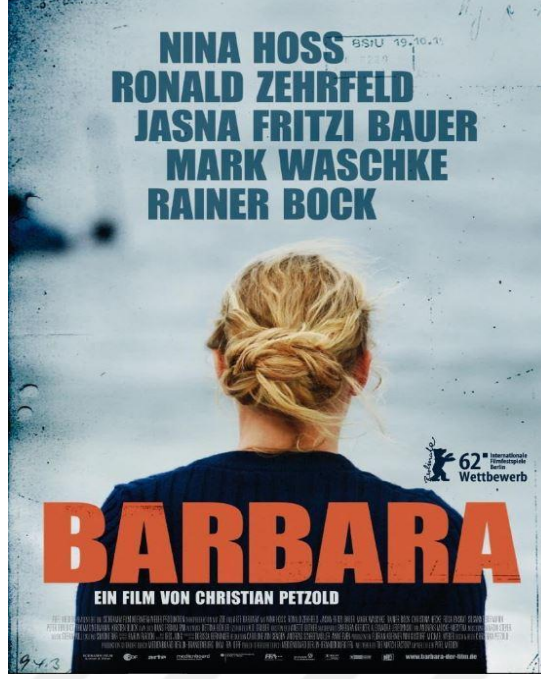
Andre :*“Yatan adamın adı Aris Kindt. Birkaç saat önce hırsızlık suçundan asılmış. Anatomi dersini Dr. Tulp vermektedir.*

“Barbara: “Önce karnını açmaları gerekirdi.

Andre: “Onun yerine kesime sol elden başlanmış.”

Barbara: “Ama burada hata var; bu,sağ el, doğru el değil.”

Andre: “Rembrandt'ın hata yaptığını sanmıyorum. Anatomi Atlası'nı görüyor musunuz? Doktorların hepsi oraya odaklanmışlar. Tablodaki el, atlastaki gibi çizilmiş. Rembrandt tabloya bizim göremeyeceğimiz bir şey eklemiş: Elin atlastaki çizimi. Bu “hata” nedeniyle artık tabloya doktorların gözüyle bakmıyoruz. Yatan adamı, Aris Kindt'i görüyoruz. Onun tarafındayız artık, doktorların değil. O, kurban.”



Şekil 16. Christian Petzold'un Yönettiği 2012 Yapımı Barbara Film Afışı



Şekil 17. Christian Petzold'un Yönettiği 2012 Yapımı Barbara Filminden Rembrandt'ın Dr. Tulp'un Anatomi Dersi Tablosunun Kullanıldığı Sahne

Bu bağlamda yönetmen Barbara ve Andre'nin iç dünyasını arzularının dışı vurumunu birebir göstermek yerine rembrandt'ın Dr. Tulp'un Anatomi dersi isimli tablosunu kullanarak izleyiciye düşünme ve çıkarımda bulunmaya davet etmektedir.

Rembrandt'ın 1656 yılında yapmış olduğu bu tablosunda hırsızlık suçundan asılan "Çocuk" lakaplı Andrian cesedi üzerinde çalışılmaktaydı. Işığın en fazla Dr. Tulp ve kadavra üzerinde olduğu dikkat çekmektedir. Grup portresi olarak karşımıza çıkan tablo, üç boyutlu etki verilmesi için Rembrandt tarafından perspektif kısaltımı yapılarak izleyicinin açısında izlenimi yaratması hedeflenmiştir. Resimde kullandığı canlı renkler

ve gölge-ışık oyunları ile odak noktası merkezde bulunan figürlere verildiği gözlemlenmektedir. 25 yaşında yapmış olduğu bu tabloyla beraber çizmiş olduğu her bir karakterin yüzüne ayrı bir duygu vermektedir.



Şekil 18. Rembrandt'ın (1632) Dr. Tulp Anantomi Dersi Tablosu

5.1.5. Resim Sanatının Peter Greenaway Sinemasına Yansımaları

12 Yaşında ressam olmaya karar Greenaway sanata ilk resim ile adım atmıştır. 22 yaşında 166 mm kamera ile sinema üzerine yoğunlaşmaya karar veren Greenaway Ingmar Bergman sinemasından etkinlenmektedir. İngiltere hükümetinin iletişim departmanında film editörlüğü ve yönetmenlik yapan Peter Greenaway 1975 yılında Pencere filmi çeker. Peter Greenaway bu filmi kamusal sinemasının başlangıcı olarak nitelendirmektedir.

Disiplinlerarası bir tavır sergileyen ressam, yazar, şair, video artist, sanat eleştirmeni, küratör, VJ ve yönetmen Greenaway, ancak yetenekli bir sanat aşğının bünyesinde birleşebilecek bu sıfatları filmlerine de yansıtmıştır. Bu sayede imgesel üslubunu perçinlemiş ve anlatılarına çok katmanlı zeminler oluşturmuştur. Balkan Naci İslimyeli (2014), yönetmenin bu tavrını şöyle açıklar:

“Onun bilinçle yarattığı sersemletici toplam sanki okunmak için değil tarihsel yoğunluk ve kargaşanın hissedilebilmesi için tasarlanmıştır. Greenaway sinemasının en çok eleştirilen yanı olan “imgesel oburluk” birbiri üstüne biriken ve diğerini doğrulayıp yalanlayan çelişik binlerce imgesel katmanın histerik kargaşasından oluşur. (...) Onun sanatında belirgin öğeler; çok katlılık, gizil alanlar, sonsuz karşıtlıklar yanında dün ve bugün, cennetle cehennem, iyilikle kötülük, erkekle dişi arasındaki dirimsel çatışmadır.

Bu çok katlılık sanatındaki postmodern yaklaşımın göstergesi olarak okunmalıdır” (Boz, 2021: 26).

Aldığı sanat eğitiminin getirisi olarak sanat tarihiyle iç içe olan yönetmenin filmlerindeki ölüm, cinsellik, şiddet temalarını tarihin önemli olaylarıyla harmanlayarak görsel bir şölen oluşturmaktadır. Film ve sinema arasındaki köprünün görselleştirilmesi olarak niteleyebileceğimiz sinematografisinde kadraj ve tuval iç içedir. Alışagelmişin dışında çerçeve formu kullanan yönetmen izleyicide tabloyu beyaz perdeye uyarladığı izlenimi yaratmaktadır.

Yönetmen kimliğinin oluşmasında etkili olan, Hollanda'nın ünlü ressamlarının büyük ölçüde etkisi olduğunu söylemektedir. Filmlerinde Barok ve Rönesans etkilerini sıklıkla kullanmakta ve sanat tarihinde herkes tarafından bilinen temaları işlemektedir. Sanat tarihinde önemli yer edinmiş hikayeler, efsaneler, mitolojik karakterler onun imzası özelliğini taşımaktadır.

Macon Bebeği filminde Greenaway 1993 filminde bakire olan bir kadından doğan bebeği ve doğum esnasındaki ilahi müdahaleyi incelemektedir. Pagan etkileri görünen film 17. Yüzyılda geçmektedir. Filmin dekor ve tasarımlarında rönesans ve dini bir yapı gözlemlenmektedir. İsa ve Meryem Ana göndermesi yapan filmde resimlerinde dini temaları işleyen Giovanni Belli'nin etkileri görülmektedir.

Giovanni Bellini'nin Madonna ve Çocuk İsa ve Meryem Ana'yı tasvir etmektedir. Meryem'in saflığı, masumiyet ve anneliğini simgelemektedir. Peter Greenaway'in etkin sanat tarihi bilgisi ile harmanlanan filmde ışıklandırma dekor ve kullanılan müzikler Barok ve Rönesans dönemine işaret etmektedir.



Şekil 19. Peter Greenaway'in 1993 Yapımı Macon Bebeği Filmi Tablo Tasvir Örneği



Şekil 20. Giovanni Bellini'nin Madonna ve Çocuk Tablosu

Sanatsal ilgi alanlarını sinematografisine sentezleyen yönetmen tarihi ve resim sanatını yeniden işleyerek imgeyi görsele dönüştürmektedir. Barok ressamlarından olan iç mekan ve sahnelerindeki ışık ve gölge efektleriyle tanınan Johannes Vermeer perspektif kullanımı ve gerçekçi renk çalışmalarıyla bilinmektedir. Godard Vermeer'i merak ve ilgi alanları sinemanın asıl amacına karşılık gelen bir ışık ustası olarak tanımlamaktadır.

Vermeer'in Sütçü Kız tablosunda anlık bir hareketi yakalama yeteneğinden bahseden Godard'ın düşüncesinden yola çıkmakta olan Greenaway '*Ben o zamandan beri sinemanın görsel niteliğinin Vermeer'le ortak bir şeye sahip olduğunu düşünüyorum*' (Greenaway, 2010).

Sanatsal ilgi alanlarını sinematografisine sentezleyen yönetmen tarihi ve resim sanatını yeniden işleyerek imgeyi görsele dönüştürmektedir. Barok ressamlarından olan iç mekan ve sahnelerindeki ışık ve gölge efektleriyle tanınan Johannes Vermeer perspektif kullanımı ve gerçekçi renk çalışmalarıyla bilinmektedir. Godard Vermeer'i merak ve ilgi alanları sinemanın asıl amacına karşılık gelen bir ışık ustası olarak tanımlamaktadır. Vermeer'in Sütçü Kız tablosunda anlık bir hareketi yakalama yeteneğinden bahseden Godard'ın düşüncesinden yola çıkmakta olan Greenaway '*Ben o zamandan beri sinemanın görsel niteliğinin Vermeer'le ortak bir şeye sahip olduğunu düşünüyorum*' (Greenaway, 2010).

Evlerin içindeki gündelik yaşama önem veren tablolarında ana temayı oluşturmaktadır. Gündelik ev hayatını gündelik yaşamı betimleyen resimleriyle tanınan Holladalı Barok ressam yaşamı boyunca tür ressamı olarak tanınmıştır. Aynı zamanda camera obscura kullanan ressam çıplak göz yerine kamera lensinin kullanılmasıyla ışık ve derinlik algısına farklı bir perspektiften bakılacağı düşüncesini savunmaktaydı. Bu ışık ve perspektif algısını tablolarında görmek mümkündür.

Sinema ve resimi birbiri ile sentezleyen tekniklerini geliştirmek ve farklı bir form yaratmak için sinematografik unsurlardan beslenen ressam Vermeer'in sanat anlayışı ve Peter Greenaway benzerlik göstermektedir. Vermeer ile paralellik gösteren sineması hakkında Peter Greenaway şu ifadeleri kullanmıştır:

"Bir sahnede Vermeer'in en ünlü tuvallerinden biri olan Art Of Painting'i özenle kopyaladık. Başlangıçta kamera bir zebranın şeritlerini akla getiren siyah-beyaz şeritli bir önlük giymiş ressamın arkasını çerçeveye alır. Sonra kamera sinematografik anlamda, on yedinci yüzyıl resminin tam bir reproduksiyonu olan seti ortaya koyar. Eğer yakından bakarsanız duvarda Sacha Vierny'nin adının baş harflerini görürsünüz, tıpkı tuvallerinde Vermeer'in adının baş harflerini gördüğünüz gibi. Atıfta bulunulan bir diğer şey Washington, D.C'nin Ulusal Galeri'sinde bulunan ve pek çok uzmanın sahte olduğunu

düşündüğü Woman in the Red Hat (Kırmızı şapkalı kadın) adlı küçük bir tablodur” (Greenaway, 2010).

Bu ifadeler bağlamında Greenaway sinemasında Vermeer tablolarından ilham alınarak mizansenin oluşturduğu tespit edilmektedir.



Şekil 21. Vermeer Resim Sanatı Tablosu



Şekil 22. Peter Greenaway'in 1925 Yapımı A Zed Two Noughts filminden sahne

5.1.6. Macon ve Bebeği Filminin İkonografik ve İkonolojik Sanat Yaklaşımı ile Göstergebilimsel Çözülmesi

Ön ikonografik incelemede Macon'ın bebeği filminde 17. Yüzyıl Avrupa'sında geçmektedir. Bakire olduğu düşünülen bir kadın tarafından erkek birçok dünyaya getirilmektedir. Filmde sarı tonlar ağırlıktadır. Doğal anlamda baktığımızda film rönesans dönemi tablolarını anımsatmakta ihtişamlı kıyafetler gözlenmektedir. 17. Yüzyılda toprakların çoraklaştığı, kıtlığın hakim olduğu ve tüm kadınların doğurganlıkları yitirildiği bir dönem anlatılmaktadır. Doğurganlığın ve umudun sembolü olarak nitelendirilen sarışın bir erkek bebek dünyaya gelir. Bu bebeği kendi çıkarları uğruna kullanmaya çalışan kilise tasvir edilmektedir. Yaşamın gerçeklerini acımasızca erilen filme ölüm, şiddet, doğum ensest gibi toplum tarafından kabul görülmeyen ama toplumda sıklıkla karşılaşılan olaylar tüm acımasızlığıyla yönetmen tarafından tasvir edilmektedir. Sarayda oynanan klasik bir tiyatro oyunu gerçek ile paralel işlemektedir. Doğum sahnesinin ölüm sahnesinin ve tecavüz sahneleri tüm gerçekçiliğiyle gösterilmektedir. Julia Ormand aslında annesi tarafından doğurulan erkek çocuğunu bakire olmasına rağmen üstlenir ve herkesi buna ikna eder. Bunun gerçek olmadığı öğrenilince din adamları tecavüz edilerek öldürülmesi gerektiği kararını verir. Bu şekilde ölen kadın karaktere izleyici tanıklık etmektedir.

Kimi insanın tahammül edemeyeceği şekilde tasvir eden yönetmen dekor ve kostümleri ile adeta bir rönesans tablosunu tasvir etmektedir.

İkincil anlamda baktığımız Macon ve bebeği filminde paganizm etkileri görülmektedir. Kökenleri dünyanın kadim dinlerine uzanan spiritüel bir yaşam stili olan paganizm tanrısal varlıkları sembolize eden somut olan nesnelere tapınan bir inanışa sahiptir. Abartılı saç, makyaj ve dekor ile dönemin ideolojik yapısını da vurgulamaktadır.

Hz. İsa ve Meryem ana göndermesi olan filmde son akşam yemeği tablosundaki sofraları anımsatmakta aynı zamanda yönetmenin imzası niteliğini taşımaktadır. Masada bulunan meyveler ve ihtişamlı sürahiler ile son akşam yemeği tablosuna atıfta bulunmaktadır. Mucizelerin tasvir edildiği filmde mekanı tanrısal inancın yerini dinselliğin aldığı reformasyon zamanına dönüştürülmüştür.

Kilise de geçen sahnelerle paralel ilerleyen kilise sahneleri törende ihtişamlı kıyafetler giyen karakterler ilgiyi çekmekte ve huzursuzluk hissi uyandırmaktadır. Göstergebilimsel

açından bu kıyafetler din adamlarını temsil etmekte ve bu adamların katı kuralları kurban edilen insanlar söz konusudur. Bununla beraber yönetmen izleyiciye toplumsal bir eleştiri yapmakta ve bu kurallara karşı çıkan insanların başına neler gelebileceğini tasvir etmektedir.

Filmde Hristiyanlık alegorisin görmek mümkündür. Bazı sahnelerde tiyatro izleyicinin görülmesiyle izleyici kendini hem tiyatro izleyicisi hem de sinema izleyicisi konumunda görmektedir.

Birçok kadın ıĸlıĸının tam ortasında mucize bir bebek dünyaya gelmektedir. Bebeĸin mucize oluşu hatta Tanrı'nın oĸlu olma ihtimali sorun teşkil etmektedir. İnanca bilimsel yaklaşan bir papaz bebeĸin sorun teşkil ettiĸi inancındadır. Bu baĸlamda yönetme Hristiyanlıĸın oluřturduĸu inanç ortamının bir başka yüzünü tasvir etmektedir.

Bakire olarak gördüğümüz kadın karakterin birçok adam tarafından tecavüz edildiĸi sahne kendi kutsallıĸına zarar gelmemesi için kendi kuralları içinde kadını adeta lanetleyerek cezalandırılması olarak tasvir edilmiştir. Mucize bir bebeĸe sahip olan kadın ve bebeĸin öldürülmesi yeni oluşacak bir dinden kaçış ve kurtuluş olarak tasvir edilmektedir. Bu mucizenin üzerini kapatmak ve olayı yok saymak için kadına tecavüz edilerek mucizeliĸi elinden alınıp düşük bir kadın durumuna getirmek hedeflenmektedir.

Bu film ile beraber var olan bir Hristiyanlık inancının ve onun aynısı olmasına raĸmen tamamen farklıymış izlenimi yaratılıp sahte olarak nitelendirilen Hristiyanlık arasındaki güç savaşını tasvir etmektedir. Bu savaştan galip çıkan tek olgu şiddet kan ve varlıklarını sürdürebilmek için tüm yanlışlarını örten din olacaktır. Bir dinin varlıĸını sürdürebilmesi için şiddet ve kan gereklidir anlayışını tasvir eden filmde kan, tecavüz, ölüm izleyicinin tahammülünü zorlayacak şekilde tüm korkutuculuĸuyla tasvir edilmektedir.

Macon Bebeĸi çağdaş sinemasının merkez temasıyla- kurguyla gerçeklik arasındaki daralan alan gizemli ve eğlenceli biçimde yakın bir ilişkiye girmektedir.

Çok eleştiri alan bu film, bir on yedinci yüzyıl sarayı için ortaya konan mucizevi bir çocuk hakkındaki maskeli baloyu anlatır. Bebek yüzlü bir prens, sanki bir kurmaca olduĸunu söyleyemiyormuş gibi garip nidalarda bulunmaktadır. *“Bir on ikinci yüzyıl mucizesi piyesinin on yedinci yüzyıl yapımdı”* diyor Greenaway. *“Ortaçaĸ'da herkes gerçekten dindardı,fakat on yedinci yüzyıla gelindiĸinde din gösterisi yapılmaya başlandı.”* Bu kendi zamanından koparıma duygusu, Macon Bebeĸi'ni yönetmenin en gerçeküstü bir

şekilde rahatsız edici, en tekinsiz filmi haline getiriyor.(...) Macon Bebeği 1990'ların duyarlılıklarına,pornografiye, sansüre ve sinemasının şiddetinin seyirceler üzerindeki etkisine şeytani bir biçimde değinmektedir. Bu film sinemanın gerçekliğe olan mevcut bağıllığının parodisini ortaya koyar (Greenaway, 2010 : 243).



SONUÇ

Peter Greenaway kadrajını tuval olarak kullanmaktadır. Kamera, ışık, kurgu, dekor, renk onun sinematografisine hizmet eden fırça konumundadır. Anaakım sinemasına tepki olarak nitelendireceğimiz temalar işleyerek filmlerinde ölüm,şiddet, sanat tarihi baskındır. Hareketli rönesans tabloları tasvir eden Greenaway sayılar ve alfabe gibi metaforlar kullanarak film tasarlamaktadır.

Resmin görsel sanatların en temeli olduğunu savunan yönetmen sanat tarihinden mitolojiden ve ünlü tabloların din ve toplum ilişkilerine değinmektedir. Tablonun oluşturduğu salt anlamının yanı sıra hikayesine hizmet edecek şekilde renk kodlaması, ışık kullanımı, çerçeveleme ve dijital video entalasyonlarıyla izleyiciyi düşünmeye teşvik etmektedir.

Sinemanın hikaye anlatmaktan çok estetik yönüne vurgu yapan yönetmen kendi zaman ve uzamını yaratarak auteur yönetmen olarak tanımlanmaktadır. Kendine has sinema dili olan Greenaway Postmodern anlatı yapısını sanat tarihi ile dönüştürerek filmin ilk saniyesinden son saniyesine kadar düşündürmeyi hedeflemektedir.

Semboller, sayılar, renk kodları, tablolar, tarih, ölüm, şiddet, suçlular adeta onun filmlerini ortak temalarıdır. Gerçeği metaforik anlamlarla yeniden inşa ettiği sinemasında düzene yapılan kültürel atıflarla bağımsız sinemanın önemli yönetmenlerindedir.

Greenaway sinemasına resmin hakimiyet kurduğu sonucuna varılmaktadır. Anlatı oluşturmak yerine resmin statik görsel seremonisine ağırlık veren sinemasında hikaye onun çerçevesine hizmet etmektedir.

Karışık kolajlar, üst üste bindirmeler ile farklı bir perspektiften bakarak imgelerin kelimeler, sayılar, bedenlerle çarpışmasına soyut ve somutun iç içe girmesi algısını oluşturduğu gözlemlenmiştir. Greenaway sinemasını dijital teknoloji ile harmanlamaktadır.

Kötülüğün sanat tarihinde, tiyatrodaki tezahürlerini bir adım ileri taşıyarak yarattığı karakterlerin hiçbir sevecen yanı yoktur. Karakterleri bağışlamamıza izin vermez. Bunu tecavüz, karakteri canlı canlı kesme, aldatma aldatılma gibi olayları görsel yolla direkt yolla göstermesinden kaynaklı huzursuz edici olduğu saptanmıştır.

Zengin şekilde renklendirilen, ihtişamlı kostümler, rönesans tablosu niteliğinde dekorlar, resamlara özgü imgeler acımasız mizansenlerle işlenmektedir. Kanser, bile bile kendini sakatlama, yaralama, tecavüz, kan ve dehşet ile izleyicinin kötülüğe birebir rahatsız edici şekilde şahit olmasını hedeflemektedir.

Resimsel dengenin korunduğu kadrajlarla uzun plan sekansları ve koreografik hazırlıkları filmlerinde ağırlık gösteren teknikler olduğu saptanmıştır. Filmlerinde insan figürleri, ışık mekan ve mimari etkilerin yoğunlukta olduğu göstergebilim ile yakından ilgili olan yönetmenin her bir kadrajı bir tablo niteliği taşımaktadır.

Filmlerinde Vermeer, Rembrandt, Giovanni Bellini, Da Vinci, Frans Hals gibi barok rönesans ve sürrealizm temalarını işleyen resamlardan ilham aldığı saptanmıştır. Greenaway sinemasının anahtarlarından biri film yapan ressam olduğunu metafor, sembol ve çelişkiler sineması olduğunun bilinmesidir. Bunlar onun sinemasının bütünü oluşturduğu sonucuna varılmaktadır.

Resim sanatının bütünselliğini ve sinema sanatının bütünselliğini oluşturan unsurların benzerliği ve paralelliği bağlamında yönetmenlerin yaratıcılıklarını kullanarak sanatı özgün estetiğe sahip sinematografik forma dönüştürdükleri saptanmıştır.

Sinema ve resim arasındaki ilişkinin hem teknik hem de estetik yönden olduğu saptanmış ve eserlerin yayınlandığı, oluşturulduğu dönem baz alınır siyasi, politik ve toplumsal açıdan incelenerek tasvir edilmesi gerektiği gözlemlenmiştir. Eser sahibinin yaşadığı dönem ve sosyo-demografik özellikleri göz önünde tutularak değerlendirilmesinin gerektiği sonucuna varılmıştır.

Resim sanatından bağımsız sinema ve aynı zamanda ana akım sinemanın hem teknik anlamda hem de hikayeye hizmet edecek şekilde yararlandığı gözlemlenmiştir. Resmin ressam tarafından yaratılan salt anlamının yanı sıra yönetmenlerin sinematografik öğeler yardımı ile zengin bir anlatım oluşturduğu saptanmıştır. Geçmişten günümüze gelişim gösteren resim sanatının zaman içinde gerçek ve zaman arasındaki ilişkinin önem kazanması ile sinema arasında güçlü bir bağ kurulduğu gözlemlenmiştir.

Bu tez çalışması sinema ve resim arasındaki ilişkiyi, etkileşimini aynı zamanda örtüşen yönlerini teknik ve estetik yönden ortaya koymayı amaçlamıştır. Greenaway'in eserleri sinemanın resim ile iç içe oluşunu açıkça göstermektedir. Peter Greenaway'in estetik anlayışı resim sanatındaki kompozisyon ve renk algısını sinemaya entegre ederek

izleyiciye sadece bir film karesi değil aynı zamanda resim olarak da sunmaktadır. Filmlerinde kullanılan renk paletleri, simetrik kadrajları ve oluşturduğu mizansenleri ile resimsel bir dünyaya çekmektedir. Greenaway eserleri sinemanın resimsel estetiği nedeniyle benimsediğini aynı zamanda bu iki sanatın etkileşiminden yeni anlatım tekniklerinin ortaya çıktığını kanıtlayan önemli örneklerdir.

Bağımsız sinema, ana akım sineması ve resim sanatında sembolleri, figürleri aynı zamanda anlatımları daha kapsamlı çözümleyebilmek adına göstergebilim güçlü bir araçtır. Toplumsal yansımaların daha iyi kavrayabilmek için temel bir araç olarak kullanılan göstergebilim ile sinemanın estetik yönü daha da anlaşılır kılınmaktadır.



KAYNAKLAR

- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Atalay, M. C. (2019). Paleolitik dönem ve chauvet mağarası'nın son odasındaki aslan panelinin estetik yapısına dair bir inceleme. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (44), 730-750.
- Aydın, D. (2016). Göstergebilim ve sinemada propaganda kodları. *Anadolu Bil. Meslek Yüksekokulu Dergisi*(43).
- Büker, S. (2002). *Sinemada anlam yaratma*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Barnwell, J. (2015). *Film yapımının temelleri*. (Gülengül Altıntaş, Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (N. Özön, Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2013). *Sinema nedir?* (Sezen Duru, Çev.), İstanbul: Metis yayınları.
- Beksaç, E. (1994). *Avrupa sanatı*. (1. Baskı), İstanbul: Trova Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın kısa tarihi / teknik araçlarla yeniden üretim(çoğaltma) çağında sanat eseri*. (O. Akınhay, Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Boddeke, S. ve Greenaway, P. (2022). *Peter Greenaway artworks*. 2024 Haziran tarihinde sbpg-projects.com: <https://www.sbpj-projects.com/drawings-paintings> adresinden alındı
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film sanatı*. (Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Çev.), Ankara: De Ki Yayınevi.
- Boz, Ö. (2021). Sinema ve resim ekseninde medyalararası bir inceleme: Aşçı, hırsız, karısı ve aşığı filmi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 262-283.
- Brooke, M. (31, 01 2022). *Where to begin with Peter Greenaway*. Haziran 2024 tarihinde bfi.org.uk: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-peter-greenaway> adresinden alındı
- Brown, B. (2018). *Sinematografik kuram ve uygulama*. (S. Taylaner, Çev.), İstanbul: Nil Yayın.
- Brusatin, M. (1999). *Dünyanın renkleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Cömert, B. (1995). *Mitoloji ve ikonografi*. İstanbul: Deki Basım Yayın.
- Chatman, S. (2009). *Hikaye ve anlatı: Kurgu ve filmde anlatı yapısı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çakı, C. (2019). Mao Zedong'un kült liderlik propagandasında kullanılan posterlerin göstergebilimsel analizi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(2), 189-210.
- Çavuşoğlu, H. (2006). *Sinema tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelickan, P. (1994). *Sinema ve renk*. İstanbul: İstanbul Yayınları.
- Çiğdem, E. (1999). *Sinematografi teknikleri*. Ankara: XYZ Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2018). *Göstergebilim*. Mayıs 2024 tarihinde ege-edebiyat.com: www.ege-edebiyat.com adresinden alındı
- Eco, U. (1994). *Sanat ve güzellik: Estetik ve felsefi denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eisenstein, S. (2006). *Sinema dersleri*. (E. Ayça, Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erdoğan, A. (1998). Performans, yerleştirme, sinema -Greenaway'ın sergisinden tablolar: Sanat dünyamız. *Performans Dergisi*(67), 137.
- Erkman, F. (2016). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Bilge Yay.
- Ersümer, O. (2013). *Film yapımında görsel anlatım*. İzmir: Def Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Süleyman İrvan Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foss, B. (2011). *Kamera hareketleri ve anlam*. İstanbul: GHI Yayınları.
- Gürbüz, B. (2015). *Türk sinemasında bağımsız filmler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Greenaway, P. (2010). *Vernos gras*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hakman, N. (2008). *Sinemanın ruhu: Erwin Panofsky üzerine yazılar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Kırel, S. (2018). *Kültür çalışmaları ve sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Kaplan, A. B. (2018b). *Arketipal topografyaların sinematik düzlemde incelenmesi*. İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- Kaplan, A. B. (2018b). *Arketipal topografyaların sinematik düzlemde İncelenmesi*. İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- Kunt, M. (2005). *Sinemada renk tarihi: Tonlamadan dijital renkli sinemaya*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Leavy, E. (2000). *Cinema of outsider*. New York: New York University Press.
- Mükerrem, Z. (2021). *Sinematografi üzerine düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Metz, C. (1971). *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monaco, J. (2006). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Newman, M. Z. (2009). Indie culture: In pursuit of the authentic autonomous alternative. *Cinema Journal*, 16-34.
- Özön, N. (2000). *Sinema televizyon video bilgisayarlı sinema sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özgür, C. O. (2017). *Sanatın dinamik ve durağan yüzleri: Sinema ve resim*. Ankara: Sanat yayınları.
- Özgür, E. (2017). *Görsel sanatlar ve sinema: Işık ve gölgenin estetiği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özkul, N. (2010). *Sanat ve sinemada renk: Kapsamlı bir analiz*. İstanbul: Edebiyat Yayınları.
- Öztürk, R. (1996). *Von Sternberg ve sinema*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Özün, B. (1999). *Sinema ve göstergebilim: Althusser, Metz, Kristeva*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji: rönesans sanatının incelenmesine giriş*. (E. Akyürek, Çev.), İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif, simgesel bir biçim*. (Yeşim Tükel, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Rıfat, M. (2013). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 2. temel metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Rıfat, M. (2014b). *Göstergebilimin abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Serter, S. (2005). *Sinemada biçem: Lütfi Ömer Akad sineması*. (Yayınlanmamış doktora tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TDK. (1992). *Türkçe sözlük* (Cilt 1). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan bağımsız sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ufuk, U.ve Çanğa, E. (2023). Sinema ve resim ilişkisi bağlamında sürrealist bunuel sineması örnek film: bir endülüs köpeği. *The Journal of Social Sciences*, 11(11), 470-500.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Üner, N. (2011). *Rembrand*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Vardar, B. (2000). *Sinema ve televizyon görüntüsünün temel öğeleri*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Yüzbaşıyev, M. (2010). Resim sanatının kuralları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 213-225.
- Yılmaz, A. (2018). *Sinemada renklerin evrimi: Tarihsel ve teknik perspektifler*. İstanbul: Sinema Kitapları Yayınevi.
- Yurdagül, Y. (2019). *Görüntü ve anlam*. İstanbul: Doğu Kitapevi.