

**T.C.**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**



**BİR YÖNETMENİN MÜZESİ: LARS VON TRIER**  
**SİNEMASINDA RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ**

**TUĞBA YALIN**

**TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. SEVCAN SÖNMEZ**

**İZMİR 2020**

## İçindekiler

İçindekiler .....	ii
ÖNSÖZ .....	iv
öz.....	v
ABSTRACT.....	vi
Şekiller Listesi .....	vii
1.BÖLÜM GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ .....	5
2.1. Resim-Sinema İlişkisine Yönelik Yaklaşımlar.....	5
2.2. Biçimsel Olarak Resim Sinema İlişkisi .....	10
2.3. Resim Sanatındaki Akımların Sinemaya Yansıması.....	18
2.4. Ressam Yönetmenler, Resim ve Ressamları Konu Alan Filmler.....	21
3. BÖLÜM POSTMODERNİZM VE METİNLERARASILIK.....	25
3.1. Modern Sanattan Postmodern Sanata.....	25
3.2. Postmodern Sanatın Temel Özellikleri ve Anlatı Biçimi .....	31
3.2.1. Metinlerarasılık .....	33
3.2.2. Metinlerarası Yöntemler.....	36
3.2.3. Göstergelerarasılık.....	40
3.3. Sinemada Postmodern Anlatı .....	42
3.3.1. Postmodern Sinemada Metinlerarasılık.....	48
3.3.3. Göstergelerarasılık Bağlamında Resmin Sinemaya Aktarımı .....	53
4. BÖLÜM RESİMSELLİK ANLAYIŞINDA ÖNE ÇIKAN YÖNETMENLER .....	59
4.1. Jean-Luc Godard .....	59
4.2. Andrey Tarkovski.....	63
4.3. Nuri Bilge Ceylan.....	67
5. BÖLÜM LARS VON TRIER’İN MÜZESİ .....	71
5.1. Lars Von Trier Sineması .....	71
5.1.1. Avrupa Üçlemesi.....	73
5.1.2. Altın Kalpler Üçlemesi ve Dogma95 .....	77
5.1.3. Amerika Üçlemesi.....	83
5.1.4. Depresyon Üçlemesi.....	85
5.2. Lars Von Trier’in Depresyon Üçlemesindeki Müzesi.....	90
Sonuç .....	124

Kaynakça.....	129
EK: Tezde Kullanılan Filmler.....	134



## ÖNSÖZ

“Bir Yönetmenin Müzesi: Lars Von Trier Sinemasında Resim Sinema İlişkisi” adlı yüksek lisans tez çalışması, postmodern sinemanın yöntemlerinden göstergelerarasılık kuramından hareketle, Trier sinemasındaki resim sanatı ile ilişkili verileri tartışmayı amaçlar.

Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında saat, gün gözetmeksizin desteğini esirgemeyen, sabırlı hocam Doç. Dr. Sevcan Sönmez’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca yoğun çalışmalarım sırasında sabır gösterdiği ve koşulsuz yanımda olduğu için eşim Fikret’e, her zaman her durumda yanımda olan ve beni yapmak istediğim şeyler konusunda yüreklendiren anneme teşekkürlerimi sunarım.

Tuğba YALIN  
İzmir, Ağustos 2020

## ÖZ

Geçmişten günümüze sanat dallarının birbirini etkilediği bilinen bir gerçektir. Postmodernizmle birlikte sanat dalları arasındaki etkileşim, birbirini etkileyen tekilliklerin varlığından çok, türler arası sınırların kaynaşmaya başladığı çoğulluğa doğru evrilmektedir. Modernizmin değişen kavramlarıyla birlikte, modern sanat yapıtında öznelliğin ön planda olduğu bir yaklaşımın yerini yapının öne çıktığı bir yaklaşım alır. Bu yapı da, saf sanat anlayışının mümkün olmadığını ileri süren, metinlerarası ve disiplinlerarası bir yapıdır.

Metinlerarasılık 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 Rifaterre 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 tekrarlayan, çok sesli yapıdaki sanat yapıtının özelliğidir.

Bu çalışmada söz konusu kavramlar özellikle resim ve sinema sanatları çerçevesinde irdelenmektedir. Postmodern sinemada, resmin sinemada yeniden sunumunun farklı biçimleri Lars Von Trier'in Depresyon Üçlemesi'ndeki üç film olan Deccal, Melankoli ve İtiraf filmlerinde araştırılmaktadır. Filmin sanat tarihinden alıntılarla ve resimselliğin ön plana çıktığı bir üslupla nasıl bir tür müzeye dönüştüğünün incelenmesi yapılmaktadır. Bahsi geçen unsurlar, göstergelerarası ilişkiler bağlamında tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Resim, Metinlerarasılık, Medyalarasılık, Göstergelerarasılık, Lars von Trier

## ABSTRACT

It is a known fact that art branches from past to present have affected each other. With postmodernism, the interaction between branches of art is evolving into a plurality where boundaries between species begin to fuse rather than the existence of singularities that affect each other. Along with the changing concepts of modernism, an approach in which subjectivity is at the forefront in modern art work is replaced by an approach in which structure stands out. This structure is also an intertextual and interdisciplinary structure that suggests that understanding of the pure art is not possible.

Intertextuality theory was introduced by Julia Kristeva in the 1960s. The theory is based on the assumption that each text is affected by the previous texts and will affect the following texts. The theory, which examines all possible relationships between texts, has been supported and developed by theorists such as Gerard Genette, Roland Barthes, Mihail Mihailoviç Bahtin, Erich Auerbach, and Michael Riffaterre. When it comes to examining the interaction of art branches with each other, the more inclusive concept of intersymbolism is used. The intersectionality is the characteristic of a work of art with a polyphonic structure that contains data of different genres and disciplines, taking fragments from old works and repeating them in a different context.

In this study, the aforementioned concepts are examined within the framework of painting and cinema arts. In postmodern cinema, different forms of representation of painting in cinema are analyzed in the films *Antichrist*, *Melancholy* and *Confession*, which are the three films in Lars Von Trier's *Depression Trilogy*. It is studied how the film turned into a kind of museum with quotations from the history of art and a style in which pictoriality stands out. The aforementioned factors are discussed in the context of relationships between indicators.

**Keywords:** Cinema, Painting, Intertextuality, Intermedia, Intersemiotic, Lars von Trier

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum Bir Yönetmenin Müzesi: Lars Von Trier Sinemasında Resim Sinema İlişkisi adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tuğba Yalın



.....

18 Eylül 2020

## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1:** Melankoli filminde, Justine'in resimleri düzenlediği sahneden bir görüntü ..... 91
- Şekil 2:** Melankoli filminde, Justine'in patronunun slogan bulması için gösterdiği reklam görseli ..... 92
- Şekil 3:** Peter Bruegel, **Cockaigne Diyarı** (The Land of Cockaigne), yağlıboya, 52x78 cm, 1567, [https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter\\_e/10/17cockai.html](https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter_e/10/17cockai.html) ..... 92
- Şekil 4:** Hans HOLBEİN, **Tüccar Georg Gisze (Der Kaufmann Georg Gisze)**, yağlıboya, 96,3x85,7 cm, 1532, [https://www.wga.hu/frames.html?/html/h/holbein/hans\\_y/1535/2gisze.html](https://www.wga.hu/frames.html?/html/h/holbein/hans_y/1535/2gisze.html) ..... 93
- Şekil 5:** Peter Bruegel, **Karda Avcılar(Hunters in The Snow)**, yağlıboya, 162 x117 cm, 1565, <https://www.khm.at/en/collections/picture-gallery> ..... 94
- Şekil 6:** Michelangelo Merisi Caravaggio, **Golyat'ın Başıyla Davut (David with the Head of Goliath)**, yağlıboya, 200x100cm, 1610, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/david-con-la-testa-di-golia-0> ..... 96
- Şekil 7:** Melankoli filminde, Justine'in resimleri düzenlediği sahneden bir görüntü ..... 97
- Şekil 8:** John Everett Millais, **Oduncunun Kızı (The Woodsman's Daughter)**, yağlıboya, 89x65cm, 1865, <https://www.wikiart.org/en/john-everett-millais/the-woodman-s-daughter> ..... 97
- Şekil 9:** İtiraf filminde Andrei Rublev'in Bakire Vladimir (The Virgin of Vladimir) isimli ikonasına benzeyen ikonayı gösteren bir sahne ..... 99
- Şekil 10:** Andrei Rublev **Bakire Vladimir (The Virgin of Vladimir)**, panel üzerine suluboya, 104x69 cm, 1406, [https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin\\_of\\_Vladimir](https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_of_Vladimir) ..... 99
- Şekil 11:** Leonardo da Vinci, **Son Akşam Yemeği(The Last Supper)**, duvar üzereine tempera boya, 460x880cm, 1498, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Last\\_Supper\\_-\\_Leonardo\\_Da\\_Vinci\\_-\\_High\\_Resolution\\_32x16.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_-_High_Resolution_32x16.jpg) ..... 100
- Şekil 12:** Deccal filminde cadılık ile ilgili resimlerin düzenlendiği bir sahne ..... 101
- Şekil 13:** Francisco de Goya, **Büyü(Section of The Spell)**, yağlıboya, 45x32cm, 1798, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches\\_by\\_Goya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches_by_Goya.jpg) ..... 101



<b>Şekil 14:</b> John Everett Millais, <b>Ophelia</b> , yağlıboya, 76.2x111.8 cm, 1851, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg</a> .....	103
<b>Şekil 15:</b> Deccal filminde kadın karakterin çimenlere uzandığı sahne.....	103
<b>Şekil 16:</b> Melankoli filminin proloğunda Justine'in nehirde uzandığı sahne .....	104
<b>Şekil 17:</b> İtiraf filminde genç Joe'nun çalılıkta uzandığı sahne .....	104
<b>Şekil 18:</b> Gustave Courbet, <b>Dünyanın Kökeni (L'Origine du monde)</b> , yağlıboya, 46x55cm, 1866 <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Origin-of-the-World.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Origin-of-the-World.jpg</a> .....	105
<b>Şekil 19:</b> Deccal filminde kadın karakterin kendini sünnnet ettiği sahne.....	105
<b>Şekil 20:</b> İtiraf filmindeki kürtaj sahnesi .....	106
<b>Şekil 21:</b> İtiraf filminde Joe'nun dağın zirvesine tırmandığı sahne.....	106
<b>Şekil 22:</b> Caspar David Friedrich, <b>Ayı Düşünen Erkek ve Kadın (Mann und Frau in Betrachtung des Mondes)</b> , 34.9 x 43.8 cm, 1824, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_Men_Contemplating_the_Moon_-_Caspar_David_Friedrich.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_Men_Contemplating_the_Moon_-_Caspar_David_Friedrich.jpg</a> .....	107
<b>Şekil 23:</b> Caspar David Friedrich, <b>Bulutların Üzerine Yolculuk (Wanderer über dem Nebelmeer)</b> , 98x74cm, 1818, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg</a> .....	107
<b>Şekil 24:</b> Zygmunt Andrychiewicz, <b>Ölen sanatçı (The Dying Artist)</b> , 103,5x125.5, 1901, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zygmunt_Andrychiewicz_%C5%9Amier%C4%87_artysty_-_Ostatni_przyjaciel.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zygmunt_Andrychiewicz_%C5%9Amier%C4%87_artysty_-_Ostatni_przyjaciel.jpg</a> .....	108
<b>Şekil 25:</b> İtiraf filminde Joe ile Seligman'nın konuştuğu bir sahne .....	108
<b>Şekil 26:</b> Balthus, <b>Rüya Gören Thérèse (Thérèse Dreaming)</b> , 150x129 cm, 1938, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489977">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489977</a> .....	109
<b>Şekil 27:</b> İtiraf filminde Seligman'ın genç Joe'yu düşlediği sahne .....	110
<b>Şekil 28:</b> Caspar David Friedrich <b>Ay Işığında Sahil (Sea Shore in Moonlight)</b> , 135x170cm, 1836, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_K%C3%BCste_bei_Mondschein.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_K%C3%BCste_bei_Mondschein.jpg</a> .....	110
<b>Şekil 29:</b> Deccal filminde kadının köprüden geçiş sahnesi .....	111
<b>Şekil 30:</b> Melankoli filminde Justine'nin ay ışığında kayalıklarda uzandığı sahne.....	111

<b>Şekil 31:</b> Caspar David Friedrich, <b>Ayn Doğuşu( Moonrise over the Sea )</b> , 55x71cm, 1822, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Mondaufgang_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_- _Mondaufgang_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg</a> .....	112
<b>Şekil 32:</b> İtiraf filminde Joe ile Seligman'ın konuştuğu bir sahne .....	112
<b>Şekil 33:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	113
<b>Şekil 34:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	113
<b>Şekil 35:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	113
<b>Şekil 36:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	114
<b>Şekil 37:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	114
<b>Şekil 38:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	114
<b>Şekil 39:</b> Rene Magritte, <b>Ufkun Gizemleri (The Mysteries of the Horizon)</b> , 1955 <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mysteries_of_the_Horizon.jpg">https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mysteries_of_the_Horizon.jpg</a> .....	115
<b>Şekil 40:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	115
<b>Şekil 41:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	116
<b>Şekil 42:</b> Hieronymus Bosch, <b>Dünyevi Zevkler Bahçesi (Tuin der Lusten)</b> , 220x390cm, 1503-1504 <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_B osch_High_Resolution.jpg</a> .....	117
<b>Şekil 43:</b> Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	117
<b>Şekil 44:</b> Raphael, <b>Başkalaşım (Transfiguration)</b> , panel üzerine yağlıboya, resimden bir detay, 1516-1520, <a href="https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/5roma/5/10trans.html">https://www.wga.hu/frames- e.html?/html/r/raphael/5roma/5/10trans.html</a> .....	118
<b>Şekil 45:</b> İtiraf filminde göğe yükselme sahnesi .....	119
<b>Şekil 46:</b> Melankoli filminden bir sahne .....	119
<b>Şekil 47:</b> Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	120
<b>Şekil 48:</b> Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	120
<b>Şekil 49:</b> Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	120
<b>Şekil 50:</b> Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	121
<b>Şekil 51:</b> Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	121
<b>Şekil 52:</b> Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne .....	122

<b>Şekil 53:</b> Deccal filminininden ağırçekim bir sahne.....	122
<b>Şekil 54:</b> İtiraf filminde P'nin Joe üzerine idrarını yaptığı sahne.....	123



## 1. BÖLÜM GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadar sanat dalları birbirini etkilemiş ve birbirinden beslenmeye devam etmiştir. Bu etkileşim zamanla sanat dalları arasında kaynaşmaya doğru evrilmiştir. Günümüzde bu kaynaşma sanat dalları arasındaki keskin çizgilerin muğlaklaşmaya başladığı bir noktaya gelmiştir. Bugün bu iç içe geçmişliğin kuramsallaştığı ve ayrıntılarıyla tartışıldığı bir noktada bulunmaktayız.

Sanat dallarının birbiriyle olan bu etkileşimi metinlerarasılık kavramı altında incelenebilir. 60'lı yıllarda bütün edebi metinlerin önceki edebi metinlerden etkilenmeden var olamayacağı fikrinden yola çıkarak kuramlaşan metinlerarasılık kavramı, bugün aynı zamanda sanatlar arası etkileşimi tanımlarken de kullanılmaktadır. Söz konusu iki sanat arasındaki etkileşimin göstergibilimsel bir şekilde incelenmesi olduğunda, göstergelerarasılık adıyla da tanımlanır. Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları günümüz postmodern sanatında, bir üretim yöntemi olarak da kullanılmasından dolayı en çok tartışılan konulardandır.

Sinema, yeni bir sanat dalı olması sebebiyle diğer sanat dallarından oldukça etkilenmiştir. Özellikle biçimsel anlamda resim sanatının biçim özelliklerinden ve tekniklerinden etkilendiği görülür. Bir diğer etkileşimi de akımlarda görürüz; resim sanatının tarihsel diziliminde görülen akımları sinema sanatında da benzer bir dizilimde görürüz. Resim sanatı bir çok anlamda sinemayı etkilemiştir. Kariyerine hem ressam hem yönetmen olarak devam eden bir çok sanatçı vardır. Bunlardan bazıları, Akira Kurosawa, David Lynch, Peter Greenaway gibi yönetmenlerdir. Bunun dışında kalan bir çok yönetmen de resim sanatını farklı biçimlerde filmlerine konu etmiş ve filmlerini resim sanatından bir çok alıntıyla bezemişlerdir. Bir ressamın hayatını konu eden filmlere çok fazla rastlanıldığı gibi sanat tarihinin bir parçasına değinen filmlere de oldukça sık rastlanmaktadır. Bu çalışmada özellikle değinilmek istenense, bir resmin sinemaya uyarlandığı örneklerdir. Bazı yönetmenlerce tercih edilen bu yöntem, yapılmış bir resmin sinema ortamına aktarılarak anlamının değişmesine, yeni bir anlam kazanmasına olanak sağlar. Bu hem sinemanın kültürel anlamda zenginleşmesine hem de resmin farklı bir düzlemde ve farklı bir bağlamda tekrar gündeme gelmesine yol açar.

Son dönemlerin en çok dikkat çeken yönetmenlerinden Lars von Trier'in, özellikle üçleme adıyla anılan *Deccal*, *Melankoli* ve *İtiraf* isimli üç filmde resim sanatından çok yönlü bir biçimde faydalandığı görülmektedir. Kimi zaman bir duyguyu ya da bir durumu anlatırken alıntı resme başvurmuş, kimi zaman bir kadraj kurgularken bilindik bir resimden esinlenmiştir. Ayrıca yönetmenin üç filmde tekrar eden bir başka bulgu da, resim sanatının teknik özelliklerini kullanarak bir tablo yaratmasıdır. Trier, sinemanın klasik akışını bozarak, filmle ilgili bilgiler veren sahneleri bir resim gibi kurgulamıştır. Yönetmenin filmleri, resmin sinemaya aktarımının farklı biçimlerini bir arada bulundurmasıyla resim-sinema ilişkisine dair iyi birer örnek teşkil eder.

Bu çalışmada tüm bu bahsi geçen konuların öncülüğünde sinemanın önemli yönetmenlerinden Lars von Trier sineması incelenerek, yönetmenin üçleme adıyla anılan üç filmi çerçevesinde sinema sanatının resim sanatıyla olan ilişkisine bakılacaktır. Trier'in, sinemasını yaratırken, resim sanatından ne şekilde etkilendiği bu çalışmanın sorununu belirlemektedir.

Yönetmen, resmin sinemaya aktarımında kullandığı farklı yöntemler aracılığıyla, sinemasını hem görsel hem içerik anlamında zenginleştirmektedir. Kullandığı tabloları, kendi bağlamlarından kopararak, izleyicinin yaşadığı an'a ve ortama aktarmaktadır. Yönetmen bir anlamda bir müze yaratmakta ve bu müzeyi izleyicinin bulunduğu ortama taşımaktadır. Yönetmen, resmin izleyiciye ulaşmada yaşadığı zorluklara bilinçli ya da bilinçsiz bir çözüm üretmektedir.

Eski eserleri sergileme amacıyla kurulan müzeler, günümüzde, çağdaşlaşmayla birlikte kitle iletişim araçları aracılığıyla da izleyiciye ulaşmakta ve yeni formlar kazanmaktadırlar. Bu çalışma, yönetmenin sineması aracılığıyla eski resimlerden bir tür koleksiyon yaptığı ve bunları kendi kişisel yöntemlerine göre sinemasında sergilediği, yani bir anlamda yeni bir tür müze anlayışı benimseyerek izleyiciye yapıtları sinemasında gösterdiği varsayımına dayanmaktadır. Bu çalışmanın amacı, yönetmenin müze haline getirdiği filmlerine göstergelerarası bir bakışla bakarak, resim sanatının sinemada yenilenmesinin, bağlamından koparak, güncel bir şekilde başka bir ortamda sunumunun yorumlanmasıdır. Yönetmenin, filmlerine eklediği alıntı resimler ve oluşturduğu resimsel kadrajları incelemek ve sonuç olarak yönetmenin kendine ait müzesini araştırmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde resim ve sinemanın tanımı yapılmakta ve bu

sanatların tarihi ile ilgili kısa bilgilere yer verilmektedir. Resim sanatının sinemayla olan ilişkisine Andre Bazin, Umberto Eco, Peter Wollen, Walter Benjamin gibi eleştirmenlerin yorumlarıyla kuramsal bir çerçevede değinilmektedir. Sinema ve resmin biçimsel anlamda ilişkisi, resim sanatındaki akımların sinemaya yansımaları, ressam yönetmenler ve resimleri konu alan filmler başlıklarıyla resim sinema ilişkisinin farklı biçimlerine değinilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, modern sanattan postmodern sanata giden yolda, toplumsal ve tarihsel koşullara ve bu koşulların sanata olan etkilerine kısaca değinilmektedir. Araştırmanın temel değerlendirme ölçütü olan metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları, postmodern sanatın estetik ölçütü olarak kabul gördüğünden, ikinci bölümde postmodern sanatın ve akabinde postmodern sinemanın temel özellikleri ve anlatı biçimlerine değinilmekte, çalışma kapsamında olan metinlerarasılık ve göstergelerarasılık yöntemleri açıklanmaktadır. Ayrıca postmodern sinemanın anlatı biçimi incelenmekte ve postmodern sinemada metinlerarasılık, nostalji ve göstergelerarasılık kavramlarından, konu kapsamında olduğundan daha detaylı söz edilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, sinemasında resimsellik anlayışının öne çıktığı yönetmenler, Andrei Tarkovski, Jean-Luc Godard ve Nuri Bilge Ceylan ve bu yönetmenlerin sineması ve sinemalarına resmi dahil etme biçimleri incelenmiştir. Tarkovski, Trier'in esinlendiği ve sık sık atıflarda bulunduğu bir yönetmen olduğu için, Godard, alıntılar yönetmeni olarak tanındığı ve filmlerinde eski resimlere sayılamayacak kadar gönderme yaptığı için, Ceylan ise ülkemizde filmlerinde fotoğrafik resimsel bir üslubu benimseyen, göstergelerarasılık bağlamında nadir bir örnek olduğu ve tıpkı Trier gibi, sinemasında Tarkovski'den izler taşıdığı için, araştırma kapsamına dahil edilmektedir. Bu yönetmenlerin sinemasındaki resimsellik anlayışı göstergelerarasılık bağlamında incelenmektedir.

Çalışmanın son bölümü olan dördüncü bölümde, Trier'in filmografisine ve sinemasının temel özelliklerine değinilmektedir. Yönetmenin, çalışmanın çerçevesini belirleyen üçlemesindeki üç filmi, *Deccal*, *Melankoli* ve *İtiraf* filmleri göstergelerarası bir bakışla incelenmekte, filmlerde yer alan tablolar ressamlarıyla ve tarihsel dönemleriyle aktarılarak, gösterildiği filmle olan ilişkisine bakılmaktadır. Yönetmenin üçlemesinin, bir tür günümüz müzesi olduğu varsayımıyla, üç filmde resmin sinemada yeniden gösterimi ve bu bağlamda ortaya çıkan göstergelerarasılık yöntemleri incelenmektedir.

Bu çalışmanın araştırma modeli niteliksel bir yaklaşım çerçevesinde tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma ile metinlerarasılığa ve sinema-resim ilişkisine dair kaynaklar incelenmiş, Trier'in uç filminde varsayılan özelliklerin tespitinde lut olarak kullanılmıştır. Literatür taraması kapsamında, konuya dair kuramsal bilgi içeren kaynakların yanında filmde alıntı yapıldığı öngörülen tablolara dair bilgiler içeren kaynaklar incelenmiştir. Yazılı kaynakların dışında bahsi geçen yönetmenlerin filmlerine ilişkin videolar incelenmiştir.



## 2. BÖLÜM

### RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ

#### 2.1. Resim-Sinema İlişisine Yönelik Yaklaşımlar

İnsanoğlunun kendini ifade çabası, var olduğundan bu yana değişerek ve gelişerek bugünkü noktaya gelmiştir. Kendini ifade etmek ve iletişim kurmak, hayatta kalmaya dair en temel ihtiyaçlardandır. Kendini ifade etmeye çalışan insan, bedeniyle ve çıkardığı seslerle bir iletişim dili yaratmıştır. Kendini çizgilerle ifade etmek de, gelişimin bir sonraki adımı olmuştur. Günlük konuşma dilinin temeli olan işaretleri, çizerek kalıcı hale getirmeye çalışan insan, bugünkü resim sanatının temellerini mağara duvarlarında atmıştır. Mağara duvarlarında, binlerce yıl öncesine ait çizimler, gündelik hayatın, inanca dair ritüellerin, yaşayış biçimlerinin resmedildiği, bildiğimiz en erken resim örnekleridir. Mağara resimlerinden bu yana insanoğlu, benzer amaçlarla resmetmeye devam etmiştir. Bu amaçların en temel olanları; içinde bulunduğu dünyasını anlamak, anlamlandırmak ve iletişim kurmaktır.

İ.Ö. 20.000 Yıllarında Fransa'daki Lascaux, İspanya'daki Altamira mağaralarının duvarlarındaki resimlerden, İsveç'te Tunç Çağı'ndan kalma Kivik anıtı üzerindeki resimlere; Hitit kabartmalarından, eski Yunan vazo resimlerine dek tüm çabalar bir özlemi göstermekteydi. Rönesans'ta da yeni ve yakınçağlarda da süren bu özlem; devinimin aktarımıydı. Çünkü bu zamana değin, duvara, kâğıda, beze, tahtaya, cama, taşta, varlıkların saptanan devinimi aktarılmaya çalışılıyor ancak bu görüntüler, devinimin dondurulmuş bir temsilinden öteye gidemiyordu. Ancak sonraları sinemanın insan hayatına girmesiyle, 'dondurulmuş görüntü', özlemini duyduğu devinime kavuştu (Özön, 2008).

Film üretmek ve kitlelerin bunu izleyebilmesi için iki temel alet gerekiyordu; görüntüyü kaydeden kamera ve gösterimi yapan projeksiyon aleti. Bugün kullanılan sinema aletlerinin keşfinden önce, görüntüyü hareket ettirmeye çalışan birçok bilim insanı, sanatçı farklı denemeler yaparak yeni yöntemler buluyorlardı. Ancak bulunan basit yöntemler hem pratik olmuyordu hem de hareketi geniş kitlelere taşıyabilecek kadar yetkin değildi. Bu yöntemlerden birisi 1834 yılında William Horner'ın patentini aldığı *Zoetrope* olarak adlandırılan, içine resimler yerleştirilmiş silindir şeklinde bir aletti. Bu silindir hızla hareket ettirildiğinde ardı ardına sıralanan görüntüler izleyenlere hareket yanılgısını veriyordu. Bir diğer alet, 1894 yılında Hermann Casler'in keşfi olan *Mutascope* adında, yine hareket eden fotoğraflara bu



kez bir vizörden yalnızca tek kişinin bakabildiği bir aletti. Ancak görüntüleri perdeye yansıtabilen ilk pratik aygıt Emile Reynaud'un 1877'de ortaya koyduğu *Praxinoscope* 'tu. Onu takip eden keşif 1889 yılında George Eastman'ın patentini aldığı rulo fotoğraf filmiydi. Rulo filmine dayanarak gelişen bir diğer keşif Thomas Edison'un 1893'te yaygınlaşmaya başlayan bakaçlı göstericileriydi. Bütün bunların gelişimiyle birlikte sinematografinin temel bileşenleri tamamlanmış oldu (Kıraç, 2012).

Bakaçlı göstericileri keşfeden Edison, filmlerin geçici bir heves olduğunu düşünüyordu ve bu sebeple filmleri perdeye yansıtan bir sistem geliştiremedi. Böylelikle bu onur 1895 yılında bugünkü sinema aletlerinin atasını yapan ve patentini alan Lumière kardeşlere kaldı. Onlar bağımsız şekilde bir kamera icat ettiler ve bu kamera hem 35 mm film makarasını pozladı hem de gösterim yaptı. İlk halka açık film gösterimi, Lumière kardeşler tarafından 28 Aralık 1895'te Paris'teki Grand Cafe'de yapıldı (David Bordwell, 2008). Devam eden yıllarda başta Fransa ve Amerika olmak üzere, Avrupa'nın birçok yerinde film gösterileri başladı. Sinema henüz bir sanat kaygısı gütmezken büyük kazançlar sağlayan ve beraberinde büyük sermayelere ihtiyaç duyan dev bir endüstri alanına dönüştü. 1920'li yıllara kadar sinema endüstrisi, Fransa liderliğinde devam ediyordu ancak I. Dünya Savaşı'ndan sonra liderlik Amerikan şirketlerine geçmişti. Belli başlı oyuncular ve yönetmenlerin de göçüyle, Hollwood, dünya sinemasının kalbi haline gelmiştir. 1932'de sesin eklendiği sinema, 1935'de renkli filmlerin yapılmaya başlanmasıyla bugünkü haline gelmiştir (Yılmaz, 2013).

Başlangıcı 1895 yılı olan ve o tarihteki ilk gösterimin ardından hızla yayılan sinema, hem o günkü kitle için hem de çeşitli sanat çevreleri için ilgi çekici bir alan olmuştur. Bu noktada sinema nedir? Kelime anlamı nedir şeklinde düşünen Nijat Özön şöyle demektedir:

“Sinema (cinéma) sözcüğü, sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdi. Yunanca 'kinéma, -atos = devinim (hareket)' ile 'graphein = yazmak' sözcüklerinden türetilen sinematograf, 'devinimi yazan, devinimi saptayan' anlamına; sinematografi de 'devinimi yazma, saptama' anlamına geliyordu. Yalnız Lumière Kardeşler değil, sinemanın buluşlar çağında çeşitli alıcıları (kamaraları) yapanlar da bunlara hep 'devinim', 'canlılık', 'yaşam' kavramlarıyla ilgili adlar vermişlerdi. Çünkü yeni buluşun en belirgin özelliği, devinimi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi. Nitekim günümüzde çok

yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema sözcüğünün yanı sıra Birleşik Amerika’da çok kullanılan ‘motion picture, moving picture (ve bunun kısaltması ‘movie’) = devinimli resim’ de yine aynı tutumu yansıtmaktadır.” (Özön, 2008)

Sinema sözcüğünün anlamı, zamanla, film gösterim alanı, endüstri alanı olarak sinema ve sinema çalışmalarının tümünü kapsayacak şekilde genişlemiştir. Fakat en temel anlamıyla sinema, ‘devinimi yazma, saptama’dır. Sinema herhangi bir devinimi parçalara böler, bu parçalardan görüntüler saptar ve karanlık bir odada bu görüntüleri yansıtmaya suretiyle devinimi yeniden oluşturur (Özön, 2008).

İlk zamanlarında sinema, bazı aydınlar tarafından diğer sanat dallarının üzerine konuşlanan bir sömürü aygıtı olarak görülmüştü. Böyle düşünen yazarlardan Virginia Woolf, “*Sinema*” adlı makalesinde sinemanın edebiyatı sömüren, üstüne atlayıp paramparça eden bir hoyrat bando gibi olduğunu söylemiştir. Sinemaya daha teknik eleştiriler de olmuştur; bazı aydınlar göre sinema, hareketin bir “mekanik röprodüksiyonu” ve tiyatroyu yaygınlaştıracak bir “eklentiyi” olarak görülmüştü (Baker, 2017).

Filmi, gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olarak görmeyen birçok görüş vardır. Bu görüşe varanlar genellikle sinemayı resimle karşılaştırırlar. Resimde gerçeklik, ressamın bakışıyla, algısıyla kırılır ve elleriyle şekil kazanır. Fotoğrafta ve sinemada durum böyle değildir; gerçeklik nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sisteminde toplanarak kimyasal değişiklikler yapılacak olan bir katmana yönlendirilmesiyle gerçekleşir. Bu durum iki sanat arasındaki temel farkı gösterir. Zaten bu farklılık, bir filmin sanatsal kaynaklarını sağlayan ve işleyiş ilkelerini belirleyen şeydir. Kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimselerin, çok basit bir nesnenin en yalın fotoğrafik yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini anlamaları sağlanmalıdır (Arnheim, 2002).

Sanatsal geleneğe, geleneksel sanatlara göre çok sonradan katılan sinema, ilk yıllarında, diğer sanat dallarından oldukça etkilenmiştir. Ayrı bir sanat dalı olarak görülmeden önce, tiyatro, resim, edebiyat, şiir gibi sanat dallarıyla olan etkileşimi sayesinde varlığını sürdürmüştür. Sinemayı, diğer sanatlarla olan bağlarını kavramaksızın düşünmenin mümkün olmadığını söyleyen Alain Badiou’ya göre;

“Sinema çok özel bir anlamda yedinci sanattır. Diğer altı sanatla aynı düzlemde onlara eklenmez, onları ima eder, diğer sanatların artı-bir’idir. Onlar üzerinde, onlardan hareketle, onları kendi kendilerinden eksiltten bir hareketle iş görür.” (Badiou, 2017)

Bir resme baktığımızda renkler, çizgiler ve lekeler görürüz; bir romanda sözcükler vardır; müzik tınılardan oluşur; tiyatro sahnede görülen elemanların toplamından oluşur; bir filmde ise bütün bu elemanları görür ve duyarız; fakat bir film izlediğimizde gördüğümüz şeye roman, resim, müzik ya da tiyatro değil, sinema yapıtı ya da film deriz. Bu nedenle filmin kendine has bir dili vardır. Sinema bu sanat dallarından etkilense, onlara ait elemanlardan faydalansa bile kendine ait bir tarzı vardır. Diğer sanat dallarıyla olan bunca etkileşmiş melez yapısına rağmen sinema, diğer sanatların özgün yapısına zarar vermeden kendi özerk alanını, kendine özgü bir gösterişle inşa etmiştir (Yılmaz, 2013).

Sinemanın, resmi kendisi için esinleyici bir uğraş olarak gördüğünü söyleyen Kubilay Aktulum, sinema ve resim ilişkisini şöyle ifade eder:

“Sinema resim arasındaki ilişkiler karmaşık bir özellik sunmaktadır. Karmaşıklığın temel nedenlerinden birisi, W. Moser’in vurguladığı gibi, görüntünün iki ayrı düzendeki gösterimine bağlı olmasıdır. Aracı unsurun, dolayımın farklı olması bir sanatsal biçimden öteki sanatsal biçime aktarımda çok sayıda ayrımın oluşmasına yol açmaktadır. Aralarında göze çarpan ayrımlara karşın sinemada resimsel olana eğilimin alabildiğine fazla olduğu, yönetmenlerin resimsel olanı sinemanın teknik olanaklarıyla kendilerince durmadan kullanıma soktukları, iki sanatsal biçim arasında değişik bağlantılar kurdukları bilinmektedir. Bu görüşü destekleyen yığınla örnek bulmak olasıdır.” (Aktulum, 2018)

Resim görsel bir sanat dalı olarak nitelendirilirken, sinema işitsel-görsel bir sanat dalı olarak nitelendirilir. Resim sanatı, olduğu malzeme ve temelini oluşturan öğeler açısından görme ile ilgiliyken, sinema eylemle ilgili bir sanat dalıdır. Bülent Özer, resmin bir yüzey sanatı, sinemanınsa eylem sanatı olduğunu söyler. Başka bir açıdan karşılaştırma yapan Hugo Munsterberg ise resmin göze hitap eden, sinemanınsa zihne hitap eden bir sanat dalı olduğunu savunur (Öztürk, 1996).

İki sanat arasındaki en temel ayrım ise; sinema imgesinin hareket etmesi, resim imgesinin durağan olmasıdır. John Berger’a göre bu ayrım imgeleri gördüğümüz yerle olan ilişkimizi de belirler. Örneğin resim, gösterdiği imgeyi

şimdiye ve buraya taşırken bizi ait olduğumuz yere getirir. Sinema hareketli imgeler yoluyla bizi bulduğumuz yerden alır ve eylemlerin gerçekleştiği yere götürür (Öztürk, 1996).

Sinema ve resimde bu temel iki farklılığın, avantaj ve dezavantajlarına değinen Cumhur Okay Özgür şöyle söyler:

“Sinema ve resim arasındaki en önemli farklardan biri olan hareketlilik-durağanlık, şüphesiz iki sanat dalı arasındaki avantaj ve dezavantajları beraberinde getirir. Sinema seyircisi için ardı ardına akıp giden görüntülerin algılanması, filmi anlama problemini ortaya çıkarır. Resmin dezavantajına gelince: Örneğin, tabloda kadının gözlerini fal taşı gibi açıp bir şeye baktığını düşünelim. İzleyici, şoke eden görüntünün ne olduğunu çerçeve dışında kaldığı için algılayamaz. Bu gizem problemini filmde, kameranın gücüyle, devam eden sahnede çözebiliriz.” (Özgür, 2017)

Devinim ve durağanlığın, izleyiciyle olan mesafeyi belirlediği de söylenebilir. Örneğin, bir resim karşısındaki izleyici o an gördüklerini kendi anılarıyla, kendi deneyimleriyle, kendi özgün algısıyla tanımlarken, sinemada görüntüler tanımlanmadan akıp gider. Bu anlamda Walter Benjamin’in ressamı büyücüye, kameramanı da cerraha benzetmesini anımsayabiliriz. Büyücü ile hasta arasında, büyücünün otoritesinin yarattığı bir uzaklık söz konusudur. Oysa cerrah hastanın içine girerek söz konusu uzaklığı azaltır. “Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelir (Benjamin, 2010).”

Walter Benjamin’in sözlerini yorumlayarak resim ve sinemanın izleyici üzerindeki farklı etkisine dair düşünen Mehmet Yılmaz şöyle söylemiştir:

“Dolayısıyla, ortaya çıkan ürünler kendi doğalarından ötürü insanı farklı şekilde etkiler. Bir resim karşısında, insan derin düşüncelere dalebilir; çünkü o an gördüğü sahne ile kendisi arasındaki ilişkide bir süreklilik vardır. Oysa ayrı ayrı çekilen ve bir bütünlük oluşturacak şekilde birbirlerine kurgulanan sahneler, Benjamin’in sözleriyle *izleyiciye darbeler halinde çarpar*. Film görüntüleri dikkat dağıtıcıdır. Sinema salonunda izleyici bir sahne üzerinde yoğunlaşamaz; tam yakalayacakken görüntü akar gider; değişim esastır çünkü. Gerçekten de bir tablodaki görüntü çok güçlü bir hareket yanılması içerse bile,

aslında sabit olduğu için, insan düşünmek ve yorum yapmak için yeterli zamana sahiptir; bakarken düşünebilir, düşünürken bakabilir. Resimde, bakmak ve düşünmek eylemi eşanlıdır. Oysa insan bir film izlerken kendisine bir sürü açıdan durmaksızın sunulan görüntüler bolluğunda, aynı anda yeteri kadar düşünmeye fırsatı olmaz.” (Yılmaz, 2013)

Sinemanın resme göre avantajlı yönlerinden birisi de aynı anda çok fazla kişiye ulaşabilmesidir. Walter Benjamin’in belirttiği gibi, tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabilen sanat eseri, kitlelerin sanatla olan ilişkisini de etkilemektedir. İzleyicinin bu durum karşısında takındığı tavrı Benjamin şu şekilde ifade etmektedir:

“...Örneğin bir Picasso karşısında son derece gerici olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki önemli bir toplumsal göstergedir. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında -resim sanatında açıkça görüldüğü gibi- bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yöneltilemezken çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir. Sinemada ise izleyicinin eleştirel tutumu ile tat alan tutum birbiriyle örtüşür. Bu bağlamda asıl önem taşıyan nokta, şudur: Tek tek kişilerin tepkileri –ki bunların toplamı, izleyicilerin kitlesel tepkisini oluşturur-, hiçbir yerde sinemada olduğu kadar, daha başlangıçtan bu kişilerin biraz sonra gerçekleştirecekleri kitleleşmeye bağımlı değildir.” (Benjamin, 2010)

Benjamin’in günümüzden neredeyse yüzyıl kadar önce yazmaya başladığı metninde yer alan sinema ve resime dair tespitleri bugün de güncelliğini korumaktadır. Yazılan çağda Picasso karşısında gerici olan kitle bugün güncel sanat yapıtları karşısında benzer bir tutum göstermekte ve dün Chaplin karşısında gösterdiği ilerici tutumu bugün günümüz sinema filmlerinde göstermektedir.

## **2.2. Biçimsel Olarak Resim Sinema İlişkisi**

Tarihsel olarak çok daha yeni olduğu için sinema, diğer sanat dallarından oldukça etkilenmiştir. Işık yoluyla kaydettiği görüntüleri hareketli resimlere çevirirken formu da değiştirir. Sinemanın resimsel temelleri, görüntüleri parçalara ayırması, yarattığı atmosfer, hacim oluşturmada ışık ve gölgeyi kullanması gibi olanaklarla belirlenir (Özgür, 2017).

Von Sternberg'in sinemanın resimsel oluşu hakkındaki fikirlerini yorumlayan Ruken Öztürk şöyle demiştir:

“Sözgelimi sinemanın resimsel özelliğini vurgulayan Von Sternberg, sinemayı doğal dünya ya da sözel dilin ışığı altında değil, resmin ışığı altında görür: “İmgelerin üstüne işlediği beyaz tuval iki boyutlu düz bir yüzeydir. Bu öyle olağanüstü yeni bir olay değildir, ressamlar bunu yüzyıllardır kullanmışlardır.” (Öztürk, 1996)

Resim ve sinema birbirinden çok farklı sanat biçimleri olmalarına rağmen, birçok ortak noktada kesişirler. Renk, kompozisyon, çerçeveleme, ışık-gölge gibi konular hem resmin hem sinemanın temel biçimsel sorunlarıdır. Sinema, tarihi macerasında çok daha genç olduğu için, biçimsel çözümlerinde, resmin temel biçim çözümlerinden faydalanmıştır.

Sinema, çerçeve oluştururken, kompozisyonun temel kurallarından faydalanır. Sinemada çerçeve oluşturmak, en az resimdeki kompozisyon kadar önemlidir çünkü çerçeve, sanatçının izleyici üzerinde oluşturmak istediği etkiyi belirlemede, temel bir rol üstlenir. Arnheim'e göre; “İzleyicinin görüşünü sınırlayan çerçeve, sanatçı tarafından nesnelere algılanmasının yönlendirilmesi ve düzenlenmesi amacıyla kullanılabilir.” (Öztürk, 1996)

İki sanat türünde de çerçeve sınırların olduğu bir yüzeydir ve bu sınırlılıklar sanatçının tuval yüzeyine ya da ekrana yansıtacaklarını belirleyen temel olgudur. Andre Bazin çerçeve ve sınırlılıklar üzerine şöyle söyler:

“Teknik bir olgu olarak ele aldığımızda, ekranın dış kenarlarının, film görüntüsünü çerçevesi niteliğinde olmadığını anlarız. Onlar, gerçekliğin sadece bir bölümünü içine alan kenarlardır. Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezci (centripetal), ekran ise merkezkaçtır (centrifugal). Eğer resimsel oluşumu tersine çevirirsek ve ekranı, resim çerçevesinin içine yerleştirirsek, böylece resmin bir bölümünü, ekranın üzerinde göstermiş oluruz. Bu durumda resmin uzayı çıkış noktasını ve sınırlarını kaybetmemesi durumunda sinemanın uzamsal oluşumu içinde yer alır ve ‘resmedilebilir’ dünyanın bir parçası haline gelir.” (Bazin, 2013)

“İyi bir kompozisyon görsel malzemenin uyumlu bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenmesidir.” Der Mascelli. Mascelli'ye göre bir filmde bir oyuncunun,

mobilyanın ya da eşyanın her konumlandırılışıyla bir kompozisyon oluşur. Filmin çekildiği ortam içindeki her şey planlanmalıdır. Oluşturulan kompozisyona göre, izleyicinin dikkati doğru oyuncu, nesne ya da devinim üzerine odaklanmalıdır. Bir filmde kompozisyon, çekime dair tüm kurallar arasında en esnetilebilir olandır. Genellikle en çarpıcı sahneler bu kuralları çiğneyerek yakalanır. Ama yalnızca kuralları çiğnemek için bile, kompozisyon bilgisini doğru kavramak önemlidir (Mascelli, 2014).

Dengeli bir kompozisyon oluşturmanın önemine vurgu yapan Rudolf Arnheim'in sözlerini, Levend Kılıç "*Görüntü Estetiği*" kitabında şu şekilde yorumlar:

"Arnheim'a göre resimsel denge vazgeçilmezdir; çünkü fiziksel ve görsel olarak denge, her şeyin durma noktasına geldiği bir dağılım durumudur. Dengeli bir kompozisyonda; şekil, yön ve mekân gibi bütün öğeler karşılıklı olarak birbirlerini etkileyerek hiçbir değişikliğe olanak sağlamıyacakmış gibi görünürler. Böylesi bir durumda öğelerin meydana getirdiği bütün, kendine ait parçalar içinde *zorunluluk* niteliği göstermeye başlar. Dengesiz bir görsel kompozisyon ise kaza eseri ortaya çıkmış gibi görünür." (Kılıç, 2018)

Çerçevelemenin, bir düşüncenin, bir bakışın ürünü olduğunu söyleyen A. Şefik Güngör, *Sinemada Görüntü Yönetmeni* adlı kitabında, çerçevenin öneminden şu şekilde bahsetmektedir:

"Elbette çerçeveleme, sınırları saptayıp deklanşöre basmaktan ibaret basit bir teknik kayıt işlemi değildir. Çerçeveleme tarzı herşeyden önce bir seçimin, düşüncenin ve bakış açısının ürünüdür. İşte bu noktada, yönetmenin kafasındaki görüntüyü perdede gerçekleştirmeyi üstlenen görüntü yönetmeninin işinin güçlüğü anlaşılabilir. O hem yönetmen hem de (ayrıca varsa) kameramanla tam bir uyum ve kafa birliği içerisinde olmak ve arada köprü görevi görmek durumundadır. Yaratılan görüntünün ne vizörden bakan kameramanın, ne de aydınlatmayı gözetken görüntü yönetmeninin değil, yönetmenin dünyaya bakış açısının ürünü, yani yönetmenin görüntüsü olması bu uyumun ve anlaşmanın başarısına bağlıdır." (Güngör, 1994)

Doğru kompozisyonu oluşturmanın yanında, sinemada kullanılan, resmin bir diğer önemli elemanı da ışıktır. Işık, yüzyıllardır sanatçılar tarafından farklı kullanım biçimleriyle bir ifade aracına dönüşmüştür. Işığın kullanan bütün sanat dallarında, özgün eser oluşturmada önemli bir araç haline gelmiştir. Resimde de, sinemada da

ışığın birçok farklı kullanımı görülür ve bu kullanımlar sanatçının tarzını ya da dönem eserlerini ayırt etmekte incelenir. Sinemanın başlangıç tarihinden bu yana yönetmenler, resim sanatında ışığın kullanımını ve ışığı kullanan ressamları incelemiş ve filmlerini oluştururken gözlemlerinden faydalanmışlardır.

Ressam David Hockney, sinema ışıklandırması ve resim ilişkisi ile ilgili tanık olduklarını şöyle aktarır:

“Laurel Hardy filmleri Hollywood’da çekiliyordu çünkü California’nın güneşli havası film yapımını kolaylaştırıyordu ve bu, filmin yapımcılarını, Caravaggio ve Leonardo da Vinci gibi büyük ustaların her zaman aklında olan ışık meselesiyle uğraşmalarını gerektiriyordu. Duyguları, düşünceleri en güçlü bir şekilde aktarmak için sahne aydınlatması çok önemliydi.” (David Hockney, 2017)

Resimde ışık; canlılık ve hacim oluşturur, esere dinamiklik getirir ve tablonun geneline yayıldığında aurayı belirler. Resimde ışık deyince akla; yoğun ışık-gölge kullanan 16. Yüzyıl ressamı Caravaggio, karakteristik ışık kullanımlarıyla 17. Yüzyılda Vermeer ve Rembrandt gelir. Bu önemli ressamların ışık kullanımlarının sinemaya olan etkilerini yorumlayan yönetmen Peter Greenaway’in düşüncelerini Cumhur Okay Özgür şu şekilde aktarır:

“Çoğunlukla dini temaları, ölüm, korku, kan ve dehşet sahneleri içerisinde resmeden Caravaggio, yoğun ışık-gölge karşıtlığını kullanarak figürlere güçlü bir ifade kazandırır. Işığın sert-yumuşak kullanımı, mekân içerisinde yer alan geometrik şekilleri ve figürü ön plana çıkarır. Aynı yöntemi kullanan Rembrandt, gerek kahverengi kullanımıyla, gerekse monokromun hâkimiyetinde, kalın hamur yoğunluğuyla sinemacıları derinden etkileyecektir. Greenaway, eğer şimdi yaşasaydı Rembrandt’ın sinemacı olacağını, Rubens ve Velazquez gibi ressamların, yapay ışığı kullanan gerçek sanatçılar olduğundan bahseder. Greenaway’e göre bu sanatçılar ışığı manipüle ederek doğal olanı değil, manayı vurgulamışlardır. Yönetmen, Rembrandt’ın dehasının, (sinema filminde mizansen kullanımında görüldüğü üzere) ayna ve ışık kaynağı mumu kullanmak koşuluyla müthiş bir perspektif yaratmasında yattığını dile getirir.” (Özgür, 2017)

Elektronik ortamda ışık resimdekine kıyasla daha kapsamlı bir konudur. Levend Kılıç bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Video bir ışık yanılmasıdır. Örneğin, ışık, sahne sanatlarında nesnelerin görülebilmesi ve bir ortam yaratmak kaygısı gerekirken resmin



sanatında estetik bir öge olarak karşımıza çıkar. Oysa elektronik görüntü sanatının icra edildiği yüzey ışıktan oluşur. Elektronik görüntünün bu yapısal farklılığı iki tür ışık düzenlemesini ortaya çıkartmaktadır. Ekrandaki görüntünün oluşmasını sağlayan kameranın önündeki *dış ışık* ve ekranda görüntünün oluşmasını sağlayan ışıklı elektronik noktacıkların oluşturduğu *iç ışık*'tır." (Kılıç, 2018)

Elektronik yapısındaki farklılığa karşın ışık, resimde ne kadar temel bir konuyla sinemada da öyledir. Işık sinema görüntüsünü kökten değiştiren, sinemanın en temel unsurlarından biridir. Işık sinemada görünürlüğü sağlamanın yanında estetik bir işlev de üstlenir. Işık, sahnede önemli bir ayrıntının görülmesini ya da istenmeyen görülmemesini sağlar (Güngör, 1994).

Sinemada ışık kullanımının sağladığı bazı olanaklardan söz eden Ahmet Şefik Güngör, ışığın etkilerini şu şekilde özetler:

"Bilindiği gibi, ışık kullanımıyla biçimleri değiştirmek, ifadesiz yüzlere farklı anlamlar katmak, sinemanın siyah-beyaz döneminde sıkça kullanıldığı biçimiyle görüntüye derinlik kazandırmak (ya da tersine yassıltmak), stüdyoda sabit kamera ve yapay geçiş ışıklarıyla çekilen görüntülere gece yolda izleniyormuş izlenimi vermek ya da gerçek çekimlerle maket çekimleri birleştirmek gibi türlü sinema hilelerini olanaklı kılmak, çok değişik saatlerde ve günlerde çekilen aynı sahneye ait çekimlerin uyumunu sağlamak gibi sayısız işlem gerçekleştirilmektedir." (Güngör, 1994)

Işığın yanında, sinemada ve resimde ortak bir başka önemli eleman, renktir. Renk, resim sanatında, başlangıç tarihi boyunca temel unsurlardan biriyken, sinemada renk kullanımı hemen gerçekleşmemiştir. Sinemada doğadaki renklerin gerçeğe yakın gösterimi 1940'lı yılları, renk kullanımında yetkinliğine ulaşmak da 1950'li yılları bulmuştur. Buna rağmen bu yıllarda siyah-beyaz film yerini tam anlamıyla renkli filme bırakmamıştır. Resim sanatında olduğu gibi, rengin sinemada kullanımının amacı, yalnızca doğayı olduğu gibi yansıtmak değildir. Bir sanatçı olarak sinemacı, bir ressam gibi, renkleri yeni baştan, kendi renk anlayışına göre oluşturmalıydı. Sinemacı, renklerin kendine ait niteliklerinden, hedeflenen bir duyguyu aktarımda ve istenilen bir etkiyi vermekte kullanmalıydı (Özön, 2008).

Ressam-yönetmen Akira Kurosawa sinemada rengi bir ressam gibi kullanan, yapay olmaktan çekinmeyen ve rengin sembolik anlamlarına önem veren bir yönetmen olmasıyla konuya iyi bir örnektir. Özellikle 1989 yapımı *Aşçı, Hırsız*,

*Karısı ve Aşığı* (The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover) filminde ışık kullanımını yapaylığa varan bir şiddettedir. Işık kullanımından ötürü doğallıktan uzak olmasıyla eleştirilen filmdeki renk kullanımını, yönetmenin kendisi şöyle anlatır:

“Film yaparken her bir rengin sinema dili içinde bir anlamı olmasını istedim. Hırsızın yemek yediği, şiddetin geçtiği oda kırmızıdır. Soğuk bir cehennem olduğu için araba parkı mavidir. İronik bir biçimde tuvaleti beyaz gösterdim. Kitap deposu, eski kitap ciltlerinin altın rengini, kitapların altın çağını yansıtmak için altın rengindedir. Aşçının çalıştığı restoranın mutfağı yeşilimsidir, çünkü bitkileri ve yiyeceklerin geldiği yeri anırtır.” (Öztürk, 1996)

Kurosawa'nın dışında renklerin, sinemada farklı tarzda kullanımına dair çok fazla örnek görmek mümkündür. Yakın tarihimize bakarsak belli bir etki vermek amacıyla siyah-beyaz çekilmiş film örnekleri hala vardır. Örneğin, Michel Hazanavicius'un 2011 yapımı *Artist* (The Artist) filmi siyah-beyaz çekilmiş bir filmidir. Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (Schindler's List, 1993) filmi de siyah-beyaz çekilmiş bir filmidir ve film boyunca yalnızca bir defa kırmızı bir renk görünmektedir. Yönetmen, kız çocuğunun elbisesindeki kırmızıyla dramatik etkiyi arttırmıştır. Belli bir dönemi ya da duyguyu anlatmak için film geneline yayılmış monokrom tonlamalar görmek de mümkündür; uzak bir zamanı anlatmak için soluk renklerin seçilmesi, uzay filmlerinde gri tonlarının ağırlıklı olması, fantastik filmlerde daha canlı renklerin kullanılması gibi. Aynı zamanda monokrom tek rengin filme hâkim olduğu örnekler de vardır; Krzysztof Kieslowski'nin üçlemesi olan *Mavi* (Blue,1993), *Beyaz* (White,1994), *Kırmızı* (Red,1994) filmleri bu duruma en iyi örnekleri teşkil eder. Yönetmen Fransa bayrağının renklerini temsil eden üç filmde; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramlarının sembolü olan renkleri kullanmıştır. Sinemada renk vurgusu, tıpkı resim sanatında olduğu gibi, belli bir duyguyu uyandırmak, bir tarz oluşturmak ya da sembolik anlamlara vurgu yapmak için kullanılmıştır.

İnsanoğlunu sanat yapmaya iten nedenlerden biri, zamanı durdurma ya da belli bir an'ı sonsuz kılma isteğiydi. Bu istek yakın ilişkide olan sinema ve resmi, biçimsel anlamda birbirinden ayıran önemli bir faktördür. Resim belli bir an'ı bir yüzey üzerine sabitlerken, sinemada zaman akışkandır. Zaman olgusunun iki sanatta kullanımları birbirinden oldukça farklıdır. Resim zamanı kendi içine, tek bir kareye hapseder, sinema ise, nesnel zamanı genişleterek ya da daraltarak öznel bir zamana evriltir. David Hockney'in dediği gibi: “Resme kendi zamanınızı taşırsınız; film ise

kendi zamanını size empoze eder.” (David Hockney, 2017) Bir anlamda, “Resimde zamana kendiniz karar verirsiniz, filmde ve video sanatında ise zaman sizin dışınızda belirlenir.” (David Hockney, 2017)

Resim ve sinemanın, izleyiciye zamansal ve mekânsal anlamda yaşattığı deneyimi John Berger şu şekilde anlatır:

“Resim imgesi, olmayan bir şeyi –uzakta ya da eskiden olan bir şeyi- varkılar, gösterdiği şeyi buraya ve şimdiye taşır. Dünyayı toplar ve karşımıza getirir. Sinema, imgelerin hareketliliği nedeniyle, bizi bulunduğumuz yerden uzaklaştırarak eylemin geçtiği sahneye götürür. Resim bizi ait olduğumuz yere getirir. Sinema başka bir yere taşır. Yalnızca filmler, şimdinin ve görülebilir olanların içine çeker bizi.” (aktaran Öztürk, 1996)

Sinemada resimden farklı olarak izleyici, filmi izlediği süre boyunca zamanın kendisini de deneyimler. Dolayısıyla resim izleyiciye bir temsil sunarken sinema deneyim sunar. Resim, varlığı, kendi somut varlığıyla temsil eder fakat sinema varlığı zamanın akışıyla hissettirir. Sinemada izleyicinin deneyimini şekillendiren şeyin, “bizatihi deneyimin içinde şekillendiği zaman” olduğunu söyleyen Enver Gülşen, *Sinemanın Kökleri* isimli kitabında resim ve filmde zamanın algılanışındaki farka, Michael Snow’un 1967 tarihli *Dalgaboyu* (Wavelength) filminden örnekleme yaparak değinmiştir:

“Wavelength’te Michael Snow bir oda içinde bulunan bir tabloyu çeker filmde. Tablo denizi tasvir eden bir resimdir. Kamera, tabloya kırk beş dakika boyunca çok yavaş zum yapar. Tablo bir denizin temsilidir; ama onu kırk beş dakika boyunca kesintisiz bir zaman sürecinde ‘izleyen’ kamera denizi mi temsil ediyordur? Resimdeki temsil ile film sanatındaki ‘deneyimin’ arasındaki temel farkı, bir orta metraj filmde ima etmesi açısından Wavelength gibi filmlerin önemi büyüktür. Film izleyen seyirci film izleme süreci içinde, ama onu da aşan ve ebediyete bağlayan bir zaman deneyimi ile karşıdaki denizin temsil/tasvir edildiği tabloyu ‘izler’. Ama artık nesne resim sanatında olduğu gibi deniz ya da tablo ya da oda değildir. Nesne ele avuca gelmez, bizatihi manevi olan zamanın kendisidir. Film izleyicisi, şu ya da bu nesneyi, ya da Wavelength özelinde olduğu gibi, denizi ya da onu tasvir eden tabloyu da izler elbette; ama onun deneyimini şekillendiren asıl şey deniz ya da tablo nesnesi değil, bizatihi deneyimin içinde şekillendiği zamandır. Artık tablo tablo değil, tablonun izlenme tecrübesidir. İmge-nesne ilişkisi filmi izleyen kişi için her an, bir daha tekrarlanamaz biçime bürünür. Üstelik seyircinin kendi zaman deneyimi ile filmin zamanının ebedi şimdide örtüşmesi sonucu, bizatihi manevi bir deneyimi ile filmin

zamanının ebedi şimdide örtüşmesi sonucu, bizatihi manevi bir deneyime dönüşür, seyretme deneyimi.” (Gülşen, 2016)

Filmde seyretme deneyimini belirleyen şey, zamanın hareketi, enerjisidir. Zamanın bu enerjisini ‘ritim’ olarak betimleyen Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği* kitabında ritmin önemini şöyle vurgulamıştır:

“Nesnel zamandan başlayarak öznel zamana doğru eserin bütününe yansıyan şey ritimdir. Bir video çalışmasında ritimi ortaya çıkartan şey, o eserin yarattığı zaman boyutudur. Ritmi sadece sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan teknik estetik gereklilikler değil, bunların birlikteliğiyle ortaya çıkan saat zamanı ve psikolojik zamandan oluşan zaman boyutudur. Özgün ve bireysel bir zaman boyutu yaratan sanatçı, özgün bir ritim de ortaya koyar. Video sanatçısı da tekniğin ve estetiğin önyargılarından sıyrılarak eserinde zaman boyutunun enerjisini yakalamaya çalışmalıdır.” (Kılıç, 2018)

Andrey Tarkovski’ye göre, filmsel görüntünün en önemli unsuru, zaman akışına yansıyan ritmdir. Çünkü zaman akışındaki ritim, filmin geneline hâkimdir. Zaman akışının, oyuncuların davranışlarında, ses düzeylerinde görülebileceğini söylemek bir kesinlik ifade etmez çünkü bunlar olmasa dahi filmin varlığı zedelenmez. Oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, kurgusuz bir film düşünülebilirken, zaman akışını hissedemediğimiz bir film düşünülemez (Tarkovski, 2008). Tarkovski, zaman akışındaki ritme verdiği önemi *Mühürlenmiş Zaman* isimli kitabında şöyle ifade eder:

“Bir müzik parçası çeşitli şekillerde çalınabilir, farklı uzunlukta olabilir. Bu durumda zaman belirli, verilmiş bir düzenleme içinde yer alan sebep ile sonucun bir koşulu olmaktan ileriye gidemez, yani bu durumda zaman, soyut felsefi bir niteliğe bürünür. Buna karşın sinema, zamanı dışsal, duygusal, ulaşılabilir özellikleriyle sabitleştirmeye çalışır, böylece sinema için bütün temellerin temelini oluşturur. Tıpkı müzikte ses, resimde renk, tiyatrodaki karakter gibi...” (Tarkovski, 2008)

Zaman konusunda birbirinden bu denli ayrılan resim ve sinema, film akışında resimsel bir etki yakalamaya çalışan yönetmenlerce tekrar yaklaşır. Resimsellik, yukarıda sözü edilen *Dalga Boyu* (Wavelength, 1967) filminde olduğu gibi, ağır çekim ya da görüntüyü dondurma yoluyla da verilebilir. Birçok yönetmen filmlerinde, ağır çekim ve görüntüyü dondurma yoluyla, devamlılık kurgusunun tersine, bir

süreksizlik ve duraksama yarattığı sahneler kurgular. Bu tip çekimlerde izleyici, bir filmi izliyormuş gibi değil, bir tablonun karşısındaymış gibi tepki verir. Fakat durağan sahne, öncesiyle ve sonrasıyla bir tablonun da ötesinde bir deneyim sunar izleyiciye.

### 2.3. Resim Sanatındaki Akımların Sinemaya Yansıması

Modern sanatın serüveni 19. Yüzyılın sonlarında izlenimcilikle başlar. Resim alanında gerçekleşen bu yeni anlayış, sinematografinin keşfiyle aynı zamana denk gelir. 20. Yüzyılda da resim sanatında gerçekleşen akımlar, benzer süreçlerde sinemada yansımalarını bulur. Hem resim yaparak, hem yazarak, hem de film çekerek yaratıcılıklarını aynı anda birçok farklı alanda gösteren bir grup sanatçının öncülüğünde, resim etkisi sinemada görülmeye başlanır. Devam eden süreçte sinemada empresyonizmin, kübizmin, fütürizmin, ekspresyonizmin, dadaizmin ve soyutun izlerine rastlanır (Öztürk, 1996).

19. yüzyıl sonunda fotoğrafın gelişmesiyle, fotoğrafik görüntünün artan önceliğine bir tepki olarak Kübizm ve Fütürizm hareketi doğmuştur. Kübist sanatçılar işini mükemmel yapan fotoğrafla rekabet etmeyi bıraktılar ve Batı resminin mimetik geleneğiyle bağlarını tamamen kopardılar. Sanat tarihinde bir dönüm noktası olan Kübizmle birlikte ilk kez, sanatçı, modellerine bağımlılığın kurtulmuştur. Resim geleneğinde yaşanan bu gelişme sinemanın ortaya çıkışına denk gelmiştir ve iki sanatı da biçimsel olarak etkilemiştir (Monaco, 2001).

Kübizm akımının sinemaya ve resme olan biçimsel etkisini James Monaco şöyle açıklar:

“...Diğer bir bakış açısından Kübizm, sinemanın gelişimiyle paralel hareket ediyordu. Tuval üzerindeki perspektifin çok yönlü düzlemlerini ele geçirme çabasındaki Picasso, Braque ve diğerleri, sinemanın karmaşık, sürekli-değişen perspektiflere olanak sağlaması (hatta cesaretlendirmesi) nedeniyle, sinemanın meydan okuyuşuna doğrudan yanıt veriyorlardı. Bu anlamda *Merdivenden İnen Çıplak* sinemanın çok yönlü perspektifini tuval üzerinde dondurma girişimidir. Geleneksel sanat tarihi, Kübizm’i en çok etkileyenin Afrika heykelleri olduğunu iddia eder ve Kübistler muhtemelen bu heykelleri, Edwin S. Porter ve Georges Méliés’nin filmlerinden daha çok tanıyorlardı ama yapısal olarak sinema ile olan ilişki şaşırtıcı düzeydeydi. Örneğin Kübizm’in önemli özelliklerinden biri tuval üzerinde perspektifler arasındaki karşılıklı ilişkiler duyumunu elde etme girişimidir. Bunun Afrika

heykellerinde kaynağı yoktur ama bu tam da sinemadaki kurgunun kaynağı gibidir. Hem Kübizm hem de kurgu tek bir bakış açısından sakınır ve çok yönlü perspektifin olanaklarını araştırır.” (Monaco, 2001)

Kübizmin bir nesneye, aynı anda farklı bakış açılarından bakması sinemanın yapısıyla oldukça örtüşen bir durumdur. Bu anlamda resim sanatında Kübizmin ortaya çıkış tarihinin, sinemanın gelişim çizgisiyle bu denli örtüşmesi tesadüf sayılmayacak bir durumdur. Sinemanın çok yönlü bakışı, resim sanatına gelecek yeni bir bakışın zeminini oluşturmuştur.

Sinemaya yansıyan bir diğer akım izlenimciliktir. Resim sanatındaki biçimsel özelliklere oldukça benzer özellikler, sinemada benzer tarihlerde görülmeye başlar. Babası İzlenimci ressam Auguste Renoir olan yönetmen Jean Renoir, çektiği filmlerle izlenimciliğin en belirgin örneklerini sinemaya kazandırmıştır. Renoir’in filmleri, tıpkı izlenimci tarzda yapılmış bir tablo gibi, doğayı olduğu haliyle yansıtmaz. Renoir’in filmlerinde, babasının tablolarına oldukça benzer bir ışık duyarlılığı ve geçip giden anların görünüşleri vardır (Öztürk, 1996) Resimde de sinemada da İzlenimcilik akımı, doğanın geçici görüntülerini aktarmayı hedefler. Sanatçı doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, doğaya dair izlenimlerini aktarmaktadır.

İzlenimci sinemadan daha çok resimselliğin öne çıktığı akım ise, çıkış noktası Almanya olan Dışavurumculuktur. Akımın ilk ve en önemli filmi 1919’da Robert Wiene’nin çektiği *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* (Das Kabinett des Dr. Caligari) adlı filmidir. Film, sinema dünyasında yarattığı sansasyon ve başarısıyla, yeni bir stilin öncüsü olmuştur. (Monaco, 2001). *Caligari* filminin çekildiği dönemde elektrik sıkıntıları olması sebebiyle ışık-gölge etkisi, set üzerine boyanarak verilmiştir. Film, başarısını sahneleri tasarlayan, Avant-garde grup olarak bilenen *Firtına* (Der Sturm)’ya bağlı üç ressam olan Walter Reimann, Hermann Warm ve Walter Röhrig’e borçludur. Filmlerin canlı resime dönüşmesi gerektiğini düşünen Warm’ın bu hayali filmde gerçekleşir; filmdeki evler, yollar, ışık, dekor, makyaj gibi unsurlar dışavurumcu resimler gibi gözükmektedirler (Öztürk, 1996).

Resim sanatıyla yakın ilişkide olan bir diğer akım avant-garde sinemadır. Tony Conrad, 1966 tarihli *Fliker* isimli, siyah ve beyaz film karelerinden oluşan filmini 45 dakika boyunca izletmiştir. Bir diğer örnek de Derek Jarman’ın 1993’de çektiği *Mavi* (Blue) filmidir. Jarman izleyicinin mavi bir tuval karşısında yalnızca ses efekti ile ne kadar süre dayanabileceğini sınamıştır. Bunun bir adım ötesi de Ruttman’ın 1929’da hiç görüntü kullanmadığı, yalnızca seslerden oluşan *Dünyanın Melodileri* (Melodie

Der Welt) filmidir (Öztürk, 1996). Yakın tarihlerde bu örneklerin çok benzerleri plastik sanatta görülür. 1965 tarihli Ad Reinhardt'ın siyah kare tuvaleri, Conrad'ın filmiyle oldukça benzerdir. Yine Yves Klein'ın 1958'de Paris Iris Clert Galeri'de açtığı 'Boşluk' sergisi, içinde hiçbir yapıt olmamasıyla Ruttman'ın filmine benzetilebilir.

Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı Eisenstein'ın filmlerinde, başta avant-garde olmak üzere sanat akımlarının etkilerini gözlemleyen ve yönetmenin bu konudaki görüşlerini aktaran Peter Wollen şöyle söylemiştir:

“Eisenstein kendisini temelleri Meyerhold, şari ve oyun yazarı Mayakovski, ressam Maleviç ve Tatlin tarafından ortaklaşa atılan sanatsal, devingen bir avant-garde ile özdeşleştirir. Bu sanatçıların önderliği altında devrim öncesinin fütürist ve simgeci akımları yeniden gözden geçirilip dönüştürülür. Sanat, devrime hizmet eden bir üretim dalı olmalıdır. Böylece konstrüktivizm doğar. Eisenstein'ın renk simgeciliği konusundaki düşüncelerinin bir kaynağı Kandinsky'dir. Eisenstein aynı zamanda armoni, matematiksel oran ve bir klasisizm arayışı içinde olması nedeniyle altın oran düşünceleriyle ilgilenir, çekimlerden önce sahnelerini çizdiği de bilinir.” (aktaran Öztürk, 1996)

Sinema alanında en uç örnekleri Dadaistler vermiştir. Oskar Fischinger, Hans Richter, Viking Eggeling ve Norman McLaren'ın yanında, kökeni plastik sanatlardan gelen birçok sanatçı da deneysel sinemaya örnekler kazandırmıştır. Örneğin deneysel fotoğrafçı Man Ray'in, Kübist, gelecekçi ve dadacı bir ressam olan Marcel Duchamp'ın da deneysel film alanına kazandırdığı filmler vardır (Öztürk, 1996).

Gerçeküstücü sinema diğer akımlara göre daha radikal bir harekettir. Akıldışı olanın, düşlerin ve ihmal edilen çağrışımların gücünün temsilidir. Freudyen psikanalizden ilham almış ve her türlü estetik ve ahlaki kaygının ötesinde, arzuyu, fantastik ya da şok edici olanı göstermeye çalışmıştır. Man Ray ve Salvador Dali gibi ressamlar, Antonin Artaud gibi oyun yazarları, gerçeküstü sinemayla ilgilenmeye başlamışlardır. Çektiği filmlerle, akımın en önemli temsilciğini, İspanyol yönetmen Luis Bunuel almıştır (Monaco, 2001). Sinemada Gerçeküstücülüğü, Dada akımının çocuğu olarak nitelendiren Ruken Öztürk şöyle söyler:

“Gerçeküstücü sinema, yazın ve resim alanındaki gerçeküstücülük ilkelerini 7.sanatta gerçekleştirmeyi dener ve bir bakıma Dada akımının çocuğu sayılır. Sinema tarihinde ilk

öncüler izlenimciler (Delluc Okulu), ikinci öncüler ise gerçeküstücülerdir. Bir Endülüs Köpeği (1928) ve Altın Çağ (1930), bu akıma iki en iyi örnektir. George Sadoul, Bunuel'in ilk filmi için şöyle yazar: "Benjamin Peret'nin şiiri ya da Max Ernst'in resmi, biçimlerin ve sözcüklerin paradoksal ve uyumsuz bir kurgusuna dayanır. Bu barok kargaşa için bilinçaltına ya da rastlantısallığa başvurulabilir, hatta şiirsel benzetmelerin yersiz vurgulanımlarına, saçmasına, yeni biçimlerine el atılabilir. İşte Bunuel'de ressam Salvador Dali ile birlikte senaryoyu yazarken bunu yapmaktadır." (Öztürk, 1996)

Sinemanın akımlarla olan ilişkisini, resim sanatına bir meydan okuma olarak değerlendiren James Monaco'ya göre:

"Resim ile sinema arasındaki kuramsal ilişkiler bugüne dek sürmüştür. İtalyan Fütürist hareketi sinemanın açık parodilerini üretti; çağdaş fotoğrafik hiper-gerçekçilik, kamera estetiğinin sonuçları üzerine yorum yapmayı sürdürüyor. Ama iki sanat dalı arasındaki ilişki asla Kübist dönemdeki kadar açık ve keskin olmamıştır. Resmin, sinemanın meydan okuyuculuğuna başlıca tepkisi, ilk olarak Kübizm'in özgürleştirdiği ve günümüzde bütün sanatlar için geçerli olan kavramsalizm (conceptualism) olmuştur. Kayıt sanatları karşısında, mimesis büyük ölçüde terkedilmiştir. Temsil sanatları ve plastik sanatlar oldukça soyut bir alana kaymıştır. Sinemanın resimsel sanatlar karşısında sunduğu güçlü meydan okuma, kesinlikle onun mimetik yeteneklerinin bir işleviydi ama bu aynı zamanda sinemayı resimden kökten ayıran bir faktöre bağlıydı: Film hareketliydi." (Monaco, 2001)

Resim ve sinema, dönemin kuramsal çerçevesini oluştururken, diğer sanatlara kıyasla birbirinden çok daha fazla etkilenmiştir. Benzer dönemlerde ortaya çıkan akımların sonuçları değerlendirildiğinde, yer yer birbirine yaklaşıp yer yer uzaklaşsa da aynı başlık altında toplanabilecek kadar bariz bir ortaklık görülmüştür.

#### **2.4. Ressam Yönetmenler, Resim Ve Ressamları Konu Alan Filmler**

Resim sinemayı biçimsel ve kuramsal olarak etkilemenin yanında, konusu itibariyle de etkilemiştir. Sinema tarihi boyunca resimler ve ressamlar, sinemaya ilham kaynağı olmuştur. Resmin sinemaya konu olmasını destekleyen bir çok eleştirmenin yanında, bu durumu eleştiren de bir çok eleştirmen vardır. Bu eleştirmenler genellikle resmin sinemaya gerçekte olduğu gibi yansımayacağı sebebiyle eleştirmişlerdir. Onlara göre bir tablo filmde gösterildiğinde, kendine özgü aurasını kaybedebilir ya da bir ressam kısıtlı yönleriyle sinemaya aktarıldığında,



gerçekte olan kişiliğinden oldukça farklı şekilde yansıtılabilir. Fakat bu eleştirilere karşılık Andre Bazin bu konuda şöyle söyler: “Sinemanın resim sanatını gerçekten olduğu gibi yansıtmadığı şekilde yakınmalarda bulunmak yerine sanat dünyasının hazinelerini ‘açıl susam açıl’ diyerek yığınlara ulaştırmak daha doğru bir yaklaşım değil midir aceba?” (Bazin, 2013)

Bazin’ e göre bir resmin filmini yapmak, resmin varlığına yeni bir boyut kazandırır. Bir resmin filmi, resim ile ekranın estetik düzlemde ortak bir yaşam sürmesine yol açar. Fakat bir resmin ya da ressamın filmi yapıldığında, gerçeğe oldukça sadık kalınmalıdır. Oluşturulan sentez gerçeğe çelişiyorsa bu oldukça yanlış bir tutum olacaktır ve ressama karşı yapılan bu yanlış sanat tarihine yapılmış sayılır (Bazin, 2013). Bazin’in bu görüşünü destekleyen bir çok yönetmen, ressamların hayatını filmine konu edinmiştir. Bu filmlerden bazıları: Alexander Korda’nın *Rembrandt* (1936) filmi, Vincente Minnelli’nin Van Gogh’un hayatını anlatan *Ölmeyen İnsanlar* (Lust for Life, 1956) filmi, James Ivory’nin Picasso’yu konu alan *Picasso’yla Yaşamak* (Surviving Picasso, 1996) filmi, Julian Schnabel’in *Basquiat* (1996) filmi, Ed Harris’in *Pollock* (2000) filmi, Julie Taymor’un Frida’nın yaşamını anlattığı *Frida* (2002) filmi, Peter Webber’in Vermeer’in bir dönemini anlatan, ismini Vermeer’in bir tablosundan alan *İnci Küpeli Kız* (Girl with a Pearl Earring, 2003) filmi, Milos Forman’ın Goya’nın yaşamından etkilenen *Goya’nın Hayaletleri* (Goya’s Ghost, 2006) filmi, Mick Davis’in *Modigliani* (2004) filmi, Mike Leigh’in Turner’ı konu aldığı *Bay Turner* (Mr. Turner, 2014) filmi, Tim Burton’un çektiği, ressam Margaret Keane’ı konu alan *Büyük Gözler* (Big Eyes, 2014) filmidir.

Vincent van Gogh, hayatı filmlere en çok konu olan ressamdır. Hakkında çekilmiş çok sayıda film vardır. Bunların günümüze en yakın tarihte çekilmiş olanı, Julian Schnabel’in *Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında* (At Eternity’s Gate, 2018) adlı filmidir. Van Gogh hakkında çekilmiş bir diğer önemli film, yönetmenliğini Dorota Kobiela ve Hugh Welchman’ın üstlendiği 2017 yapımı *Loving Vincent* isimli animasyondur. Animasyon, 125 kişilik bir ressam ekibi tarafından Van Gogh’un üslubunda yapılan 65.000 adet yağlıboya tablodan oluşan biyografik bir filmidir. Bu tarzda yapılan ilk film olması nedeniyle sinema dünyasında ayrı bir yeri vardır. Bu deneysel filmin ortaya çıkardığı görsel şölen, izleyiciler ve bir çok eleştirmen tarafından takdirle karşılanmıştır (Osborne, 2017).

Hayatlarını konu alan filmler dışında, ressamların sinemayla olan bir diğer etkileşimi, bizzat kendileri tarafından yapılmış filmlerdir. Bu durumun en önemli

örneklerinden biri ressam Salvador Dali ve yönetmen Luis Bunuel'in ortak çektikleri *Bir Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou, 1929) filmidir. Bu film bir ressamın da dahil olduğu bir film olmasının yanı sıra sinemada Gerçeküstü akımın en önemli örneklerindedir. Düşlerden yola çıkararak yapılan bu filmin fikir süreci hakkında Luis Bunuel şöyle demektedir:

“Dali'ye gittiğimde, kısa bir süre önce ayı kesen, ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini anlattım. O da bana, bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve şöyle dedi: Bu düşlerden yola çıkararak bir film yapsak nasıl olur?” Aktaran; (Öztürk, 1996)

Bir Endülüs Köpeğinden sonra Salvador Dali sinemada etkin bir rol oynamaya başlar. Bir diğer sinema macerası, Alfred Hitchcock'un *Spellbound* filminin sahne tasarımı üstlenmesiyle gerçekleşir. Bunun dışında da Dali, sinemaya dair bir çok üretim gerçekleştirmiştir.

Sinemanın gelişip yaygınlaşmaya başladığı yıllarda, bir çok ressamın film denemeleri yaptığı görülür. Bazı ressamlar bunu uzun süre yapmalarına karşılık, bazıları Leger ya da Duchamp gibi bir iki film çektikten sonra sinema alanını terk etmişlerdir. Sinemada üretim yapmasına rağmen yalnızca resim yapmasıyla öne çıkan Andy Warhol gibi sanatçıların yanında, ressam olduğu çok bilinmeyen Akira Kurosawa, Derek Jarman, Peter Greenaway, David Lynch gibi yönetmenlerde vardır (Öztürk, 1996).

Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın ressam olmasının yanı sıra içinde ressam Van Gogh'a dair bir bölümden oluşan bir filmi de vardır. Yönetmen, *Düşler* (Yume, 1990) adlı filminin *Kargalar* adını taşıyan 10 dakika süren bölümünde, izleyiciyi bir oyuncu aracılığıya Van Gogh sergisine götürür. Resimlerden etkilenen oyuncu, izleyiciyle birlikte tabloların içine dahil olur. Van Gogh'un tablolarına girer ve girdiği dünyada Van Gogh'u bularak, yaşantısının kısa bir bölümüne tanıklık eder. Yönetmen kullandığı renklerle ve aktardığı atmosferle, yeni bir Van Gogh yorumu yapar.

Peter Greenaway, gerçekçilik karşıtı olan sıra dışı, yaratıcı bir yönetmendir. Sinemayı bütüncül bir sanat biçimi olarak gören Greenaway, filmlerinde ressam yönünü ortaya koymaktan çekinmez. “Hala inanıyorum ki geçmişiyle, taşıdığı potansiyelle, en üstün görsel iletişim yoludur resim. 20.yy resmi, sinemanın en

azından on bin katı kadar radikaldir. Sinemanın tutuculuğu hala devasa boyutlarda” (Öztürk, 1996) diyen yönetmen, öykü anlatan filmler yerine, düşsel filmleri tercih eder.

Julian Schnabel de ressam-yönetmen olmasının yanı sıra resamlara dair filmler yapan yönetmenlerdendir. Örneğin 1996 yapımı *Basquiat* filmi, Jean Michel Basquiat’ın yaşamını konu alırken, *Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında* (The Eternity’s Gate, 2018) adlı filmi Van Gogh’un yaşamını anlatan son filmidir. Film, ressamın gözünden bir bakışla yapıldığı için Van Gogh filmlerine yeni bir soluk getirmiştir.

Bu yönetmenlerin dışında çok sayıda ressam yönetmen ve resimle ilgili çekişmiş film vardır. Hepsinden bahsetmek neredeyse imkansızdır. Bu örneklerde görüldüğü gibi, başka sanat dallarıyla da ilgili olan yönetmenler, farklı bakış açılarından dolayı sinemaya yeni bir soluk getirebilmektedirler. Resmin sinemaya, yalnızca biçimsel ve kuramsal olarak değil aynı zamanda ressam hikayeleri ve ressam bakışıyla çekilen filmler aracılığıyla ilham olması, hem sinema sanatını hem resim sanatını bir çok anlamda zenginleştirmeye devam edecektir.

### 3. BÖLÜM

## POSTMODERNİZM VE METİNLERARASILIK

### 3.1. Modern Sanattan Postmodern Sanata

Eski olandan yeni olana geçişi ifade eden ‘modern’ kelimesi, günümüzde de yenilik anlamında, yaygın olarak kullanılmaktadır. Modern, ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ sözcüğünden ve ondan türemiş olan ‘modernus’ sözcüğünden gelir. Sözcük ilk kez 5. Yüzyılda, Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu’nda devlet dini olmasıyla birlikte yeni dönemi, eski pagan dönemden ayırmak için kullanılmıştır. Kavram olarak ilk kez dinsel bir kimlikle doğan modernlik, 17. Yüzyılda modern felsefenin de inşasıyla, edebiyat ve sanat çevrelerince konuşulan bir kavram haline gelmiştir. Modernizm ise; “...modernlik düşüncesinin 19. yüzyılda doğmuş çocuğudur.” der Mehmet Yılmaz ve modernlikle modernizm arasındaki ilişkiyi varolma mücadelesindeki bir gencin, ailesiyle çatışması olarak değerlendirir. Modernliğin bilimsel aklı, nesnelliği ve sanayileşmesi, modernizm tarafından reddedilmiş, bunlar yerine, bunların tersi olan; sezgisel akıl, metafizik, öznel gibi kavramlar baş göstermiştir. Modernizmin, modernliği eleştirisini Yılmaz, “...zihni sürekli uyanık tutabilme uğruna, her şeyi karşıtıyla birlikte düşünme refleksinin yansıması” olarak görür (Yılmaz, 2013).

Modern sanat, modernlik düşüncesini redderek doğmuştur. Kısaca özetlersek; 19. Yüzyılda burjuvazinin, soylularla ve kilise ile olan mücadelesi sırasında, burjuva değerlerini reddeden sanatçı yalnız kalmıştı. Fotoğrafın bulunmasıyla da büyük bir dayanak olan mimesisin yıkımı, sanatçıyı farklı bir arayışa yönlendirdi. Bu süreç, bugün de etkisi devam eden, empresyonizm, ekspresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm, dadaizm gibi akımların doğmasına sebep olmuştur (Lynton, 2015).

Modern sanatın tam olarak hangi tarihte başladığı bir tartışma konusudur. Genel olarak İzlenimcilikle başladığı kabul edilir. İzlenimcilik, duygu, sezgi, coşku gibi modern sanat kavramlarının tuvalde açıklıkla görülebildiği akımdır. Ancak modern sanat kavramlarının bir kısmının Romantizme dek dayandığı bilinmektedir. Klasik sanatın ilkelerini reddeden Romantizm, aydınlamanın, materyalizmin, rasyonelliğin karşısındadır. Bu nedenle bir çok sanat tarihçisi Modernizm kavramlarıyla öne çıkan sanatçıların dayanağının Romantizm olduğunu düşünür. Böyle düşünen sanat tarihçilerinden Yılmaz şöyle demektedir:

“Modern sanatın izlenimcilik ile başlatılması gelenektendir. Ancak biz Charles Baudelaire’e kulak vererek, onun başlangıcını romantizme dayandırmanın daha doğru olacağını düşünüyoruz. Çünkü sanatta içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriye öne çıkaran sanatçıların ilham kaynağı öncelikle romantizmdir.” (Yılmaz, 2013)

18. yy sanatında, klasik geleneğin sıkı sıkıya bağlı olduğu, perspektif, plan, ölçü, ışık-gölge, kompozisyon gibi kurallar yıkılmaya başlar. Sanatın bir ifade biçimi olduğunun düşünülmesiyle birlikte, her sanatçı, kendini özgün bir dille ifade etmeye çabalar. Sanat tarihçisi Norbert Lynton’a göre, Romantizmle birlikte sanatçının, dürtülerini sanatının konusu yapması ve dürtülerini ifade ederken kendine ait bir üslup seçmesi, klasik geleneği yıkan ilk adımlardır. Lynton, bahsi geçen süreci kendi cümleleriyle şöyle anlatır:

“...Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi’ni içeren; öte yandan Rousseau’nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven’ın geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth’un şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dili yeğleyip yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi.” (Lynton, 2015)

Modernizmin ortaya çıkmasında bir çok farklı etken vardır. Bunlardan biri, ilk modern devrim olan Fransız Devrimidir. 1789 tarihinde burjuvazinin iktidara el koymasıyla gerçekleşen devrim, tarihin durmaksızın ileriye aktığı inancını aşmıştır. Bununla birlikte 18. Yy sonlarında İngiltere’de gerçekleşen sanayi devrimi ve beraberinde gelişen diğer modernizm olguları olan; akıl, ilerleme, dünyevileşme gibi olgular da hakimiyet kazanmıştır. Endüstrileşmeye modernizmin ilk yarısı dersek, teknoloji ve bilimin ilerlemesi modernizmin ikinci yarısı sayılmaktadır. Bütün bu gelişmelerin devamında ise, iki büyük dünya savaşı gelir. Modernizm, iki büyük savaşın yarattığı yıkımdan sağ çıkamaz. Akıl, bilim ve teknolojiye olan inanç sarsılır. Böylece, kimi eleştirmenlere göre, modernizme bir eklenti olarak doğan, kimilerine göre bir modernizm reddi olan ‘postmodernizm’in tohumları atılır.

TDK’ya göre postmodernizm, modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra 20. yy’ın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adıdır. Aynı

zamanda günümüz mimarisinde işlevsel olmayı bir tarafa bırakıp değişik yapı biçimlerini serbestçe kullanma eğilimde olan üslup olarak tanımlanır (sozluk.gov.tr, 2019).

Postmodernizm sözcüğüne tarihsel bir bakışla bakan Mehmet Yılmaz şöyle der:

“Postmodern sözcüğünü ilk kez 19. Yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman’ın kullandığı Kabul edilmektedir. Chapman, bugün bizim post-empresyonizm kapsamında değerlendirdiğimiz Cézanne, Seurat, Signac, Van gogh ve Gauguin gibi sanatçıların biçimlerine topluca *modern* demişti. Ardından J.M. Thompson, 1914’te din felsefesi bağlamında kaleme aldığı bir makalede, davranış ve inançlardaki değişimleri tanımlamak için *postmodernizm* kavramını kullandı. Ona göre, modernizmin ikinci akıl yürütme biçiminden kurtulmanın yolu onu aşmaktan, yani sınırlarını din ve Tanrı-bilime doğru genişletmekten geçiyordu. Buysa, postmodernizmin varlık gerekçesiydi. 1917’de Rudolf Pannwitz felsefi bir bağlamda kullandı bu terimi. Pannwitz, post-modernizm düşüncesini oluştururken Nietzsche’nin modernliğin çöküşü, sonuçları ve nihilizm (yoksayıcılık) hakkındaki görüşlerinden ilham almış, ancak buna milliyetçi ve efsanevi unsurları da ilave etmişti. Postmodernizm terimi 1926’da yeni sanat ve müzik biçimlerini işaret etmek için B.I. Bell; 1934’te de modernist şiirin zorlayıcı deneyselliğine karşı çıkan Federico de Onis tarafından kullanıldı. İngiliz tarihçi Arnold Toynbee ise, 1939’da yazdığı *A Study of History* adlı çalışmasında, dönemselsel bir bağlamda kullandı bu terimi. Toynbee’ye göre modern çağ, 1918’de, I. Dünya Savaşı ile sona ermiş, bundan sonra post-modern çağa geçilmişti. 1960’larda postmodernizm kavramı Avrupa’dan Amerika’ya sıçradı; New York’ta bir grup mimar tarafından modernist ilkeleri ihlal eden bir tür *mimari biçemi* belirtmek üzere kullanıldı. 1980’lere gelindiğindeyse yeni bir durum, dönem ve eğilime işaret eden bir *kültür eleştirisi* olarak her alana yayılmış haldeydi.” (Yılmaz, 2013)

Eski yapıdan parçalar içermesine karşılık büyük ölçüde eskinin anlamının yitirilmesi, yeni bir oluşum, ‘sonrası’, ‘ötesi’ anlamına gelen ‘post’ ön ekini alan postmodernizm, sözcük anlamıyla modernizm sonrası anlamına gelir. Modernizmin temelinde sanayileşme vardı, postmodernizm ise sanayileşme sonrası kapitalizm toplumunu belirtmek için kullanılır. Postmodern topluma en uygun sıfatlar; sanayi sonrası, medya, ileri teknoloji, hizmet, tüketici, elektronik, bilgi (enformasyon) ya da geç kapitalist gibi sıfatlardır (Yılmaz, 2013). Sanayi toplumunun değişkenleri emek ve sermaye iken, sanayi sonrası toplumunun değişkenleri bilgi ve enformasyondur. Postmodernizm kuramcısı Jean-François Lyotard’a göre sanayi sonrası toplumda bilimlerdeki ilerlemelerle birlikte, büyük anlatılar inanırılığını

yitmeye başlar. Lyotard'a göre; anlatısal işlev yani pragmatik değer taşıyan, gösterici, betimleyici olan bilgi gücünü kaybeder. Bilginin statü değişmesiyle, küçük anlatılar önem kazanmaya başlar. Bilginin bu yeni statüsü sanatı da etkiler. Modern sanattaki yerleşik kuralların yerini, kuralsızlıklar almaya ve büyük söylemlerin yerini detaylardaki farklılıklar almaya başlar. Bu gelişmeler aynı zamanda modern sanatın yüce sanat eserinin yerine geçen nesnesiz sanatın da yolculuğunu açıklayan gelişmelerdir (Lyotard, 2014).

Postmodernizmin terim anlamını tarihsel süreç açıdan değerlendiren Büyükdüvenci ve Öztürk şöyle demektedir:

“Postmodern terimi II. Dünya Savaşı'ndan bugüne uzanan tarihsel anları betimleyen bir terimdir: Vietnam savaşı, 1970'lerin ve 1980'lerin ekonomik yıkımları, Glasnost gerçeği, Avrupa ve Amerika'da tutucu siyasal rejimlerin ortaya çıkışı, sol'un bu rejimler karşısındaki başarısızlığı, uluslararası işçi hareketlerindeki başarısızlık, cinsellik ve aileyi merkeze alan tutucu siyasalar, soğuk savaşın sona erışı, totaliter rejimler, dünya ölçeğinde gelişen ırkçılık... Ayrıca terim, dünya ekonomik ve kültürel sistemlerine yeni iletişim biçimleri ve yeni anlayışlar sunan çokuluslu geç kapitalizme gönderme yapmaktadır. Son olarak mimaride, görsel sanatlarda, sinemada, popüler müzikte yeni bir hareketi betimlemekte, toplumsal olanı yeni bir biçimde kuramsallaştırmayı, yorumsayıcı ve eleştirel bir toplumsallığı gündeme getirmektedir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

*Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje* (1980) adlı makalesinde Jürgen Habermas, modernliğin henüz bitmediğini söyler. Habermas'a göre, Avrupa sanatının modernizmin gelişimiyle yakından ilgisi olmasına rağmen, modernizm projesinin yalnızca sanat alanında bir yoğunlaşma olmadığını, bu projenin 18. Yy filozofları tarafından objektif bilim, evrensel ahlak ve hukuk gibi makro düzeyde değerler geliştirilmesi amaçlanan bir tasarı olduğunu söyler. Bu makro düzeylerin sanata yansması, sanatta özerkliğin egemenliği ve 'sanat için sanat' farkındalığıyla sanat üretmek kavrayışı olmuştur. Ancak bu süreç, sanatın kendini günlük yaşamdan koparmasıyla başarısızlığa doğru sürüklenmiştir.

Postmodern kuramcı Fredric Jameson, bir kültürel sınıflandırma yaparak, 19. yüzyılın ortalarında bulunan buhar makinesi ile 'realizm', 19. Yüzyılın sonlarına doğru elektrik enerjisinin bulunmasının 'modernizm' ile, 1940'lardan sonra elektronik ve nükleer enerji ile 'postmodernizm' arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Jameson'a göre televizyon ve bilgisayar dönemi bir 'yeniden üretim' dönemidir

(Jameson, 1997).

Rıfat Şahiner, Postmodern Kırılmalar isimli kitabında postmodernizme kısa bir giriş yaptığı yazısında şöyle söyler:

“Postmodern süreci açıklarken özellikle çağdaş sanat üzerine yazılan neredeyse tüm metinlerde bir biçimde anılan; Walter Benjamin’in ‘Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı’nın, 1960 sonrası sanatında etkisi belirgin olarak hissedilen feminist çıkışların, Foucault’nun beden ve cinsiyet politikalarına ilişkin savlarının, Deleuze ve Guattari, Derrida ve Barthes gibi post-yapısalcı düşünürlerin söylemlerinin, Baudrillard’ın aslını iptal eden göstergelerin yüzergezer hale geldiğini söylediği ‘smülakr’ halinin ve tüketim toplumu üzerinden geliştirdiği nihilistlik önermelerin, kavramların ve felaket senaryolarının, Jameson’un geç-kapitalist sürece ilişkin saptamalarının sıklıkla refere edildiği bir eleştirel güzergahta hareket etmekteyiz. Lyotard, Adorno, Habermas, Virillo, Danto vb. düşünürlerin ortaya koydukları da cabası...” (Şahiner, 2013)

Sanatta modernizmden postmodernizme geçişte üç önemli süreçten bahsedilebilir. Bunlardan ilki izlenimcilik akımıyla başladığı düşünülen, gerçekliğin temsilinin krizidir. Kübizm, Dadaizm ve Gerçeküstücük akımıyla birlikte sanatçılar, gerçeği olduğundan oldukça farklı temsil etmeye başlamıştır. Picasso’nun *Avignonlu Kızlar*’ı bu dönemin en önemli eseri sayılmaktadır. Picasso’yla başlayan süreç, Kandinsky, Mondrian, Maleviç gibi ressamlarla devam etmiştir. Bir diğer önemli süreç, soyutlamadır. Bilimsel düşünceye başkaldıran sanatçı metafizik bir dünya tasarlar. Metafizik tasarım, Konstrüktivizm, Soyut Dışavurum ve Minimalizm akımlarında hayat bulur. Ardından modernizmin son süreci olarak nitelendirilen estetik olanın terki bu devrimle başlamıştır.

Postmodern sanatı kavrayabilmek için modern sanat olgularının üstünden geçmek gerekir. Modern sanatın temel taşı olan yenilik kavramıyla birlikte geleneksel olan herşey reddedilmiştir. Bunun en önemli örneği, Rönesans sonrası gelen aydınlanmayla dinsel temaların sanattan atılmasıdır. Sanat kutsal bir şeyi temsil etmektense kutsalın kendisine dönüşür. 18. Yy düşünürlerinden Immanuel Kant’ın bunda etkisi büyüktür. Kant, sanatı tümüyle özerk bir alan sanatçıyı da deha olarak görmüştür. Yaratıcılığın doğuştan gelen bir yeti olduğunu düşünen Kant, sanatı bir anlamda kutsamıştır (Bozkurt N., 2013). Bu düşünce sanat için sanat yapma fikrini beraberinde getirir. Modern sanatçılar, sanata kendi amacının dışında anlamlar yüklenmesine karşı çıkmışlardır. Bu sebeple biçimi bozmaktan geri



kalmamışlardır. Çünkü sanat artık bir gerçeklik temsili değil, gerçekliğin bir başka boyutunun yorumlanmasıdır. Modernizmle gelen akıl, bilim ve sanayileşmenin karşısına modernist sanatçılar duygu, coşku ve sezgiyi koymuşlardır. Bireysellik ve öznellik ön plandadır. Postmodernizmde ise bu kavramlar şekil değiştirirler. Dadacı ve gerçeküstücülerin tavrıyla sanat, estetikten ve öznellikten koparak seri üretime geçer ve artık söz konusu olan öznelarası ilişkilerdir. Modernizmin yenilik kavramı postmodernizm tarafından da önemsizdir. Bu özellikle akımların ve yönelimlerin önlerine getirilen *yeni* ekinden anlaşılır: yeni dadacılık, yeni gerçekçilik, yeni geometricilik, yeni kavramsalcılık gibi. Postmodernizmde, modern düşüncenin merkezinde yer alan, bilimsel akıl, tarihsel ilerleme ve büyük anlatılara karşı güvensizlik vardır. Lyotard bilimsel bilginin, bilginin bütünü temsil etmediğini düşünür. Geleneksel toplumdaki anlatılara dayalı başka bir bilgi türü olan anlatısal bilgiden bahseder. Madan Sarup'a göre; "Bilimsel bilgi ile anlatısal bilgi arasındaki temel ayırım, bilimsel bilginin gereksinim duyduğu bir dil oyunu ile düzenlamı alıkoyması, diğerleriniyse dışlamasından kaynaklanır." (Sarup, 2004)

Modern sanata Kant'ın katkısıyla gelen kutsanma, postmodern sanatta terk edilir. Yüce estetik ölür ve sanatçı artık bir deha değildir. Yüce estetiğin ölümü beraberinde yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırların belirsizliğini getirir. Bu aynı zamanda yaşam ve sanat arasındaki sınırların belirsizleşmesi sonucunu da doğurur.

Modern sanata Picasso ve Braque ile giren kesyap ve kurgu, sanatta çoğulculuğun habercisidir ve bu aynı zamanda postmodernizmin temel yöntemlerinden biri olarak varlığını sürdürür. Kesyap tekniği kurguyla doğrudan bağlantılıdır. "Sözcük olarak 'kurma', 'çatma', 'takma' anlamına gelen montaj (kurgu), sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın önemli kavramlarından biri haline gelmiştir." (Yılmaz, 2013) Sanatta da film, tıpkı bir makinanın kendisini oluşturan parçalardan meydana gelmesi gibi oluşur. Daha sonra postmodern yöntemlere dahil olan asamblaj, enstalasyon gibi yöntemler kesyap ve kurgunun bir uzantısıdır. Bu yöntemle gerçekleşen üretimler postmodernizmin ayrışıklık, eklektik kavramlarını karşılarlar. Kesyap, kurgu, yerleştirmeye birlikte disiplinlerarasılık ve çokdisiplinlilik de sanatsal türlere dahil olur. Disiplinlerarasılık, özellikle kavramsal sanatta görülen dil oyunları, beden ile yapılan performans sanatını ve farklı araçların sanata dahil olmasını da içeren bir postmodern yöntemdir.

Modern sanat resim ve heykel üzerine kurulmuş bir kuramken, postmodern sanat, diğer bütün sanatları ayrı ayrı ya da birarada olarak içinde barındırır. Biçimi ve

işleyişiyle klasik sanat biçimden oldukça farklı olan sinema, postmodern üretim biçimine oldukça uygun bir sanat dalıdır. Sinema, teknik unsurlarını daha alternatif ve deneysel tekniklerle güncelleyen video art gibi daha kolay ve herkes tarafından üretilebilen türlerin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Postmodernizm ve postmodern sanat, bir başlık altında toplanamayacak kadar uzun ve karmaşık bir konudur. Bu konunun ele alınışındaki amaç, tezin temel taşı olan alıntı olgusunun, modern sanata Picasso ve Braque'la giren kesyap kurguyla başlamış olan uzun yolculuğuna kısa bir bakış atmaktır. Çalışmanın devamında postmodern sanatın temel özelliklerine kısaca değinilecek ve bir anlatı biçimi olan metinlerarasılık kavramı çalışma kapsamında incelenecektir.

### **3.2. Postmodern Sanatın Temel Özellikleri ve Anlatı Biçimi**

Modern olarak nitelendirilen bazı sanat akımları ve temsilcileri bugün birçok eleştirmen tarafından postmodern olarak da nitelendirilmektedir. Bunun en büyük nedeni, modern sanat ve postmodern sanatın temel özelliklerindeki ayrımın, net bir biçimde ortaya konulamamasıdır (Yılmaz, 2013). Bu nedenle postmodern anlatı biçimini, postmodernizmin temel özellikleriyle birlikte değerlendirmek bu ayrımın daha net anlaşılması açısından doğru bir yaklaşım olacaktır.

Lyotard, modern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine ve evrensel bilim aracılığıyla insanlığın ilerleyebileceği ve bu yolla özgürleşime ulaşabileceği fikrine karşı çıkmıştır. Lyotard'a göre, tek bir us değil çeşitli uslar mevcuttur. Bu nedenle bütünlendirici bir us düşüncesinden bahsedilemeyeceğini söyler. Bütünlendirici us düşüncesi, Lyotard'ın anlatsal bilgi dediği başka türden bir bilgiyle çatışma halindedir. Anlatsal bilgi, geleneksel toplumların anlatı biçimidir. Halk hikayeleri, söylenceler vb. bilgi türleri bu anlatı biçiminin örneklerindedir (Lyotard, 2014). Postmodern anlatı biçiminde görülen, formülleşmiş bilgileri ihlalle gerçekleşen, modern kurallara aykırı anlatı biçimlerinin kuramsal dayanağı budur.

Büyük anlatılara olan güvenin yıkılmasıyla birlikte, Kant'ın sözünü ettiği, yüce sanat ve deha sanatçı söylemi terk edilmiştir. Modernizmdeki deha sanatçının yerini, estetik sanattan uzak yapıtlar üreten, hatta üretimin dahi anlamını yitirmesiyle hazır nesnelere yönelen, sanat karşıtı tavırlar gösteren sanatçı tipi ortaya çıkmıştır. Sermaye çevrelerinin sanat ortamına ve sanatçıya müdahil olmasıyla da özne iyice

gözden düşmüştür. Artık gözde olan öznelarası ilişkilerdir (Yılmaz, 2013). Öznenin ve onun özgünlüğünün geldiği noktayı postmodern yöntemler açısından değerlendiren Madan Sarup şöyle demektedir.

“Sanatsal üretimde özgünlük ile dahilik görüşünün yıkılmasıyla beraber, bu görüşlerin yerini bundan böyle sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü aldı. Postmodernizmde ayrıca şunların da varolduğu söylenmektedir: vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı; gerçekliğin imgelere dönüşümü; zamanın kesintisiz bir şimdiler dizisi içinde parçalanması. Postmodernizmde sürekli olarak seçmeciliğe, düşünümSELLİĞE, öZgöndergeliliğe (self-referentiality), aktararak söylemeye, alıntılama, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye başvurma söz konusudur.” (Sarup, 2004)

Fredric Jameson, postmodern anlatı dilinde, ifadenin kendiliğindenliği ve doğrudanlığı yerine pastiş ve süreksizlik biçimlerinin kullanıldığını söyler. Fakat Jameson’a göre, Manet ve Picasso gibi örnekler bakıldığında bu anlatı biçiminin modernizmde de yaygın olarak kullanıldığı görülür. Bu nedenle modernizmin bazı anlatı biçimlerinin, postmodern dönemde de varlığını sürdürdüğünü düşünür. Onun postmodernizmi, modernizmin karmaşıklığından arındırılmış bir hali gibidir.

Jameson’a göre, modern kültürel zemin, kapitalizmin etkisiyle deformasyona uğrar. Jameson bu deformasyon sürecini Van Gogh’un *Köylü Pabuçları* resmini ve Warhol’un *Elmas Tozlu Ayakkabılar* resmini karşılaştırarak anlatır. Ona göre Van Gogh’la Warhol’un tablosu arasında olan şey: etkinin kaybı, derinliğin kaybı ve tarihselliğin kaybıdır (Jameson, 2011). Bütün bu süreçte soyut, deneysel, formal, saf ve seçkin olan sanat eseri; çoğulcu, melez, popüler, taklitçi yapıya bürünür. Bir anlamda sanat eseri, yeni stratejilerle, çağın koşullarına ve kültürel ortamına uyumlu hale getirilir.

Postmodernizmin anlatı biçimlerinden çoğulculuk ve eklektikliğin geçmişi, Picasso ve Braque’ın 1910’larda kullandığı kesyap, kurgu, toplama, yerleştirme gibi modern sanat yöntemlerine dayanır. Bu yöntemlerle birlikte postmodernizm anlatı biçimlerine disiplinlerarasılık, metinlerarasılık ve çokdisiplinlilik gibi biçimlerde eklenmiştir. Metinlerarasılık, disiplinlerarasılık ve çokdisiplinlilik, saf sanat anlayışına karşıt bir duruşu ifade eden yöntemlerdir. Sanatçılar artık bir türün varlığını sürdürebilmek için diğer türlerle olan birlikteliğine ihtiyacı olduğunu

düşünmüşlerdir (Yılmaz, 2013).

Postmodern anlatı biçiminde kendine mal etme eğilimi oldukça fazla görülür. Bu, sanatçının bir başka sanatçıya ait yapıtın kimi özelliklerini ya da tamamını doğrudan kullanması durumudur. D.Cemal Koşar'a göre: "Sahiplenme, özgün-kopya-taklit-telif hakkı krizi ekseninde gezinir; sanat yapıtının biricikliğinin ve özgünlüğünün temelini sorgular; bununla kalmaz, dinamitler" (Koşar, 2010) Sanatçı, diğerinin eski yapıtından faydalanırken, kendi yeni yapıtını inşa eder. Sahiplenilen yapıt, genelde tarihe mal olmuş ünlü yapıtlardandır. Sanatçı, bu yapıtları kullanırken modernist anlamda bir parodi peşinde değil; postmodernist anlamda, farklı anlam katmanı yaratan bir pastişin peşindedir (Koşar, 2010). Geleneğin yeniden üretimi olarak tanımlanabilen bu uygulamaların, sanat yapıtının biricikliğine, kutsallığına, kült yapısına bir karşı koyuş olduğu düşünülür. Bu karşı koyuş, modernizme tepkili postmodern aklın bir politikasıdır.

Bu bağlamda Jean Baudrillard'ın şu sözlerini hatırlamakta fayda vardır:

"Sanki bizden önceki her şeyin sonsuz retrospektifi düşmüş bahtımıza. Bu durum, siyaset, tarih ve ahlak için olduğu kadar, sanat için de geçerli – onun da bu açıdan hiçbir ayrıcalığı yok. Resmin bütün hareketi gelecekte geri çekilip tamamen geçmişe kaymış durumda. Gönderme, simülasyon, temellük etme: Günümüz sanatı, uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok *kitsch* bir yolla temellük etmeye başlamıştır." (Baudrillard, 2010)

Oldukça uzun bir konunun başlığı olan postmodern anlatının temel özellikleri ve anlatı biçimine kısaca değinildi. Araştırma kapsamıyla doğrudan bağlantılı olanlara öncelik verildi. Postmodern anlatı biçimlerinden metinlerarasılık olgusu, doğrudan araştırma konusunun içeriğine hizmet ettiğinden, bir alt başlık altında incelenecektir.

### **3.2.1. Metinlerarasılık**

Postmodernizmle birlikte bilginin yeni durumunda yaşanan gelişmeler, yeni düşünce eğilimleri ve bununla birlikte yeni araştırma alanlarını getirmiştir. Dil, bunlardan biridir; sadece sözcükler, cümleler ve yapılarıyla ilgilenen iletişim dizgesi olmaktan çıkarak, bir araştırma alanı haline gelmiştir. "Dilbilimdeki kazanımlar başka iletişim dizgelerinin incelenmesinde; edebiyat, reklam, film..., incelemelerinde

kullanılarak metin kurgularının, edebiyat dizgelerinin, kurgusal metinlerin incelenilmesi sağlanmıştır.” (Akerson, 2004) Bu incelemelerle metin kuramı gelişmeye başlamış ve beraberinde metinlerarasılık kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır.

Kabaca iki ya da daha fazla metin arasındaki her türlü alışveriş olarak tanımlanan metinlerarasılık, ilk olarak 1960’lı yıllarda, Fransız kuramcı Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Temel düşüncesi, her metnin, kendinden öce yazılmış metinlerden bir şekilde etkilendiği ve onlardan tümüyle bağımsız olamayacağıdır. Kavram olarak Kristeva tarafından ortaya atılsa da Kristeva, metinlerarasılık kuramını, Rus kuramcı Mihail Bahtin’in çalışmalarının üzerine geliştirmiştir. Bahtin, metinlerarasılık kavramını kullanmasa da ‘söyleşimcilik’ adını verdiği yazın kuramının çerçevesinde, hem bağlamlar arasındaki bir etkileşimin hem toplumsal ve sözsel bir etkileşimin varlığından söz etmiştir. Kristeva’nın metinlerarası kavramının özü, Bahtin’in söz konusu kuramından gelmektedir (Aktulum, 2000).

Kristeva’nın Bahtin’in çalışmaları üzerine geliştirerek ortaya attığı kuram, 1960’lardan itibaren bir metni çözümlerken zorunlu bir aşama olarak görülmeye başlanmıştır. Metinlerarasılık fikri Kristeva’dan sonra bir çok kuramcı tarafından destek görmüş ve geliştirilmiştir. Söz konusu kuramı benimseyen önemli kuramcıların bazıları; Fransız Gerard Genette ve Roland Barthes, Rus Mihail Mihailoviç Bahtin, Alman Erich Auerbach ve Amerikan Michael Rifaterre’dir (Azap, 2014).

“... Gerard Genette metinlerarasılığı, dönüşüm metinsellik olarak nitelerken; Michael Rifaterre için metinlerarasılık, metnin anlam ve yorumunun okur tarafından metnin diğer metinlerle ilişkilendirilerek çıkarılmasıdır. Umberto Eco’ya göre ise; metinlerarasılık, önceki metinlerin yansımından ibarettir. Tüm bu düşünürlerin ortak noktası, ‘metnin bir başka metinle kurduğu ilişki’ çıkarımıdır.” (Azap, 2014)

Türkçeye metinlerarasılık olarak geçmiş, Michail Bahtin’e özgü olan ve ilk olarak onun tarafından kullanılan Diyalojizm kavramının Fransızca karşılığı *intertextualite*, İngilizce karşılığı *intertextuality*’dir (Rıfat, 2008). Türk edebiyatına metinlerarasılık kavramının girmesine öncü olan Kubilay Aktulum, söz konusu kuram hakkında önemli çalışmalara imza atmıştır. Makale ve kitaplarıyla kavramın tanınmasını sağlayan Kubilay Aktulum’un, metinlerarasılık kuramını bir çok farklı

alandan derinlemesine inceleyen kitapları; *Metinlerarası İlişkiler* (1999), *Kopuk yazı/ Kopuk Yapıt* (2002), *Parçalılık/ Metinlerarasılık* (2004), *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık* (2011), *Folklor ve Metinlerarasılık* (2013), *Resimsel Alıntı* (2016), *Müzik ve Metinlerarasılık* (2017), *Sinema ve Metinlerarasılık* (2018), *Moda ve Metinlerarasılık* (2020) olarak sıralanabilir.

Metinlerarasılığa göre, her yapıtın metinlerarasıdır. Her yapıtın, bir şekilde kendinden önce yapılmış yapıtlardan esinlenmiş ya da onların parçalarını bünyesinde taşıyan bir yapıdadır (Aktulum, 2000). Kubilay Aktulum'a göre:

“Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun ‘alıntısalsal’ özelliğini göstermeye uğraşırlar. Hepsisi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini, ileri sürerler.” (Aktulum, 2000)

Postmodern yazıyı geleneksel yazıdan ayıran en temel özellik onun metinlerarası olmasıdır. Daha doğrusu eski metinlerde de görülen metinlerarasılık, postmodern dönemde, özellikle yazınsalın alanında tanınmaya ve tanımlanmaya başlamıştır. Metinlerarasılığın uygulama alanı öncelikle 1960’lı yıllardan sonra yazılan postmodern romanlardır. Yazınsal metin, yazınsal metinlerin bir kesişme noktası gibidir çünkü bünyesinde metin-dışı anıştırmalara, alıntılara yer verir. Metinlerarasılığın kuramlaşması yazınsal metinle başlamışsa da tüm sanat dalları arasında var olan bir olgudur. Günümüzde metinlerarasılık hem sanat dalları arasında hem de bilim, felsefe ve yazın alanlarında disiplinlerarası sınırların silikleşmesiyle oldukça fazla rastlanan bir olgu olmuştur (Aktulum, 2000). Lyotard’ın dediği gibi “... disiplinler ortadan kalkmakta, bilimler arasındaki sınırlarda karışmalar oluşmaktaydı.” (Lyotard, 2014)

Postmodern sanatın, sanat yapıtını belli bir kategoriye bağlama girişimine karşı çıktığını söyleyen Aktulum, her şeyin sanatın konusu olabilmesinin ve gereçlerin çeşitlenmesinin, çoğul okumaları da mümkün kılabilmesini söyler. Aktulum’a göre:

“Karma yapı, günümüzde adına postmodern denilen sanat yapıtının öne çıkan bir özelliğidir. Düzgüleri ters yüz etmek, bildik estetik alışkanlıkları yıkmak, yapıt karşısında yorum çeşitliliğine de olanak sağlamıştır.” (Aktulum, 2011)

Bahsi geçen çoğul okumanın tarihsel kökeninde Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt' kavramı vardır. Eco'ya göre, özgün yapıt yoktur. Her yapıt kendinden önceki yapıtlardan etkilenmiştir ve kendinden sonrakileri etkileyecektir. Eco, bu durumu, yapıtın açık bir yapıya sahip olması olarak değerlendirir. Bir yapıt, geçmişten ne kadar izler taşıyor ve simgesel olarak ne kadar zenginse o kadar değerlidir (Eco, 2016). Aktulum, Eco'nun açık yapıt önermesinin postmodern alıntıya giden yolunu şöyle özetler:

“...Umberto Eco'yla birlikte alıntının, yinelemenin, sanatın neredeyse tüm biçimleri dışında, tüm yaşamımızı sardığı, belirlediği bir dönemde bulunuyoruz. Alıntı, yineleme, ödüncleme, aynı unsurun değişkeleri, aynı unsurun benzerini yapma işlemleri günlük yaşamımızda temel bir yönelim durumuna gelmiştir. Günümüzün postmodern olarak adlandırılan sanatçıları ve yazarları, önceki dönemlere ait yapıtları, kendi yapıtlarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmemektedirler; buna bağlı olarak yapıtlarında ötekine ait olanı, bir dönüştürüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak ya da daraltarak çeşitli alıntı, alıntılama, yeniden yazma işlemlerine sıklıkla başvurmakta da geri durmamaktadırlar.” (Aktulum, 2011)

Sonuç olarak postmodern anlatı biçimlerinden metinlerarasılık, iki ya da daha fazla metnin birbiriyle ilişki kurmasına olanak sağlar. Bir metnin içinde çok sayıda ve çok farklı türlerde metinlerarası ilişki görmek mümkündür. Anlatım biçimlerine göre kategorize olmuş metinlerarası ilişki yöntemleri, araştırmanın devamında ele alınmıştır.

### **3.2.2. Metinlerarası Yöntemler**

Metinlerarası yöntemler, farklı iki biçim altında; açık ve kapalı olarak ele alınabilirler. Bir metne gönderme yapıldığında, yapıtın adının ve yazarının açıkça bildirildiği durum açık ilişki; gönderme yapıldığına dair bir belirti, ipucu olmaması durumu ise kapalı ilişkidir. Kapalı ilişki söz konusu olduğunda göndermeyi saptamak okura düşer (Aktulum, 2000). Aktulum'a göre:

“Alıntı, gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma, kapalı metinlerarası ilişkiler; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque), öykünme (pastiş) ise bir tür türev

ilişkinine dayanan ve açık metinlerarası biçimler sayılırlar.” (Aktulum, 2000)

Metinlerarasılığın açık yöntemlerinden alıntı, metinlerarası yöntemler arasında en genel ve en sık karşılaşılan yöntemdir. Bilinçli ve istemli yapılır ve metnin içinde somut bir şekilde görülebilir. Özelliği metnin içinde açıkça belirtilmesidir. Bir yazarın, düşüncesini desteklemek için, gerçeklik etkisini güçlendirmek için kullanıldığından ‘yetke’ işlevi görür. Aynı zamanda yapıtı açıklayan ve anlamına katkıda bulunan bir yöntemdir (Aktulum, 2000). Bir metnin içerisinde kaynaktan birebir alıntılanan ve tırnak içinde gösterilen ya da yazarın alıntuladığı metni anlamını koruyacak şekilde aktarması, açık alıntının kullanım biçimleridir. Örneğin akademik bir tez hazırlarken bu yöntem kullanılmaktadır.

Bir diğer açık metinlerarası yöntemi gönderge ise; alıntı yapılmadan okuyucuyu doğrudan başka bir metne gönderen yöntemdir. Daha açık bir anlatımla; bir metinde sözü geçen bir çağ, gelenek, yapıt ya da yazar adları, bir kişinin adının açıkça anılması gibi durumlar göndergenin alanına girer (Aktulum, 2000). Göndergeye, Marsel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde/ Swann’ların Tarafı* (1913) adlı edebi metninden bir bölüm örnek olarak gösterilebilir: “Daha sonra öğrendiğime göre, büyükannem önce Musset’nin şiirlerini, Rousseau’nun bir kitabını ve *Indiana*’yı seçmiş; değersiz kitapları şeker ve pasta kadar sağlığa zararlı bulan büyükannem, deha ürünlerinin bir çocuğun zihni üzerindeki etkisinin açık havayla deniz rüzgarının çocuğun bedeni üzerindeki etkisinden daha tehlikeli olacağını düşünmez, en az o kadar diriltici olacağına inanırdı.” (Proust, 2013) Proust, metnin başkahramanı aracılığıyla, şair Alfred de Musset’ye, yazar Jean Jacques Rousseau’ya, George Sand’in *Indiana* adlı kitabına atıfta bulunarak bir tür gönderge gerçekleştirir.

Metinlerarasılığın kapalı yöntemlerinden gizli alıntı (aşırma) ise, bir sözcenin yapıt ya da yazar adı belirtilmeden metin içinde kullanılmasıdır. Gizli alıntı kişinin başkalarının düşüncelerini, bir emek sarfetmeden kendi düşüncesi gibi aktarmasıdır. Bir yapıtı gizlice alıntılanmak, kınanan, eleştirilen hatta çoğu zaman hukuksal olarak cezalandırılan bir yöntemdir (Aktulum, 2000).

Metinlerarasılığın en çok kullanılan yöntemlerinden biri olan anıştırma ise, açık seçik bir göndermede bulunmadan örtülü bir söylemde bulunma biçimidir. Anıştırmaya alıntının dolaylı bir biçimi denilebilir. Bir metinde bulunması zordur, kişisel bir birikim ve çaba gerektirir. Metne kattığı yan anlamlar sebebiyle, metni okumada güçlük yaratan sebeplerdendir (Aktulum, 2000).



Metinlerarasılığın türev ilişkisine dayanan yöntemlerinden yansılama (parodi) ve alaycı dönüştürüm, çoğu zaman metinde gülünç bir etki yaratmak ve eğlendirmek amacıyla kullanılan yöntemlerdir. Yansılama, bir metni başka bir amaçla kullanır ve yeni bir anlam yükler. Yazarların ciddi ya da destansı bir metni, sıradan bir metne uyarlaması yansılama bir örnektir. Yansılama başvurulan yazar metne, ya tamamen biçimsel bir dönüşüm uygular ya da anlamını değiştirir. Bir başka yansılama örneği ise, bir metne ait parçanın başka bir metinde, bağlamından koparılıp yeniden yazılmasıdır. Yansılama anlaşılabilir olması amacıyla genellikle kısa tutulur. Alaycı dönüştürüm ise, bir yapıtın konusunu genellikle tamamen değiştirir ve gülünç bir yapıt haline getirir. Tıpkı yansılama gibi destansı olan ciddi yapıtı eğlendirici bir hale getirir, yansılama ise metnin temel içeriğini değiştirmeden yeni bir biçimde yeniden yazmaktır. Tarihsel mesafesi sebebiyle bir metni alaya almak, yaşadığı çağın biçimiyle yeniden yazarak daha anlaşılır ya da daha eğlenceli hale getirmek alaycı dönüştürüm türünün örneğidir (Aktulum, 2000).

Örnek verecek olursak, Latife Tekin'in *Ormanda Ölüm Yokmuş* adlı öyküsünü yazmak için Jean Paul Sartre'ın *Bulantı* adlı romanını çıkış noktası olarak alması postmodern parodiye bir örnektir. Her iki anlatının da başkahramanları oldukça benzer özellikler göstermektedir. Yazar *Bulantı*'yı çıkış noktası olarak almakla birlikte kendi özgün anlatı yapısını korumuştur (Atik, 2012). Orhan Pamuk, *Kara Kitap* romanında, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk Mesnevisi*'ni parodi olarak kullanmıştır. *Kara Kitap*'ın kahramanlarından Galip, Rüya'ya olan aşkını *Hüsn ü Aşk*'ı okuduğu sırada anlamıştır. Galip ve Rüya da Hüsn ve Aşk gibi aynı ailede, birlikte büyüyüp, aynı okula gider, birlikte gezip eğlenirler ve birbirlerine olan aşklarını anlarlar. *Kara Kitap*'taki Galip karakteri, Şeyh Galip'i, Celal karakteri ise Mevlana'yı çağrıştırmaktadır (Parodi anlatım tekniği nedir?, 2019). Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında da *Hüsrev ü Şirin*, *Şehname*, *Leyla ile Mecnun*, *Mahzenü'l Esrar* ve Mevlana'nın *Mesnevi*'si gibi bir çok mesneviden parçalar kullanarak mesnevilerdeki olayları parodileştirmiştir (Yaprak ve Bayrak, 2017). Başka bir postmodern edebi metin olan, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanını da hatırlamakta fayda vardır. Romanın başkahramanı Turgut karakterinin devlet dairesine iş takibine giderken uyması gereken kurallar, Tevratındaki On Emir'i çağrıştırmakta ve onun parodisini sunmaktadır. (Parodi anlatım tekniği nedir?, 2019).

Son olarak öykünme (pastiş) yönteminde bir yazar, başka bir yazarın biçimini, dilini ve anlatım özelliklerini taklit eder. Örneğin bir yazarın bir konudan ya da bir

senaryodan yola çıkarak metnini oluşturması buna bir örnektir. Alaycı dönüştürümden farkı taklit etmesidir. Öyküner yazar, öykündüğü yazarın biçimini kendi biçemiymiş gibi taklit ederek yapıtında istediğı etkiyi vermeye çalışır (Aktulum, 2011).

Edebi metinlerde pastişe örnek olarak, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı gösterilebilir. Yukarıda bahsi geçtiğı gibi, parodinin bir çok örneğini barındıran postmodern romanda yazar, yalnızca içerik olarak değil, biçimsel olarak da roman ve mesnevi arasında benzerlikler kurarak, metinlerarasılığın pastiş yöntemini sıklıkla kullanmaktadır. 59 başlıktan oluşan romanda başlıklar kendi içinde ayrıca, içeriğı özetleyen altbaşlıklar içermektedir. Bu biçimlendirme, roman türünün bir özelliğı olmaktan ziyade mesnevi türünün bir özelliğidir ve yazarın mesnevilerle kurduğı pastiş ilişkisinin bir göstergesidir. Romanda sık sık hikaye anlatan kahramanlar vardır. Hikayeler adlarını bazen açıkça başka mesnevilerden alır, bazen de yalnızca kahramanın anlattığı bir hikaye olarak sunulur. Bu yönüyle de yazar Attar'ın *Mantıku't Tayr Mesnevisi* ile başka bir pastiş ilişkisi kurar (Yaprak ve Bayrak 2017).

Metinlerarası yöntem, yazarın çoğunlukla bilinçli olarak kullanmayı seçtiğı bir yöntemdir. Ancak kimi zaman yazar, bilinçsizce ve farkında olmadan da diğer metinlerle bir ilişki kurabilmektedir. Bu duruma Umberto Eco'nun *Gülün Adı* (1980) adlı romanı örnek gösterilebilir. Eco, bu romanı hakkında şöyle demiştir:

“Helena Kostyukoviç, Gülün Adı'nı Rusça'ya çevirmeden önce, roman üzerine uzun bir deneme yazmıştır. Yazının bir yerinde Kostyukoviç, Emile Henroit'nin *La Rose de Bratislava* (1946) adlı bir romanından söz eder; bu romanda da gizemli bir el yazmasının aranması söz konusudur. Ve kitabın sonunda bir kütüphane yangını yer alır. Öykü Prag'da geçmektedir, romanın başında ben de Prag'dan söz etmekteyim. Üstelik, benim kütüphanecilerimden birinin adı Berengar'dır. Henroit'nin kütüphanecilerinden birinin adı da Berngard Marre'dır. Ampirik bir yazar olarak Henroit'nin romanını asla okumadığımı ve böyle bir romanın var olduğunu bilmediğimi söylemenin hiçbir yararı yok.” (Eco, 1997)

Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* (1992) metninde açıkladığı gibi, farkında olmadan başka bir metinle metinlerarası bir ilişki kurmuş ve bilinçsiz de olsa, parodinin bir örneğine yapıtında yer vermiştir.

Edebi metinlerdeki anlatım özelliklerine göre kategorize edilen metinlerarası yöntemlere kısaca değinildi. İlk olarak yazınsalın alanında gündeme gelen metinlerarasılık, sanat dalları, özellikle de araştırmamızın merkezindeki sinema ve resim alanında kendisine nasıl karşılık bulmaktadır? Sanat dallarında da tıpkı edebi metinlerde olduğu gibi, anlam çokluğundan, farklı disiplinlerle içiçe geçmişlikten söz edilebilir mi?

### 3.2.3. Göstergelerarasılık

Metinlerarasılık günümüzde yalnızca yazınsal ya da dilsel olanın alanında değil aynı zamanda medya, reklam gibi farklı disiplinlerde ya da tiyatro, dans, müzik, resim, mimari, sinema gibi sanat alanlarında da bir okuma yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu sayede kavramın kapsam alanı oldukça genişlemiş ve çoğulcu okumaların önü aralanmıştır (Aktulum, 2019). Kubilay Aktulum, ayrı bir kavram olarak göstergelerarasılığın ortaya çıkışına dair şöyle söyler:

“Yazın dışındaki sanat biçimlerinin yazınsal olanla birlikte kendi aralarındaki alışverişini belirtmek için yeni kavramlar benimsenmiştir. Salt yazınsal alana özgü bir uygulama olmaktan çıkarak sanatın öteki biçimleri arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için, Saussure’ün -dil bir göstergeler dizgesidir- tanımından yola çıkan kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca –Jacobson, Moliné, Gignoux- *göstergelerarasılık* kavramı önerilmiştir. Böylelikle yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf; resim ve müzik, müzik ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim vb. farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemleri, uçsuz bucaksız bir araştırma alanı, bir *göstergelerarasılık* başlığı altında, yeni bir açıdan sorgulanmaktadır. Gerçekten de yeni bir bakış açısıyla yazınlararasının yanı sıra sanatlararası –göstergelerarası- alışverişlerin de önünde neredeyse sınırsız bir sorgulama alanı aralanmaktadır.” (Aktulum, 2011)

İki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş olan göstergelerarasılık, yapıtlarda iki farklı şekilde gerçekleşebilir. Bunlardan ilki; sözsel olanın sözsel olmayanı sözcüklerle kendi sınırları içinde ifadesi, diğeri ise; sözsel olmayan bir sanatın, sözsel olana açıkça gönderme yapmasıdır. Yazın tüm sanatlara esin olabildiği ya da tüm sanatların gönderme yaptığı alan olmasına karşılık, bu iki durum da yazının alanına girmez. Tam da bu nedenle göstergelerarasılık kavramı önem kazanır. Bir anlamda göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin, başka bir sanat biçimini kendi somut

varlığında barındırma işlemidir (Aktulum, 2011). Aktulum'un dediği gibi:

“Bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değerle donatılır. Malraux'un bir romanında sinemanın, *Kayıp Zamanın İzinde*'de müziğin, Delacroix'nın resminde tiyatro unsurların, Debussy'nin müziğinde resimsel olanın yer aldığı düşünüldüğünde ve nasıl yer aldıkları sorgulandığında göstergelerarasılığın alanına girilmiş olur” (Aktulum, 2011)

Oldukça geniş bir alanı kapsayan göstergelerarasılık, bir romanda rastlanan sinema tekniklerinden, müzik unsurlarına; bir resmin, konusunu yazından, tiyatrodan almasına, heykelin kendi varlığında dili somutlaştırmasına dek uzanan geniş bir yelpazeyi inceleyen bir kavramdır. Göstergelerarasılığın karşılığı, bazı kuramcılara göre farklı terimlerle de kullanılmaktadır. Aktulum bu konuda şöyle der:

“...göstergelerarasılık, iki metin yerine dolayimleri farklı iki sanatsal biçim (burada resim ve sinema) arasında bir alışverişi belirtmek için kullanılır. Şunu da anımsatalım; Saussure'ün *Genel Dil Bilim Dersleri*'ndeki gösterge kavramından, postmodern olarak nitelendirilen metin kuramcılarının metin tanımlamalarından ve ileri sürdükleri tanıtlardan (argümanlardan) esinlenen böyle bir adlandırma (göstergelerarasılık) yerine kimileri medyalararasılık (daha çok Alman ekolü –özellikle Jürgen E. Müller'in adını analım- ve iletişimciler), kimileri ise sanatlararasılık (örneğin Walter Moser) terimini kullanmaktadırlar.” (Aktulum, 2018)

Jürgen E. Müller, Kristeva'nın ortaya attığı ve daha sonra bir çok kuramcı tarafından geliştirilen metinlerarasılık kavramının, yalnızca edebi metinler üzerine geliştiği için edebiyat teorisinin gölgesinde kaldığını söyler. Ona göre kavram, görsel-işitsel ve dijital medya arasındaki karşılıklı ilişkilerin karmaşıklığını dikkate almamaktadır. Bu nedenle daha kapsayıcı olan medyalararasılık (intermediality) kavramını önerir. Müller'e göre medyalararasılık, tarihsel, akademik, sosyal ve kurumsal bir bağlamda konumlandırılmalıdır. Dolayısıyla medyalararasılığın tarihi bizi, beşeri bilimler, doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin gelişimine, 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla götürür; bizi romantik dönemin fikirlerine, modern sanata ve akademik kurumlara götürür. Müller'e göre, bilgi biçimleri arasındaki sıkı ayrım akademik meşruiyetini gün geçtikçe kaybetmektedir. Medyalararasılık kavramı da bunun bir sonucu olarak, özellikle de Batı'da üniversitenin hayatta kalmak için geliştirdiği bir

strateji, bir tür refleks olarak görülebilir (Müller, 2010).

Göstergelerarasılık kavramına dair araştırmalarıyla tanınan bir diğer kuramcı Walter Moser ise, sanatlar arasındaki ilişkiye diakronik bir bakış açısıyla bakar ve bütüncül bir bakış kazandırır. Moser, Richard Wagner'in 1849'da ortaya attığı, tiyatro aracılığıyla, müzik, drama ve şiir gibi sahnede bulunan herşeyin birararaya gelmesiyle oluşan, "bütünlüklü sanat eseri" anlamına gelen "Gesamtkunstwerk" kavramının zaman içinde nasıl geliştiğini analiz ederek, kavramı daha ileriye taşır. Sanatsal araştırma odağında olan bir bakış açısına göre daha bütünlüklü bir kavram olan sanatlararasılık terimini kullanır (Kolarova, 2013).

Farklı kuramcılar tarafından birbirinden değişik kelimelerle adlandırılrsa da, bahsi geçen yapı, genel bir ifadeyle göstergelerarasılık olarak kabul görür. Kısaca 1960'lı yıllarda sanatçılar, klasik yapıtlara ait özellikleri bir kenara bırakır ve teknolojinin de getirdiği olanaklarla farklı disiplinlerin verilerini kullanarak olabildiğince yenilikçi işler üretmeye çabalar. Böylece ortaya çıkan yapıtlar, farklı türlerin ve disiplinlerin verilerini bünyesinde barındıran, eski yapıtlardan parçaları alarak farklı bir bağlamda kendi yapısında tekrarlayan, çok sesli özelliktedirler. Bu çok seslilik yazınsalın alanında metinlerarasılık adı altında, sanat biçimleri ve farklı disiplinlerin içiçe geçmesiyle oluşan karma yapı da göstergelerarasılık adı altında incelenir. Postmodern dönem ile birlikte göstergelerarasılık olgusu temel bir estetik değer olarak kabul görür ve günümüz sanatında da estetik bir değer olarak varlığını sürdürür.

Araştırmamızın merkezindeki sinema dalında da iki yapıt arasındaki olası ilişki, göstergelerarasılık kavramı üzerinden incelenmektedir. Sinemada göstergelerarası yöntemlerin, sinemaya dahil olma sürecini görmek için sinemada postmodern anlatı yapısına kısaca bakmak faydalı olacaktır.

### **3.3. Sinemada Postmodern Anlatı**

Yazıda, resimde, müzikte, tiyatrodaki 19. yüzyılda başlayan modernizm etkilerinin, doğum tarihi 1895 olan genç yaşta sinemada görülmesi daha geç bir tarihte mümkün olmuştur. Tarihinin ilk yarısında, henüz renkle, sesle, derin odaklamayla ilgili keşifler yapan sinema, hızlıca kendine has dilini geliştirmiştir. 20. Yüzyılın ilk yarısında, Lumière kardeşlerle birlikte belgesel-gerçekçi gelenek, Méliès

ile birlikte düşlemsel gelenek sinemayı daha da ileriye taşımıştır. Almanya'dan çıkan dışavurumcu örnekler, Genç Sovyetler Birliği'nden çıkan, özellikle montaj anlayışını geliştirmesiyle tanınan Eisenstein'in başı çektiği yenilikçi filmler, 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıma İtalyan sinemasının tepkisi olan Yeni Gerçekçi Akım, sinema tarihinin ilk yarısının önemli dönüm noktalarını oluşturmuşlardır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014).

Sinemada geleneksel anlatı dilini kıran ilk denemeler, 1950'li yılların sonunda Fransa'da, Godard, Truffaut, Chabrol, Resnais gibi bir grup yönetmenin oluşturduğu Yeni Dalga akımı ile gelmiştir. Yeni Dalga ile birlikte, klasik Hollywood sineması yerine, Avrupa merkezli auter sinemasından, modern sinemadan, sanat filmlerinden söz edilmeye başlanmıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014). 1960'lardan itibaren sinemanın geldiği son durum, postmodern biçeme zemin hazırlamıştır.

Christian Metz, modern sinemanın temel özelliklerini dört maddeyle açıklar; yönetmenin 'auteur' konumu, anti-tiyatrallık, düşünmeyi ve düşündürmeyi amaçlayan yapısı ve dramatik ardışıklıktan çok karelere tek tek odaklanma (Metz, 2012). "Auteur" durum, sinemasal biçemin her farklı yönetimde özgün bir görüntüye sahip olması durumudur. Modern sinemaya bakıldığında bu durum açık bir şekilde gözlemlenebilir. Ingmar Bergman, Visconti, Truffaut, Antonioni, Godard, Bunuel Eisenstein, Resnais, Tarkovski, Kieslowski, Bresson gibi yönetmenler buna örnektir. Bu modernist yönetmenlerin kendine özgü karakteristik biçemlerinde, postmodern sinemanın izleri de vardır (Çolak, 2006).

Metz, modern sinemanın bir diğer özelliğinin de anti-tiyatral oluşu olduğunu söyler. Sinema keşfinden 1920'lerin sonlarına kadar tiyatral yapısını korumuştur. Özellikle sesli filmin keşfi ve teknolojik olanakların artmasıyla birlikte tiyatralıktan ortadan kalkmaya başlar ve böylelikle sinema, yansıtılmak istenen şekilde aktarım yapabilen bir sanata dönüşür. Modern sinemanın düşünmeyi ve düşündürmeyi amaçlayan anlatı yapısını ise modernist filmlerin neredeyse tümünde görmek mümkündür. Özellikle modernizmin yol açtığı sorunlar, anlam ve kalıcı değer yaratamamasına dair başarısızlığı, bir çok modernist yönetmen tarafından sinematik düzlemde konu edinilmiştir (Çolak, 2006).

Peter Wollen, Godard'ın sineması üzerine yazdığı, *Godard ve Karşı Sinema* adlı metninde Godard'ın radikal bir biçimde Hollywood değerlerine tamamıyla zıt, bir tür karşı-sinema geliştirdiğini söyler. Wollen, metninde Hollywood'un yedi değerini alır ve onları daha devrimci olan karşıtlarıyla karşılaştırarak, sinemanın yedi günahına

karşı yedi erdemi olarak nitelendirir. Bahsini ettiği bu değerler aşağıdaki gibi sıralanmaktadır.

1. “Anlatı geçişkenliği karşısında anlatı geçişsizliği”
2. “Özdeşleşme karşısında yabancılaşma”
3. “Şeffaflık karşısında ön plana çıkarma”
4. “Tek diegesis karşısında çoklu diegesis”
5. “Kapalılık karşısında açıklık”
6. “Haz karşısında rahatsız olma”
7. “Kurgu karşısında gerçeklik” (Wollen, 2013)

Kısaca açıklamak gerekirse; Godard’ın sinemasında anlatı geçişsizdir. Olayların kendinden önceki nedensellik zincirini takip etmesinin yerini, gerçek hayatta olduğu gibi, çeşitlilik ve iniş-çıkışlar almaktadır. Hollywood sinemasındaki tutarlı olay zinciri yerini rastgele ve birbiriyle bağlantısız olayların dizilimine bırakmaktadır. Godard’ın sinemasında görülen yabancılaşmada ise, özdeşleşme denilen, karakterle empati yoluyla kurulan bağın yerini izleyiciye doğrudan hitap etme alır. Empati kurulan tek karakterin yerini çoklu ya da bölünmüş karakterler alır. Godard’ın filmlerinde özdeşleşme, sesin karakterle uyumsuzluğu, gerçek insanların ve gerçek yaşamın kurguya dahil olması, doğrudan izleyiciye hitap eden karakterler yoluyla kırılır. Godard, filmlerinde filmin mekaniklerini görünür kılmak ister. Bu nedenle şeffaflık yerine ön plana çıkarma yolunu seçer. Bu yolun ilk adımını, *Vietnam’dan Uzakta* (Loin du Vietnam, 1967) filminde kamerayı ekranda göstererek yapar. Daha sonra *Doğu Rüzgarı* (Le Vent d’Est, 1970) filminde filmi, işaretli ve çizik olarak göstererek neredeyse kamerayı sahne arkasına çevirmektedir. Bu yıllardan sonra çektiği bütün filmlerde bu tarz öne çıkarma yöntemleri görülmektedir. Wollen’in, tek diegesis karşısında çoklu diegesis değerini kullanmak derken kastettiği, Hollywood filmlerinde gösterilen herşeyin aynı dünyanın ürünü ve homojen olması, Godard’ın filmlerinde ise birden fazla dünyanın iç içe geçip kenetlenmesiyle heterojenlik oluşturmasıdır. Hollywood filmleri kapalı bir yapıya sahipken, Godard’ın filmleri açıktır. Açıklık, yani açık uçluluk, diğerine doğru taşma ve metinlerarasılık, Godard’ın fimlerinin en ayırt edici özelliklerindedir. Godard, alıntılamaı en radikal biçimde kullanan yönetmen sayılmaktadır. Film çekimlerinde kameramanına önceki filmlerden talimatlar verir ve yalnızca başka filmlerden değil; edebiyattan, resimden ve bir çok başka sanat dalından doğrudan alıntı yapmaktadır. Godard filmlerinde,

Hollywood'un izleyiciyi tatmin etmeyi ve eğlendirmeyi hedefleyen duruşuna karşılık, izleyiciyi huzursuz etmeyi ve bu yolla değiştirmeyi hedefleyen provokatif bir duruş sergilemektedir. Ayrıca Godard, bir diğer Hollywood değeri olan kurgudan hiçbir zaman hoşlanmamıştır. *Doğu Rüzgarı* (Le Vent d'Est, 1970) filmine kadar kostüm kullanmamıştır. Kurguda dahi gerçek yaşama bağlı kalmıştır. Bilimkurgu filmlerinin hiçbirinde özel efekt veya ses donanımı kullanmamıştır (Wollen, 2013). Wollen'in Godard'ın sineması üzerinden açıkladığı değerleri kavramak, modern sinema anlatısını ve beraberinde gelişen postmodern sinema anlatısını anlamak açısından önemlidir.

Modern sinemadan postmodern sinemaya geçerken, postmodern kültürü hatırlamakta fayda vardır. Postmodern kültürün bireyi inşasındaki faktörleri Büyükdüvenci ve Öztürk şöyle özetler:

“Postmodernitenin temelini, dünyayı heterojen bir mekanlar ve zamansallıklar çoğulculuğu olarak görmesi oluşturur. Üzerinde durulan ana konu birey değil, bireyler arasındaki ilişkilere. *Ben* ve *öteki*'nin karşılaştığı nokta gerçekliktir. Yüzyılın iletişim araçları dünyayı küçük bir köye çevirmiş, yeni bir medya mantığı yaratmış, resmi ideolojinin üretimini ve yeniden üretimini yeni araçları olmuş, bu arada kişinin gerçekle olan ilişkisini değiştirmiş ve bireyi yeni iletişim araçlarıyla metin üreten bir nesneye dönüştürmüştür. Bu kültür, *izleyen* bir kültürdür. Tarih duygusundan yoksun olan ve yalnızca anlama önem veren yeni entellektüeller türemiştir. Postmodern birey, film ya da televizyon izleyen bir röntgencidir. İletişim çağında gösterge gerçeklik olmuştur.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

Bu durumda modern sinemanın konularını oluşturan evrensel problemler, postmodern sinemada anlamsız kalmıştır ve öyküler giderek daha çok küçülmüştür (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014). Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da, modernizmde yücelmiş özne, postmodernizmle birlikte parçalanır. Bu da kendi dünyasını anlatmakta ısrarcı yönetmenin yerini, eski öykülerden, filmlerden yola çıkan yönetmenin almasına neden olur. Bu yeni yönetmen, eski türleri yağmalayan ve onunla yeni bir varyasyon yaratan yönetmendir. Fakat böyle bile olsa, auteur durumun postmodernizmde tamamen kaybolduğunu söyleyemeyiz. Hala kendi kişisel biçimini koruyan yaratıcı-yönetmenler oldukça fazladır. Bu postmodern yönetmenler, kendi kişisel biçimlerini korurken, filmlerine postmodern anlatı tekniklerinden örnekler serpiştirmekten geri durmamışlardır.



Postmodernizmin sinemada vücut bulan özelliklerini Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk şöyle özetlemektedir:

“Çokuluslu alana denk düşen postmodernizm, genel olarak şu terimlerle tanımlanır: Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Sözü edilen nitelikler, postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleridir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

Bert Olivier, postmodern filmlerin iki tipte sınırlandırılabilceğini söyler: birleştirici ve yıkıcı türden filmler. Birleştirici türden filmler, çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özellikleri aşmaya çalışmayan filmler; yıkıcı filmler ise, çoğulculuk, yüzeysellik gibi özellikleri sunmanın yanı sıra bu özellikleri sorunsallaştıran ve sorgulayan filmlerdir. Yıkıcı filmler, biçimlerin, biçemlerin ve kültürlerin çoğalmasını yansıtanın yanı sıra, toplumsal cinsiyet, sanatın ve kültürün durumu gibi bir çok konuya ilişkin problemleri sorgulayan, eleştirel bir okuma biçimi önerirler (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014).

Bert Olivier, sözünü ettiği birleştirici türden filmlere dair şöyle söylemektedir:

“Birleştirici türden filmler, eleştirel-yıkıcı olanlardan doğal olarak daha çoktur. Örnek olarak *Raiders of the Lost Ark*, *Chinatown*, *Body Heat (Sıcak Vücutlar)*, *Star Wars (Yıldız Savaşları)*, *Dirty Dancing (İlk Dans İlk Aşk)*, ya da *Peggy Sue Got Married (Peggy Sue Evleniyor)* gibi Jameson’un (1985) nostalji ya da ‘retro’ film olarak adlandırdığı filmler gösterilebilir. Bu filmler belirli tarihsel bir durumu yeniden yaratmaya kalkışmazlar, daha çok kendine özgü bir dönemin bir çeşit kültürel yaşantısını, söz gelimi, romantik bir filme, bir serüven öyküsüne, bir bilim-kurgu filmine ya da 1930’ların, 1950’lerin dedektif filmine özgü bir anlatı türünü yansıtır. ‘Birleştirici’ türe uyan filmlere örnek olarak *Pretty Woman (Özel Bir Kadın)*, *Final Analysis (Gerçeği Arayış)*, *Consenting Adults*, *Robocop*, *Temel İçgüdü* ve *Single White Female (Genç Bekar Bayan Aranıyor)* gibi ‘çekici’ filmler de gösterilmektedir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

Bert Olivier, ilk bakışta bu filmlerin, Hollywood’un kitle-kültürüne dayalı, eğlendirmeye yönelik anlayışına örnekler olarak görülebileceğini ama daha yakından

bakıldığında, bu filmlerin, “maskeleye, estetizm, geçicilik, çoklu dünyalar, türler ve daha da önemlisi betimleme eksikliğindeki derinsizlik ve maddi yüzeysellikteki büyüleyicilik gibi postmodern özellikleri” sergilediğinin görülebileceğini söyler (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014).

Yıkıcı türden filmler ise, postmodern kültürü sergiliyor olsa dahi, bu kültürü sorunsallaştıran yapıdadır. Olivier bu türe örnek olarak, *Diva* (1981) filmini gösterir:

“Görünüşte açık bir polisiye ve gerilim kalıbına uyarken postmodern bir ‘klasik’ olan Beineix’in *Diva*’sı yüksek ile düşük sanat arasındaki tarihsel ve türsel (modernist) sınırları yok eder ve (mekanik) elektronik yeniden üretim çağında sanat yapıtının durumuna ilişkin Benjamin’in varlıkbilimsel-estetik sorunlarının karmaşıklığıyla popüler olabilmeyi birleştirir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

Fredric Jameson’a göre, postmodern sinemanın en belirgin yöntemleri parodi ve pastıştır. Jameson’a göre parodi, eski anlatıda eleştirel gelenekle ilgiliyken, pastiş, daha çok görsel kültürle ilgilidir (Jameson, 2005). Parodi var olan biçimlerle alay ederken, pastiş kendini önceki biçimler üzerine konumlandırır. Parodi ve pastiş yöntemi, postmodern sinemada metinlerarasılık başlığı altında daha detaylı incelenecektir.

Sinemada postmodernist örneklerin görülmeye başlanması 1980’li yıllarda olmuştur. Christina Degli Esposti’ye göre ilk postmodern film, Ridley Scott tarafından yönetilen *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, 1982) filmidir (Degli Esposti, 1998). Bilim-kurgu türünün bir örneği olan film, Philip K. Dick’in “*Android’ler Elektrikli Koyun Düşler mi?* (1968)” adlı romanından uyarlanmıştır. Film, kendi türü dışında bir çok farklı türden özellik barındırdığı için postmodern sinemada metinlerarasılığın ilk ve en önemli örneklerindendir (Çolak, 2006).

70’li ve 80’li yıllarda sinema, tarihinin yeni ve oldukça belirleyici bir dönemecine girmiştir. Özellikle bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle birlikte geleneksel öyküleme, temsil ve algı biçimleri, yerini daha farklı hassasiyet ve ifade biçimlerine bırakmıştır. Simülasyon teknolojilerinin kullanılmaya başlanması, özel efektler filmin bünyesini aşarak gerçekliğin sınırlarını değiştirmiştir. Postmodern dönemin ilk örnekleri olan filmlerde öykülemekten çok sahne oyunu, efektler, etkili görseller ön plana çıkmıştır. Figuratif sayılan bu tür filmlerde anlatım yapısı, nedensel, süreklilikle akan ve temsili bir zaman sıralamasıyla değil, değişken ve

temeli olmayan hikayelerin zaman birimlerinin karışmasıyla oluşmuştur. Bu tür filmlerde öykü, heyecan yaratmanın bir bahanesi olarak varolmuştur. Başka bir deyişle, izleyici filmde arzu tatminine (katharsis) ulaşmamakta, kaygı ya da korku uyandıran ayrıntılara ve sahne oyununa çekilmekte, heyecan verici olayların akışına kapılıp dalıp gitmektedir. Bahsi geçen bu tür filmlere en önemli örnekler, Steven Spielberg'in *Indiana Jones* filmleri, James Cameron'un *Terminatör* filmleri, *Star Wars* serisi, Martin Scorsese'nin *Arka Sokaklar (Mean Streets, 1973)*, *Rocky* filmleri, *13. Cuma* serisi gibi korku filmleri ve *Blade Runner* gibi bilim kurgu filmlerini saymak mümkündür (Şentürk, 2011). Bu tür filmler; "...figüratif gösterim, yeni sınır aşmaları ve klasik-gerçekçi, öykülemeci veya söylemsel hikaye anlatımının terrorize edilmesi için, şuur dışını teknolojik gelişmeler, bilgisayar animasyonları, özel resim ve ses efektleriyle donatabilme imkanlarını göstermektedirler." (Şentürk, 2011)

Kısaca postmodern filmler, klasik-gerçekçi ve öykülemeci aksiyonun vurgusundan ziyade, kısa heyecanlardan oluşan, şiddetli, yoğun hisler veren, keyfi seçilmiş anlardan oluşmaktadır. Özel efektler, bilgisayar animasyonları ve etkili görseller ile gösterimin bizatihi kendisi, klasik gelenekteki sebep-sonuç ilişkisine bağımlı olmaksızın varlığını olağan dışı bir beden olarak ortaya koymaktadır. Bu tür filmler, kurgulanan zaman akışından sürekli saparak, izleyicinin beklentisi olan olaylar zincirini durmaksızın kırmakta ve gündelik hayatın kaotik düzeninde olduğu gibi, izleyiciyi beklenmeyen yeniyle karşılaştırmaktadır (Şentürk, 2011). Bütün bunların bir sonucu olarak postmodern film, "... modern öznenin, insan ve makina, beden ve ruh, gerçeklik ve hayal, güncellik ve kurgu (fiksiyon), varlık ve görüntü gibi değişik ontolojik düzeylerin şeffaf sınırları arasında kaybolduğunu açıktan açığa gözler önüne sermektedirler." (Şentürk, 2011)

### **3.3.1. Postmodern Sinemada Metinlerarasılık**

Metinlerarasılık, pastiş, parodi, alıntı gibi kavramları kapsayan geniş bir olgudur. Bir filmde, başka bir metnin ya da filmin hatırasının bir tür kolaj yöntemiyle bir araya gelmesi, postmodern dilde öncelikle 70'li 80'li yıllar Hollywood sinemasında Martin Scorsese, George Lucas, Brian de Palma, Francis Ford Coppala ve Steven Spielberg gibi yönetmenlerin öncülüğünde gerçekleşmiştir. Bu yönetmenler filmlerini kurgularken, herşeyin daha önce söylendiği ve yapıldığı fikrinden yola çıkmışlardır (Şentürk, 2011).

Postmodern sinemada metinlerarasılık olgusunun kırılma noktasını, kendinden önceki metinlerden ve film geleneğinden beslenen, Blade Runner filmi oluşturur. Kara sahneleriyle ve kahramanların karamsar bakış açılarıyla Blade Runner, Kara Film (Film Noir) geleneğine gönderme yapar. Yarattığı atmosferle ve insanın yaratımı olan makineyle kendisi arasındaki ilişkiyi irdeleyen yapısıyla da kendinden önceki bilim kurgu geleneğine gönderme yapar. Tüm postmodern özellikleri bünyesinde barındırmasa da hem modernin hem postmodernin unsurlarını birarada bulundurması açısından da dönem geçişine dair önemli bir örnek teşkil eder (Çolak, 2006).

Metinlerarasılık bağlamında Blade Runner'ın çok daha üstünde bir performansla, postmodern bir dil yaratımına örnek Pulp Fiction ve Matrix serisine bakmak gerekir. Matrix'in metinselliğinin dayanağı üzerine çok sayıda ilişki söylemek mümkündür. Bu ilişkiler yumağının içinde, Kung Fu filmlerinden, Bruce Lee filmlerine, Alice Harikalar Diyarı gibi edebi metinlerden, Hristiyanlık metinlerine, William Gibson'un bilim-kurgu romanlarından Klasik Amerikan Aksiyon film geleneğine kadar, daha bir çok metinlerin ilişkisinden söz edilebilir (Çolak, 2006). Bir diğer postmodern anlatı örneği olan, Tarantino'nun Pulp Fiction filmini de bu bağlamda hatırlamak gerekir. Filmin olay örgüsü, eskiye dair klişelerden oluşan, içiçe geçmiş üç konudan oluşur: Patronunun karını yemeğe çıkararak bir tetikçi, iyi olmak isteyen ama bir türlü başaramayan bir gangster ve gururu yüzünden yenilmeyi reddeden bir boksör. Sürekli bir mücadeleyle kendini öne çıkarmaya çalışan erkeklik, Tarantino'nun saplantısı gibidir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014). Filmde bildik, tanıdık imgeler, aynı anlatı içerisinde defalarca farklı ilişkisellikle biraraya gelir ve bu sayede yönetmen yeni bir dil yaratır. Pulp Fiction'a dair Pat Dowell ve John Fried şöyle söyler:

“...Ucuz Roman, Amerikan film yapımının temellerini (gürültülü patırtılı eril tarafa vurgu yapan, öpüşmeli ve vurdulu-kırdılı ilkeler) yeniden diriltir. Bunu, televizyon ve sinema dünyasından yaptığı aktarmaları karmaşık ağlarla ören eski öyküleri sorgulayarak yapar. Belki de Tarantino'nun bu noktada en önemli katkısı, tüketici olmayı ortak yaşantı kılmasındandır.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

Modernizmdeki biricik öznenin parçalanmasıyla, ifade edecek bir özne ve onun biricik kişisel dünyası yok olur. Bu durum Fredric Jameson'un “biçimsel bir maske,

ölü bir dil içerisinde yapılan konuşma” (Jameson, 2011) dediği bir ifade tarzının ortaya çıkmasına neden olur. Bu, pastiş denilen metinlerarasılığın bir yöntemidir. Böylelikle yaratıcı modern özne yerini daha önceden var olanın mülkedinilmesine, alıntılanmasına, tekrarlanmasına bırakır. Modernizmde genellikle eski bir metni alaya almak, gülünç bir etki yaratmak amacıyla kullanılan metinlerarasılık yöntemlerinden parodi, postmodernizmde yerini pastişe bırakır.

Jameson pastiş ve parodiyi diğer biçemlerin aşırı kullanılması olarak tanımlar. Pastiche de parodinin de eski bir metne ihtiyacı vardır. Parodide eski metin bir hareket noktası olarak ele alınıp yeni metnin içinde eritilirken, pastiş bir çeşit taklit ya da uyarılama olarak kalır (Çolak, 2006). Pastiche ve parodinin ayrımına dair Büyükdüvenci ve Öztürk şöyle demektedir:

“*Pastiche*, Adornu’nun anladığı anlamda, hala yaşayan ve etkili olan biçimleri gözden düşürme ve onlarla alay etmeyi amaçlayan *Parodi*’den kesin bir biçimde ayrılmalıdır. Şu temel belirlenimler *pastiche* etkiler görünmekte: Öznellik, biçimin biricikliğinin aşırı vurgulanması ve ona aşırı değer biçilmesi, biçimin kendisinin bireyselliği, özel anlatım tarzı, sanatçıya verilmiş biricik ‘dünya’, hemen hemen eşsiz bedensel ve algısal duyum ya da sanatsal ilgi... Bir anlamda tüm bunların yok olması... Endüstri sonrası dünyada bireysellik giderek yok olurken ve bireysellikler kendilerini yineleyerek aynılaşıırken özgün biçim arayışı da anlamını yitirmektedir. Yüksek kültür alanında sonuç, pastiş anıdır. Biçim ve içerikten yoksun enerji dolu sanatçılar, Jameson’a göre müzeleri onarmakta ve nesli tükenmiş bireye ait biçemlerin maskesini giymektedir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

Özgün biçimin yok olduğu şimdiki zamanda parodi artık Jameson’un da dediği gibi imkansızlaşmaktadır. Bu bağlamda, postmodern sinemada pastiş, şimdiki zamandan ayrıştırılarak, onun anlamsız ve ürkünç yapısı karşısında bir sığınak görevi görür. İzleyici için bu tür bir film, şimdiki zamandan geçmişe sığınmaya yarayan bir tür güvenli limandır.

### 3.3.2. Nostalji

Modernizmdeki öznenin ölümüyle anlam, artık yalnızca eskiye dair olana yapılan göndermede aranabilecektir. Sadece göstergelerin oluşturduğu bir kültürde geçmişe nostaljik bir tutumla bağlanmamak neredeyse imkansız gibidir. Artık bu postmodern kültürel gerçeklik içinde, yeni göstergelerin üretilmesi ancak geçmiş göstergelerle

mümkündür. Baudrillard'a göre ortada bir tarih kalmamıştır, tarihe ait hayallerin, ideolojilerin ve retro modaların yığıntısı vardır. Ve ancak tarihin ölümüyle sinemadaki tarih canlanmıştır (Baudrillard, 2010). Sinemadaki canlanan tarihi, tarih bilincine sahip olmanın ilizyonu olarak değerlendiren Baudrillard “Tarihin sinema aracılığıyla yeniden şırıngalanmaya çalışılmasının bilinçlenmeyle değil, yitirilmiş bir gönderenler sistemine duyulan özlemle ilişkisi vardır.” (Baudrillard, 2010) demiştir.

Jameson'a göre geçmiş, bizi şimdiki zamanın yıkıcılığından koruyan bir tür ‘kurtarılmış bölge’dir. Ona göre ‘nostalji filmi’, postmodern biçemin sinemadaki görüntüsünün kilit noktasıdır. Jameson Nostalji filmine dair şöyle söylemektedir:

“‘Gönderme yapılan’ olarak geçmiş, yavaş yavaş gündemden düşer ve sonunda, arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak, tamamen silinir. Nostalji Akımı... Sözde ‘nostalji filmi’ (ya da Fransızların deyimiyle ‘mode rétro’). Bu filmler pastiche meselesini bütünüyle yeniden inşa etmekte ve kayıp bir geçmişi ele geçirme yolundaki umutsuz çabanın artık moda değişiminin demir yarasından ve ortaya çıkmakta olan ‘kuşak’ ideolojisinden süzülmesi, kolektif ve toplumsal bir düzeye aktarmaktadırlar.” (Jameson, 2011)

Jameson ‘şimdiki zamanın nostalji akımı tarafından anlamsızca sömürgeleştirilmesi’ dediği olguya örnek olarak Billy Wilder’ın 1944 tarihli *Çifte Tazminat* (Double Indemnity) filminin yeniden sunumu olan Lawrence Kasdan’ın *Sıcak Vücutlar* (Body Heat, 1981) filmini gösterir. Ve bu filmler dolayısıyla nostalji filmlerini bir sınıflandırmaya tabi tutar. Ona göre nostalji filmleri, üç kategoriye ayrılır: Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen filmler, geçmişten yeniden türetilen filmler, günümüzde geçen ama geçmişi anımsatan filmler (Jameson, 2011).

Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen anlatı, nostaljik filmleri arasında en çok kullanılan anlatı türüdür. Bu anlatı türüne örnek olarak, *Gençlik Yılları* (American Graffiti, 1973), *Siyam Balığı* (Rumble Fish, 1983), *Çin Mahallesi* (Chinatown, 1974), *Konformist* (Conformista, 1970), *Fransız Teğmenin Kadını* (The French Lieutenant’s Woman, 1981), *Yeşil Yol* (Green Mile, 1999), *Azap Yolu* (Road to Perdition, 2002) filmleri gösterilebilir (Çolak, 2006). Bu filmlerde söz konusu olan, Jameson’un deyimiyle tarihin yeniden inşası değil, “şimdiki zamana sanat dili ya da stereoskopik geçmişin pastışı aracılığıyla yaklaşılması, bugünkü gerçekliğe ve bugünkü tarihin açıklığına cilalı serabın büyüsunün ve mesafesinin getirilmesidir.” (Jameson, 2011)

Geçmişten yeniden üretilen anlatı türüne ise Jameson, *Yıldız Savaşları* (Star Wars) ve *Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark) filmlerini örnek gösterir. Ona göre bu filmlerin anlatı yapısı, 1930'lardan 1950'lere kadar olan kuşakların kültürel deneyimine dayanır. Ve bu filmler, geçmişe gönderme yapma yoluyla geçmişini yeniden canlandırırlar (Jameson, 2011).

Jameson'un sınıflandırmasına göre nostalji filmlerinin son ayağında, günümüzde geçen fakat geçmişini anımsatan anlatı vardır. Bu anlatıda geçmiş bir bütün olarak değil, çağrışımsal olarak anımsatılır. Bu anlatı türüne sahip filmlerde zamansal olgular içiçe geçer ve karışır. Bu türe örnek olarak Lawrence Kasdan'ın *Sıcak Vücutlar* (Body Heat, 1981), Anthony Yerkovich'in *Kanun Namına* (Miami Vice, 1984) ve Tim Burton'un *Batman* (1989) filmleri gösterilebilir (Çolak, 2006).

Yeni Türk sinemasında öyküsü günümüzde geçen nostalji filmlerini inceleyen Asuman Suner, bu tür filmlere örnek olarak, *Eşkiya* (1996), *Propaganda* (1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Vizontele* (2001), *Vizontele Tuuba* (2004), *Şellale* (2001), *Komser Şekspir* (2001) filmlerini gösterir. Suner'e göre bu filmlerde geçmiş, toplumsal çocukluk dönemi olarak hayal edilir ve toplum çocuksu hale büründürülür. İçerisi olarak inşa edilen toplum, saf ve masumken, bugünkü sorunların kaynağı ve sorumlusu, daima dışarıdan gelendir. Böylece sevimli olarak tasavvur edilen toplum, hesap verme sorumluluğundan ve tarihin yükünü taşımaktan kurtulur. Bu tür filmler sürekli geçmişe dönerek geçmişini özlemle anmak isteselerde, aslında bu, geçmişini hatırlama değil tersine unutmaya çabasıdır (Suner, 2015). Bu konuda Suner şöyle söylemektedir:

“... nostalji filmleri geçmişin eleştirel bir sorgulamasını yapmak yerine, geçmişini dondurulmuş bir çocukluk anlatısı içine hapseder. Söz konusu olan, geçmişini yakına çekmek yerine, geriye itmek için girişilen bir hatırlama çabasıdır adeta. Aidiyet sorunsalı etrafındaki gerilimler ve onlara eşlik eden şiddet, sevimli bir çocukluk anlatısı içerisinde bulanıklaşırken, toplumsal çatışmalar dışsallaştırılır, dışarıdan gelen kötülükler olarak tasvir edilir. Nostalji filmlerinde geçmiş geçitirilir. Bu filmlerin yaptığı, geçmişini bir çocukluk anlatısı olarak temize çekmek, toplumu çocuksulaştırarak temize çıkarmak, böylelikle geçmişin yükünden kurtarmaktır.” (Suner, 2015)

Postmodern anlatıdaki nostalji, bilinen anlamından farklıdır. Modern sanatta nostalji, eskiye duyulan özlemi ifade eden bir kavramdı. Bireyin dışavurumu için, şimdiki zamana bir karşı sav olarak geçmişe dönmesi, yaratıcı bir olguydu. Fakat

tarih bilincinin görsel kültürle biçimlendiği günümüzde, modernizmdeki gibi bir geçmişe dönüş ve gerçek bir tarih duygusu artık mümkün gözükmemektedir. Bugün nostalji, “...estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik olup geçmişe ait olmanın ve içinde ‘gerçek’ tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay tarihsel derinliğin işleticisi olarak *metinlerarası* bir yerdir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014)

### 3.3.3. Göstergelerarasılık Bağlamında Resmin Sinemaya Aktarımı

Resmin sinemada sunumu göstergelerarasılığın alanına girmektedir. Postmodern sinemanın bir yöntemi olan göstergelerarasılık bağlamında resim sanatının bir biçimde sinemada vücut bulması bir çok farklı yolla gerçekleşir. Ünlü bir tablonun olduğu haliyle kadrajda yer alması ya da sahnede canlandırılması, bir tablonun ya da ressamın filme konu edinilmesi, ünlü bir resmin, ressamın ya da akımın biçimsel özelliklerinin sinemacıya plan oluştururken ilham olması, planların resimsel özellikte kurgulanması bunlardan bazılarıdır. Kubilay Aktulum resmin sinemadaki varlığı hakkında şöyle söyler:

“...resmin sinemaya aktarımı değişik yöntemlerle gerçekleşir. Kimi zaman doğrudan bir alıntılama olabileceği gibi kimi zaman yalın bir anıştırma, filmin kurgusunda gösterim, sergileme, taklit, kopyalama vb. biçimlerde olabilmektedir. J.L. Godard’ın *A Bout de Soufflé*’unda (Serseri Aşıklar, 1960) kadın oyuncunun Renoir’ın *Mademoiselle Èrene Cohen* (1880) adlı portresini duvardan duvara dolaştırması bir tür sergileme biçimi olarak filmde yer alır.” (Aktulum, 2018)

Sinemada plan üretilirken, resim gibi düşünülür ve tasarlanır. Plan, yönetmenin ve ressamın en çok yaklaştığı konudur denilebilir. Sinemada plan, hareket ve görüntünün biraradalığıdır. “Her yeni sinema figürü, yeni bir plan tarzının seçiminde ya da planlar arasındaki yeni bir ilişkide somutlaştığı için, plan sinema bilincini de simgeler: yakın plan, plan-sekans, farklı çağlarda, yeni sinema bilinçlerinin, uğruna mücadeleler verilen hedefleri olmuşlardır.” (Bonitzer, 2011) Sinemada plan tasarlanırken bir resim gibi düşünülmesi ve tasarlanması gerektiğini düşünen Pascal Bonitzer, plan ve tablo arasındaki ilişkiyi şöyle özetler:

“Hareketten dolayı, film tablo değildir, plan tablo değildir. Bununla birlikte, bazı sinemacılar, plan kavramından (bu kavramın içerdiği, zamanda ve uzayda dekapajdan) yola



çıkarak, kendilerini ressamlarla karşılaştırabilirler: söz gelişi, kendini doksan yaşında genç kız resimleri yapan Tiziano'yla karşılaştıran Godard, modellerinden söz eden Garrel ya da Bresson, planlarını altın ölçüye göre kuran Aizenştayn. Sadece kamera ve oyuncu yoktur; ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen, oluşturulabilen plan vardır. Planın bir plastik değeri vardır; bu değer, kirli görüntülerin, çözülen planların dönemi olan altmışlarda ve yetmişlerde sanki ihmal edilmiştir ve bugün kliplerin, reklam filmlerinin, 'yeni görüntüler'in aşırı özen gösterilmiş, çizilmiş, en küçük ayrıntısına kadar inşa edilmiş o yaldızlı görüntüleri olarak bütün gücüyle geri dönmektedir. Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran, planların yapılışdır." (Bonitzer, 2011)

Plan oluştururken sinemacıların yanı sıra, reklamlarda da ürüne değer katmak amacıyla ünlü bir tablonun taklit edilmesi görülebilmektedir. Ayrıca ünlü bir tabloyu taklit ederek izleyiciye kültürel anlamda selam göndermek de sinema ile resmin karşılaştığı yöntemlerin bir örneğidir. Bonitzer'e göre; "Sinemayla resmin, planla tablonun karşılaşması açık seçik, şiddetli, dramatik olabilir ya da tersine taklidin imalı niteliği filmdeki derin bir sırta gönderme yapabilir." (Bonitzer, 2011)

Bonitzer'e göre, planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasında bir tür karşılıklı etkileşim, bir diyalog meydana gelir. Bu karşılaşma, bu hareketsiz hareket, bir çeşit 'durağan devrim'dir. Planlardaki durma anları, filmin ritmine aykırı durur ve film ile bütünleşemez. Bu nedenle anlatısal nitelik taşımaz. Plan-tablonun anlatıyla bütünleştiği ve kaynaştığı durumlarda vardır; bu durumlar oldukça kendine has ve bir gizlilik içinde gerçekleşir (Bonitzer, 2011).

Sinemada alışlagelen çekim süresinden uzun süren, kesintisiz planlardan oluşan sahnelere plan sekans denir. Kimi yönetmenler sinemasında art arda dizilen kısa planlar yerine aksiyonun durduğu, zamanın bir nevi askıya alındığı planlar kullanırlar. Pascal Bonitzer, 1985 yılında editörlüğünü yaptığı *Cahier du cinema* dergisindeki yazısında, filmde duraksama yaratan, tabloların canlandırıldığı ya da tabloya benzeyen planlara *Le plantableau* demiştir. Metni Türkçeye çeviren İzzet Yaşar, bu kavramı tablo-plan olarak çevirmiştir. Kubilay Aktulum ise aynı kavramı dilimize plan-resim olarak kazandırmıştır. Bonitzer'e göre filmde alıntılanan her resim bir plan-resimdir. Plan-resimler filmde duraksama ve süreksizlik yaratır. Bu sayede alıntılanan ya da kurgulanan görüntünün daha kolay okunması sağlanır. Bu zamansal duraklama filmde, Aktulum'un da dediği gibi, 'bir tür ayraç işlevi görür'. Bir diğer duraksama yöntemi görüntüyü yavaşlatmaktır. Bu sayede odak görüntünün üzerinde toplanır ve kadraj bir tabloya dönüşür. Plan-resim yöntemini en çok

kullanan yönetmenlerden biri olan Pasolini'nin özellikle siyah beyaz çekilen *La Ricotta* (1963) filmi bu anlamda iyi bir örnek teşkil eder. Filmde yönetmenin oluşturduğu plan-resimlerin arasında renkler ve bu renklerin arasında duraksamalar vardır. Bu duraksamalar Pasolini'nin izleyiciye, alıntı yaptığını duyurma biçimidir (Aktulum, 2018).

Plan-resmin farklı bir çok biçimine rastlanır. Planda yeniden bir resmin üretildiği kurgusal resim, buna bir örnektir. Bu kullanım biçiminde gerçek bir resme gönderme yapılması söz konusu değildir. Kurgusal olan, gönderme yapılan resimdir. "Filmde, resimler, hareketler bir *canlı resim* olarak yeniden yaratılır. İzleyici, gerçek ve kurgu arasında gidip gelir." (Aktulum, 2018). Resim, sinemanın öyküsüne katılır ve kurgunun bir parçasına dönüşür.

Akira Kurosawa'nın 1990 tarihli *Düşler* adlı filmi bu bağlamda hatırlamak gerekir. Filmde bir müzede, Van Gogh'un resimleri arasında dolaşan bir öğrenci, resimlerin karşısında büyülenmesiyle onların içine girer ve tablolar arasında gezinir. Filmde planlar canlı-resim şeklinde sunulur. Filmdeki kadraj resmin bakışına denktir. Böylelikle müzede resimler tiyatral bir havada filmin kadrajı olurlar. Bu durum düşsel müze anlayışına güzel bir örnektir.

Canlı resim, bir sanatçının resminin, filmin bir planında canlandırılması anlamına gelir. Fransızca karşılığı *tableau vivant* olan kavram, diğer dillerde de aynı şekilde, canlı resim olarak adlandırılır. Canlı resim yönteminin, 18. Yüzyıla kadar dayandığı bilinmektedir. Bu yıllarda özellikle dinsel temalı yapıtlar, izleyiciler önünde canlı modeller aracılığıyla canlandırılırdı. Bayram yerleri, salonlar, tiyatro sahneleri vb. alanlarda canlandırılan resimler, coşku uyandırma amacıyla gerçekleştirildi. Bu taklit etme olgusunun bugünkü metinlerarası karşılığı pastiş ve parodidir. Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer, Peter Greenaway, Claudie Cagnon, Raoul Ruiz, Luchino Visconti, Frederick Wiseman, Martti Helde bu yöntemi filmlerinde kullanan yönetmenlerden birkaçıdır (Aktulum, 2018).

Yönetmen filmi aracılığıyla canlandırdığı resme yeni bir yorum getirir. Resmin kazandığı bu yeni anlam, ressamın resmine yüklediğinden farklıdır. Anlam artık yönetmenin yorumudur ve yenilenmiş bir anlamdır. Böylece yönetmen aracılığıyla canlandırılan yapıt hem biçimsel hem de anlam olarak bir dönüşüm geçirir. Aktulum canlı resme dair şöyle söyler:

“Canlı resim sıradan bir mizansenden çıkarılıp bakışın etkin kılındığı bir uygulama olur. Pozlardaki durağanlığın yerini bakış açılarındaki çeşitlilik alır. Resmi, hareket içerisinde ve her açıdan algılamak sinemaya uygun bir beklentidir. İzleyicinin odağa alınması; belleğine seslenilmesi, kültürel bakımdan birikiminden yola çıkarak gönderge yapıtı tanınması; aralarında biçimsel ve anlamsal bakımdan karşılaştırmalar yapması; bağlama göre bakış açısının çeşitlenmesi, eski bir yapıtın güncellenmesi, yaşama döndürülmesi, türsel iç içelik vb. özellikler metinlerarasılığın işleyişine ve beklentisine uygun düşmektedir.” (Aktulum, 2018)

Bir filmde canlı resmin algılanması izleyicinin katılımıyla mümkündür. Canlı resme bakan izleyicinin kültürel birikimi ve aktif rolü, resmin anlaşılmasında hayati bir rol üstlenir. Fakat filmlerinde canlı resim kullanan her yönetmen için resmin okunabilirliği ve yorumlanabilirliği yegane amaç değildir. Bu konuda Bonitzer şöyle söylemektedir:

“... ister övgü olsun ister parodi ya da muamma, tablo-plan her zaman, izleyicinin kültürel bir ön hazırlığını gerektirmekle kalmaz, okumaya, şifre çözmeye, bir çağrıda içerir. Oysa bütün tablolar, tıpkı bütün film planları ya da sahneleri gibi, şifresi çözülebilir nitelikte olmaz. Bir tablo sadece görülmek için yapılmış olabilir; üstelik Godard’ın görme ile okumayı nasıl kesin biçimde karşılaştırdığını, ikincisine karşı birincisinden yana tavır aldığını biliyoruz. Jean Renoir için de filmlerinde kendiliğinden ya da bilerek, babasının tablolarının ışığını ve dokusunu yeniden bulduğu söylenmiştir. Ne oğlun filmlerinde ne de babanın resimlerinde yanıltıcı anlamlar gizlidir; yorum gerektirecek anlam boşluklarına da rastlanmaz.” (Bonitzer, 2011)

Sinemada resme dair bir alıntı yapmak, postmodernizmle başlayan 1980 sonrası dönemde, sinemanın anlatı yöntemlerinden biri haline gelmiştir. Bir eserin tamamını ya da bir bölümünü alıntılama, güncelliğini kaybetmiş eserin, farklı bir bakışla tekrar güncellik kazanmasına neden olur. Alıntılama, eserin sahip olduğu kültürel, sosyolojik değerler farklı bir bağlamda, güncel olarak yapılan esere dahil olur.

René Payant, yayınlanmış tek çalışması olan *Vedute*’de alıntıları, diagram-alıntı, ikon alıntı, görüntü-alıntı, metafor-alıntı şeklinde sınıflandırılır. Diagram alıntı, alıntılanan yapıtın, alıntılacağı yapıtı okuması ve yeniden yazması olarak tanımlanabilir. Diyagram alıntıda bir yapıtın ya da motifin yinelenmesinden çok konstrüktif bir benzerlikten söz edilir. Görüntü alıntı ise, alıntılanan yapıtın tarzını

yineleme yoluyla, benzerlik kurmaktır. Bu alıntı türüne örnek olarak, Stanley Kubrick'in *Bary Lyndon* (1975) filminde İngiliz ressam John Constable'ın üslubunu yinelemesi verilebilir. Bu alıntı türünde görüntüyü olduğu gibi almak değil, niteliksel bir benzerlik kurmak söz konusudur. Metafor alıntı ise alıntılamanın yapıtın, alıntılan yapıt ile kapalı bir anlam ilişkisi kurmasıdır. Alıntılamanın yapıtındaki anlam, benzerlik yoluyla değişir. Bu alıntı biçimine örnek olarak David'in *Marat'ın Ölümü* (La Mort de Marat, 1793) gösterilebilir. Marat, Michelangelo'nun *Pieta* (1499) heykelindeki İsa'nın duruş pozisyonunu alıntılar ve bu yolla kutsallaşarak kahraman mertebesine getirilir. Resim, filmin aksine hareketsizdir. Bir plan-resim oluştururken planın resim gibi olması beklenir. Bu anlamda plan, resmin metaforu olur ve plan-resim, metafor-alıntı sayılır. Payant'ın sınıflandırmasının yanında Aktulum, bu alıntı türlerine bir de belirti-alıntıyı ekler. Belirti-alıntıda kaynak görüntüye yapılan gönderme, alıntılan yapıtın tam bir kopyası değildir. Bu türdeki alıntı, kaynak görüntüyü taklit eder, ona öykünür ve onu yansır. Bu anlamda Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filmi örnek olarak gösterilebilir. Kubrick bu filmdeki çok sayıda planda, Georges de la Tour'un *Marie-Madeleine au miroir* (1606-1640) resmine gönderme yapar. Resim doğrudan alıntılanmasa da mumla aydınlatılan planlar resme oldukça yakın benzerliktedirler (Aktulum, 2018).

Sinemada bir diğerinin yapıtını alıntılıyarak metinlerarası ilişkiler kuran yönetmenlere dair Aktulum şöyle söylemektedir:

“Filmlerde resme gönderme yaparak görsel denklikler oluşturma ya da görselin alanından alıntılar yapma arayışları Antonioni'nin, Sokourov'un, Jean-Luc Godard'ın, L. Visconti'nin, A. Hitchcock'un vd. filmlerinde göze çarpmaktadır. Gönderme yaptıkları ya da alıntıladıkları bir ressam aracılığıyla ortak bir görüyü paylaştıklarının bir göstergesidir bu işlem. Dünyanın ya da çevrenin ayrıksılığı (yabancılığı) duygusu, resimde kullanılan araçları filmlerde gözler önüne serme gibi modern bir tutku, klasik düzenlemenin sağlam yapısına göre yapıtlarını kurgulamak, onlara bu amaçla yaslanmak arayışı yönetmenleri ötekinin yapıtlarını alıntılama iter.” (Aktulum, 2018)

Sinemada en sık kullanılan alıntı yöntemlerinden biri de portreyi öne çıkaran örneklerdir. Bu örneklerle dair Aktulum şöyle demektedir:

“Portreyi öne çıkaran filmlerde sanatsal veriler birer izlek olarak kullanılırlar. Oscar Wilde'in sanat, güzellik, gençlik, hazcılık, renk gibi izlekleri konulaştırdığı *Dorian Grey'in*

*Portresi* adlı romanının sinemaya uyarlaması en bilinenlerinden birisidir. Bir diğer örnek, James Cameron'un *Titanic*'idir (Titanik, 1997). Filmde Rose'un, önünde poz verdiği resimlerden birisi Picasso'nun *les Demoiselles d'Avignon*'u (Avignon'lu Kızlar, 1907), diğeri *Portrait d'Ambroise Vollard* (Ambroise Vollard'ın Portresi, 1910) ve Edgar Degas'ın *l'Etoile ou la danseuse sur la scène*'idir (Yıldız Dansçısı Sahnede, 1876). Bunlar iki ünlü ressamın resimlerinin tarzında yapılmış kopyalardır. J. Cameron, Degas'ın ve Picasso'nun modernitesini bu yolla gündeme getirir (aynı zamanda izleyicinin bilgi birikimine seslenir). Söz konusu resimler 'düşsel imgelemin' basmakalıplaşmış resimleridir. Kişinin kendi dönemiyle yüzleşmesi, kişilik özellikleri vb. konularda bir gösterge işlevi gören alıntılanmış resimler kendi başlarına bir gönderge değeri üstlenerek sinemanın da *düşsel bir müze* (A. Malraux'nun söylediği gibi) olarak algılanmasının önünü aralar." (Aktulum, 2018)

Sinemada bir resmi alıntılı olarak ya da resimsel etki yaratarak göstergelerarası bir ilişki kurmanın çok çeşitli yolu vardır. Bu yolların tamamıyla resim, bir dönüşüme girer, güncellenir ve başka bir bağlamda, yeni bir yaşantıya uyanır. Resmin bu yeni yaşantısı, sinemaya farklı bir soluk getirir. Tüm bu süreci gözlemlemek, yeni anlamı doğru kavrayabilmek adına dönüşüm biçimlerinin neler olduğunu görmek önemlidir. Bu nedenle mümkün olduğunca farklı örneklerle değinilmeye çalışıldı. Bütün yöntemleri böyle bir metinde, bir başlık altında toplamamanın mümkün olmadığını bilerek araştırmamızın kapsamında olan ilişki biçimlerine öncelik verildi.

Bir sonraki bölümde, sinemasında resimsellik anlayışını kullanan yönetmenlerden; bildik kuralları ters yüz eden, klasik formüllere karşı çıkan, anlatısal dili parçalayan, yaptığı alıntı sıklığıyla alıntılar yönetmeni olarak tanınan Jean-Luc Godard'ın, Trier'in sinemasına esin kaynağı olan Andrei Tarkovski'nin, Tarkovski'den aynı şekilde esinlenen ve Trier'le benzer tarz kadrajları kullanan Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki resimsel alıntılara daha detaylı bakılacaktır.

## 4. BÖLÜM

### RESİMSELLİK ANLAYIŞINDA ÖNE ÇIKAN YÖNETMENLER

#### 4.1. Jean-Luc Godard

1930 yılında Paris'te dünyaya gelen Jean-Luc Godard, sinema tarihinin en sıradışı yönetmenlerinden biridir. Bir iletişim ve ifade aracı olarak sinemanın olanaklarının herkesten daha çok farkına varan Godard, her türden göstergeyi barındıran sinemasını adeta bir göstergeler alaşımına dönüştürmüştür. Filmlerinde kavramsal anlam, resimsel güzellik ve belgesel doğruluk vardır (Wollen, 2017).

Godard, 1920'lerde Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenlerin ilk dalgasını oluşturduğu modern akımın ikinci dalgasını temsil eder (Wollen, 2017). Godard'ın sineması, anlatı akışının sistemli bir şekilde kesintiye uğradığı, ses-görüntü ayrılığı gibi yabancılaşmaların olduğu, çoklu anlatılara sahip, metinlerarası vb. özelliktedir (Stam, 2014). “Sinemada müziğin, resmin bir parçası olması gerektiğini düşünüyorum...” (Godard, 2008) diyen Godard, filmlerinde yazınsal, müziksel, resimsel alıntıyı çok sıklıkla kullandığı için alıntılarının yönetmeni olarak bilinir. Tüm filmlerinde alıntılar kullanan yönetmenin özellikle bazı filmlerinde resim alıntısı daha sık görülür. Bir yönetmenden önce ressam olmak isteyen Godard, “Bir ressam gibi çalışıyorum.” demiştir. Sinema tarihi ile resim tarihi arasında sürekli bir ilişki olduğunu düşünen yönetmen, sinemanın Edouard Manet ile başladığını söylemiştir (Shafto, 2006).

1982 tarihli *Çile (Passion)* filmini çekerken yazılı bir senaryodan çekim yapmayı reddederek, senaryo yazmadan önce görme ihtiyacı olduğunu söyleyen yönetmen, bu yolla kelime ve imajı tersine çevirir. Dünyayı görmenin onu tanımlamaktan önce geldiğini, resimlerin kelimelerden daha önemli olduğunu düşünür (Shafto, 2006). Müzelere düşkün olan yönetmen bir sanat tarihçisi gibidir (Aktulum, 2018). Aktulum Godard'ın alıntılardığı resimlere dair şöyle söyler:

“Bir alıntı yönetmeni olarak akılda kalan J.L. Godard, filmlerinde değişik dönemden (eski ve yeni) ressamların çalışmalarına sıklıkla alıntılar yapar. Modern ve postmodern resim J.L. Godard'ın filmlerinde geniş yer tutar. Örneğin, *Petit Soldat*'da (Küçük Asker, 1963) P. Klee; *Pierrot le fou*'da (Çılgın Pierrot, 1965) Modigliani, Matisse, N. de Stael, Chagall, Auguste Renoir hatta Miro'nun izlerine rastlanır. *Made in U.S.A*'da (1967), geniş planlarda Lichteinstein'in çizgi romanlardan esinlenen kullanımlar yer alır. *A Bout de Souffle* (Serseri

Aşıklar ya da Nefes Nefese) Auguste Renoir karşımıza çıkar. Yine *Pierrot le fou*'da Velazquez ve Van Gogh'a anıştırmalar yapılır. J.L. Godard'ın 1980'li yıllarda çevirdiği filmlerde resimsel göndermelerin sayıları alabildiğince çoğalır. Renk, çerçeveleme, klasik resimlerdeki gibi açık-koyu renk kullanımlarını filmlerine aktarır. L. Aragon, J.L. Godard'ın bir Delacroix olduğunu söylerken sinemanın aynı zamanda plastik bir sanat olduğunu düşünür.” (Aktulum, 2018)

Yönetmenin *Çile* filmi sanat tarihinin büyük resimlerinin biraraya toplandığı ünlü bir müze gibidir. Filmde, Rembrandt, Delacroix, Caravaggio, Goya gibi sanatçıların kimi resimleri birebir alıntı olarak kullanılır, kimi resimler canlı resim şeklinde canlandırılır ya da bu resimlere gönderme yapılır. Filmde resimsel olan tek şey ünlü tablolar değildir. Yönetmen 1960'lı yıllarda çevirdiği diğer filmlerinde olduğu gibi *Çile*'de de kırmızı, beyaz ve mavi renklerini yoğun olarak ve vurgulu bir biçimde kullanır. Bu renkler yönetmenin sıklıkla alıntı yaptığı N. de Stael'in soyut tablolarında kullandığı renklerdir. Bu yöntem de yönetmenin kullandığı bir tür alıntı yöntemidir (Aktulum, 2018). Pascal Bonitzer *Çile* filmindeki alıntılara dair şöyle söyler:

“Sözgeleşi Godard'ın *Passion*'unda, kısmen canlı tablolar olarak yeniden kurulan romantik ya da barok tablolar, kameranın ya da bizzat modellerin (yerlerinde duramayan, titreyen ya da zorunlu hareketsizliklerine isyan eden modellerin) şiddetli hareketleri tarafından sarsılırlar, yarırlar, parçalanırlar. Sanki filmde sinema ile resim mücadele etmekte, dövüşmektedir. Planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasındaki bu kaydedilmiş farkın, bu belirgin kopmanın bir adı vardır: diyalojizm. Tablo-plan'ın işlevi diyalojiktir. Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı.” (Bonitzer, 2011)

Godard izleyiciyi, şu ya da bu şekilde ünlü resimlerin röprodüksiyonlarıyla karşılaştırır. Bazen oyuncuların birisi ünlü resimlerdeki bir kişiyle benzer. Örneğin *Çılgın Pierrot* filminde Fernandel'in yüzü, Georges Seurat'nın bir resmindeki kişiyle kıyaslanır, Anna Karina, Picasso'nun iki resmi arasında fotoğraf çektirir. *Serseri Aşıklar*'da Patricia, “O benden daha mı güzel?” diyerek kendini Renoir'ın bir resmindeki genç kızla karşılaştırır. Karşılaştırmalarda kimi zaman yapıtın kendisi görülmez. *Bir Sinema Tacirinin Yükselişi ve Çöküşü*'nde (Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma, 1986) başı örtülü bir kadın Johannes Vermeer'in bir tablosundan fırlamış gibidir (Aktulum, 2018). Filmlerinde resimler her yerdedir.

Kadrajdaki duvarlarda, kişilerin söylemlerinde hatta isimlerindedir. Kimi zaman da ünlü bir resim, canlı resim olarak yinelenir. *Çile*'de Goya'nın bir çok resminin canlandırıldığını görürüz. Köylülerin Fransız askerleri tarafından öldürülmesini konu alan *3 Mayıs 1808* adlı resmi, *Çile*'deki Isabelle'in evinde toplanan işçilerin sendika kurmak üzerine tartıştığı ve hep birlikte mücadeleye karar verdikleri bir sahnenin son çekiminde görülür. Sömürülmek istemediği için işini kaybeden Isabelle, Goya'nın resmindeki çaresiz köylülere benzer. Goya'nın canlandırılan resimleri Isabelle'in başkaldırısının metaforu gibidirler (Aktulum, 2018). Aynı zamanda filmde yönetmen olan Jerzy, Rembrandt'ın ışık sorunu üzerine gönderme yaparak, setteki ışığın yetersizliğinden yakınır. Filmdeki bu sahneye dair Aktulum şöyle söyler:

“... Söz konusu sahne boyunca kişiler sürekli hareket ederler. Böylelikle doğru duruşu bulmaya çalıştıkları sanılır. Oysa J.L. Godard, alt-resimleri tümüyle durağan bir biçimde yinelemek istemez. Elena del Rio'ya bakılırsa, özgün bir resmi canlandırmaya uğraşan tüm kişileri kıpırtısız göstermekten çok J.L. Godard'ın canlı resimler biçiminde yinelediği resimler hareketli parçalar olarak duyularımızı etkiler, bedeni öne çıkarır, algı ve anlatıma zamansallık kavramını yeniden sokarlar. Resimler temsilden performansa kaydırılarak yeni, özgün, sorgulamaya açık birer olay durumuna gelirler. Kişilerin duruşları durağanlaştığı anda, fabrika sahnesi araya girer. Durağanlık resme, hareket sinemaya göndermedir. J.L. Godard, her iki sanatsal biçim arasındaki en temel ayrımı böyle bir kullanımla özetler.” (Aktulum, 2018)

Kariyerinin ilk 30 yılında Godard, yönetmen-ressam olarak çalışmıştır. 1960'larda, pop-art sanatçılarının yaptığı gibi, çektiği filmlerde belli bir popüler kültürü işlemiştir. Mayıs 68'den sonra görüntülere karşı tutumu değişen Godard, 80'lere gelindiğinde, çeşitli resimsel öğeleri keşfettiğini, kullandığı renk, çerçeveleme ve kompozisyonlarıyla ifade eder. Örneğin *Herkes Başının Çaresine Baksın* (Sauve qui peut la vie, 1980) filmi, Barbizon Ekolünün paletinde yapılan bir film iken, *Adı Carmen* (Prénom Carmen, 1983) daha çok Fovizm ve İzlenimcilerin tercih ettiği, geleneksel olmayan çerçevelerin etkisi altındadır. *Tutku* (Passion, 1982)'da resimsel kaygıların filmin anlatısını istila ettiği görülürken, *Hail Mary* (Je vous salue, Marie, 1985) filminde çok sayıda planın Meryem Ana'nın tanınmış resimlerinden esinlendiği açıktır (Shafto, 2006).

Godard'ın tüm filmlerine kıyasla *Historie(s) du Cinéma*, resimsellik anlamında, çarpıcı hatta ezici bir üstünlükte görülebilir. Film, sekiz bölümden oluşan, yapımı



1988’de başlayıp 1998’de sonlanan bir video projesidir. Başlangıçta Godard filmi, her bölümün bir sanata adandığı 10 bölümlük bir proje olarak düşünmüştür ve bilinçli ya da bilinçsizce Andre Bazin’in *Sinema Nedir?* (1967) metnindeki yaklaşımını izlemiştir. Godard, hem kurtuluşun hem de müzelerin çocuğu olduğunu, başka bir deyişle savaşın ve resmin çocuğu olduğunu ve *Historie(s) du Cinéma*’yı bu çifte miras altında yarattığını söylemiştir (Shafto, 2006).

Farklı sanatsal biçimlerden alıntılar yapan Godard’ın filmleri çoksesli filmlerdir. Yönetmen yaptığı alıntılarla kuralları, klasik anlatı biçimini ters yüz eder. İzleyiciyi edilgen yapıdan kurtarır. Görüntüleri parçalara ayırarak aralarındaki bağları gizler. Dramatik sürerliliği ortadan kaldırarak zamansal ve uzamsal mantığı bozar. İzleyiciye anlattığı şey tam bir öykü değil, öykülerin parçacıklarıdır; bir ilerleme durumu değil, anlık sunumlardır. Görüntünün montaj işlemiyle bu şekilde kullanımı, birbirinden uzak iki gerçekliği buluşturur. Bu da sinemayı çok sesli bir duruma getirir. J. L. Godard “filme her şeyi katmak gerekir” derken sinemanın göstergelerarasılığa uygun olması gerekliliğinden söz eder. Sinema ona göre farklı seslerin birbirlerine eklemlendikleri, iç içe geçtikleri bir alandır (Aktulum, 2018). Aktulum’un da dediği gibi: “Film karesi ‘polemik’ bir yüzeydir, yani bir karşıtlık, çatışma alanıdır; orada görüntü, ses, metin çatışır, yarışır, karşıtlaşır, birbirlerini biçimlerler.” (Aktulum, 2018)

Yönetmenin son filmi *İmgeler ve Sözcükler (The Image Book, 2018)*, metinlerarasılık bağlamında belki de görüldük en radikal denemedir. Sinema tarihinin görüntülerinden, haber kaynaklarından ve ünlü resimlerden oluşan bir yığın imgeden ve yönetmenin kendi sesiyle seslendirdiği sesin kurgulanmasıyla oluşan bu film, bir filmden çok bir kolaj çalışmasına benzemektedir. Postmodern anlatı dilindeki bu filmle Godard, montajın sınırlarını zorlayarak ortaya yoğun ve çok katmanlı bir ses ve imge çalışması çıkarmaktadır (Tafelski, 2018). Filmde, anlatı ve öyküleme terk edilmekte; anlatının uzlaşımalsal formları belirsizleştikçe, temsil, özne ve dil birbirine karışmaktadır. Montaj anlaşılır bir anlam üretme aracı olmaktan çıkıp imgelerin ve sözcüklerin hizmetine girmektedir. Seyircinin elinden, gözetleyen, egemen ve pasif bakışı alan bu parçalı anlatı yapısı, yönetmenin de auteur durumunu yok etmektedir (Şen, 2019). Renkleriyle oynanmış bir takım görüntülerin üzerine tekrar eden, yankılan seslerle izleyicinin özdeşlik kurma ve anlatıyı anlama çabası sonuçsuz kalmaktadır. Godard bu yolla belkide gösterge çağında izleyicinin bütünlüklü anlam kurma imkansızlığına ya da tutarsız medya ve çağımızın

karmaşasına bir gönderme yapmaktadır (Gauvin, 2018). Bu kez resimleri canlandırmaya da ünlü tabloları defalarca kullanmaktadır. Ayrıca filmlerden, haber kaynaklarından alıntılacağı görüntülerin renkleriyle oynayarak ve görüntüleri yavaşlatarak soyut resme yaklaşmaktadır. Yalnızca alıntılardan oluşan bu metinlerarası denemenin özünü, filmin sonlarında seslendirdiği, *Sosyalizm* (Film Socialisme, 2010) filminden alıntılacağı bir cümleyle özetlemektedir: “Kendi kendime konuştuğumda bile bir başkasının sözleriyle konuşurum.” Bir başkasının söylemi olmadan konuşmanın dahi imkansız olduğunu vurgulayan Godard, metinlerarasılık olgusunun vardığı son noktayı işaret etmektedir.

Sinemanın bildik kurallarını ters yüz eden, klasik formüllere karşı çıkan Godard’ın sinemasına dair Aktulum şöyle söyler:

“J.L. Godard, klasik filmlerdeki anlatısallık eğilimini reddeder, dili parçalar. Kopukluk, sinema estetiğinin öne çıkan bir özelliği olur. Varolan süreklilik yüzeyde görülmeyen bir sürekliliktir. J.L. Godard, görüntünün metne indirgenmesini yadsır. Kolajı ve alıntıyı sinema estetiğinin ana unsuru durumuna getirir. Filmlerinde bu kullanımlarla karma bir yapı yaratır.” (Aktulum, 2018)

Kısaca Godard, eski resimleri kullanarak yalnızca onları bağlamından koparıp yinelemez, aynı zamanda onları biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürür. Eski olanı sinemanın olanaklarıyla yeniden kurgulayarak yeni bir tür dil yaratır. Eski resimleri bu yolla yeniden dolayımına sokmak, göstergelerarasılığın doğasının bir parçasıdır.

## 4.2. Andrey Tarkovski

Şiirsel sinemanın önde gelen isimlerinden Andrey Tarkovski, 1932’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nde doğmuştur. Adı Eisenstein’dan sonra en çok duyulan Sovyet yönetmendir. Babası şair Arseniy Tarkovski’nin şiirlerinden esinlenen yönetmen, sinemaya şiirsel yeni bir dil kazandırmıştır. Fransız Yeni Dalga’nın başladığı 50’li yıllarda ortaya çıkan “Sovyet Yeni Dalga’nın parlayan yıldızı” (Martin, 2013) olarak görülen Tarkovski, çağdaş sinemacılarda az görülen türden bir anlatım gücüne sahiptir. Bornstein Tarkovski sinemasına dair şöyle söylemiştir:

“Tarkovski için olguları en yaygın haliyle ‘kurmaca’ olarak adlandırılan şeye dönüştürme yaklaşımı, tarih ve şimdi arasındaki ilişkiye dair incelikli düşüncelere dayanır; bu düşünceler de, bence, klasik ve hatta ‘postmodern’ yaklaşımların çoğunun sofistike oyunlarını aşar. Tarkovski sinemada zamana dair fikirlerini, modernliğin en önemli sinema ilkesini, Biçimcilerin montaj yöntemini alt ederek geliştirmiştir. Avangard Biçimciliğin montaj, yan yana koyma ve yadırgatıcı hale getirme gibi klasik modern buluşlarını modern estetiğin tipik tezahürleri olarak algılayacak olursak, Tarkovski’nin modernizme muhalif olduğunu söyleyebiliriz. Gelgelelim, Tarkovski’nin ifadeleri modernliği aşmaya yönelik ‘postmodern’ girişimlerin ifadeleriyle de bağdaşmaz.” (Bornstein, 2014)

Tarkovski, 25 yıl boyunca, yalnızca 7 uzun metrajlı film ve 3 kısa film çektiği halde hareketli görüntünün tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. *Solaris* (1972), *Ayna* (Mirror, 1975), *Andrei Rublev* (1966) gibi filmlerinde bellek, çocukluk, rüya gibi kavramları tematik olarak ele almış ve belirgin formalist bir yaklaşımla uzun çekimlerin ustası olmuştur. Filmlerinde resimsellik ön planda olmuştur. Yer yer bilindik resimleri alıntılarla, yer yer bir resmin sahip olduğu aurayı filmin atmosferinde yakalamaya çalışarak göstergelerarası bir yaklaşım sergilemiştir. Canlı resim yöntemini, filmin genel konseptiyle çeliştiğini düşündüğü için kullanmamıştır (Sinclair, 2008).

Klasik ve Romantik geleneğe yakın olan ve neredeyse bütün filmlerinde klasik ve romantik atmosfer yaratmaya çalışan Tarkovski özellikle Rönesans perspektifini filmlerinde sıklıkla kullanır (Özgür, 2017). Neredeyse bütün filmlerinde fonda, filmin genel temasını özetleyen bilindik bir resim bulunur. Örneğin: *İvan’ın Çocukluğu*’nda Albrecht Dürer’in *Kıyamet* resmi, *Andrei Rublev*’de Rublev’in ikonaları, *Solaris*’te Peter Bruegel’in *Kardaki Avcılar* resmi, *Nostalji*’de Francesca’nın *Meryem Ana*’sı ve son filmi *Offret*’te Da Vinci’nin resimleri ve Rus ikonaları vardır (Sinclair, 2008). Sanat tarihindeki başyapıtları uzun süreler boyunca inceleyen ve özümseyen yönetmen başyapıtlara dair şöyle söylemiştir:

“Başyapıtları dikkatle incelemek, kendinizi bu yapıtların güçlendirici ve gizemli gücünün etkisine bırakmak yeter; birden bunların melun, ama aynı zamanda kutsal anlamları ortaya çıkarıyor. Tıpkı felaket dolu bir tehlikenin habercileri gibi insanın yolunu kesip uyarıyorlar: ‘Dikkat! Daha fazla ileriye gitme!’” (Tarkovski, 2008)

Filmlerini kurgularken sanat tarihinin önemli eserlerinden esinlenen

Tarkovski'nin *Andrei Rublev* (1966) adlı filmi, 15. yüzyılda ikona ve duvar freski yapan kilise ressamı Andrei Rublev üzerine kurulmuştur. Yönetmen film boyunca, sanatçının iktidarla ilişkileri ve özgürlük arayışı, cinsellik, şiddet gibi bir çok yan temayı adeta bir fresk gibi ele almıştır. Birbirinden bağımsız hikayeler gibi gözükten bu bölümler, finalde ortaya çıkan 'büyük resmin' arka arkaya dizilen parçaları gibidir. Film geleneksel anlatı gibi değil bir resim gibi oluşmuştur. Yönetmen finalde, izleyiciye, Rublev'in ikonalarından benzersiz bir deneyim yaşattır (Açar, 2017). Filmin anlatısının bir filmde çok bir resme benzediği bu örnek, metinlerarasılığın pastiş yöntemini akla getirir. Tarkovski bu yolla resmin biçimsel özelliklerini sinemaya uyarlayarak farklı türlerin birbirine eklemlendiği, yeni bir alan yaratır.

Bunun dışında, ünlü resimlerden bazı örnekleri doğrudan alıntılarla belli kadrajlarda kullanan Tarkovski, filmlerinde resimler aracılığıyla farklı katmanlar oluşturarak anlam derinliği yaratır. Bunun bir örneği *Ayna* (Mirror, 1975) filminde babanın savaş sırasında çocuklarıyla bulunduğu sahnede alıntılanan Leonardo da Vinci'nin "*Böğürtlenler Önünde Genç Bir Kadının Portresi*" adlı resmidir. Bu alıntıya dair Tarkovski şöyle söyler:

"Leonardo da Vinci'nin tabloları her zaman iki özelliğiyle insanı etkiler: Sanatçının bir nesneyi dışarıdan, son derece sakın bakışla ele alma gibi şaşılacak yeteneğiyle –ki aynı bakış Johann Sebastian Bach'da ve Leo Tolstoy'da da vardır- ama aynı zamanda bu tablolara son derece zıt duygular içinde yaklaşılabilmesiyle. Bu tablonun bizde yarattığı nihai etkiyi tanımlamak mümkün değildir. Kaldı ki, bu kadının güzel ya da çirkin, cana yakın ya da sıkıcı olup olmadığı konusunda bile kesin birşey söylemek mümkün değildir. Kadın insanı aynı anda hem çekiyor hem de itiyor, hem açıklanamaz bir güzelliği içinde barındırıyor hem de insanı ürküten, sessiz bir şeytanlığı. Kısacası, iyi ve kötü kavramlarının ötesinde bir şeyleri... Olumsuz işaretli bir büyüü, neredeyse kokuşmuş ama gene de olağanüstü güzel bir büyüü... *Ayna*'da bu tablodan olaya sonsuzluk boyutunu katmak için yararlandık. Ayrıca, filmin kadın kahramanına da iyi bir gönderme olacaktı, çünkü bu rolü oynayan Tereçova da aynı şekilde hem çekici hem de itici olabiliyordu." (Tarkovski, 2008)

Yönetmenin özellikle 19. Yüzyılda yaşamış romantik manzara ressamı Caspar David Friedrich ve 16. Yüzyılda yaşamış kuzey rönesans ressamı Peter Bruegel'den etkilendiği bilinmektedir. *Solaris* filminde Bruegel'in *Kardaki Avcılar* (1565) resmini alıntılar. Odada bulunan tabloya bakan Khari, tablodaki dünyaya özlem

duyarak düşüncelere dalmaktadır (Sinclair, 2008). Yönetmen alıntı yaptığı bu resimle izleyicide Khari'nin ruh haline dair bir izlenim uyandırmaktadır. *Solaris* filminde doğrudan yaptığı alıntının yanı sıra, manzaraları oluştururken, rüyamsı imajlarıyla ünlü Friedrich'in resimlerinden esinlenmiştir. Friedrich de Tarkovski gibi pitoresk bir üsluba karşı; cansız, renksiz harabelerle imgelemine canlandıran bir sanatçıdır. Onun *Eldena Harabesi* resminde görülen kulübe, Tarkovski'nin *Nostalji* filminde bir köy evi olarak karşımıza çıkar (Bornstein, 2014). Tarkovski ve Friedrich'in harabelerine dair Bornstein şöyle demektedir:

“Tarkovski ile Friedrich'in uzamlarının rüyamsı yadırgatıcılığı, bir dünya alegorisi gibi dayatır kendini; öyle bir yerdir ki burası, maddi ilerlemeden duyulan modern coşkunun esamisi okunmaz, yine de ‘gerçek’ olduğunu iddia edebilecek denli güçlüdür. Bir manzara resminin merkezi unsurlarından biri olan harabe, bu noktada dünyanın alegorisi haline gelir. Yadırgatıcılık, ‘gerçeklik’ olmuştur; çünkü rüyaların manzarası, maddileşmesi (malzeme haline getirilmesi) ne öznel-pastorel ne de nesnel-kavramsal olan bir uzam kavramına bağlı alegorik bir niteliğe sahiptir temelde.” (Bornstein, 2014)

Tarkovski, filmde sarsıcı bir görüntü vermenin kolay olmadığını düşünür. Yönetmene göre, bir görüntünün sarsıcı olabilmesi, içimizdeki en derin duygulara, belki de belli belirsiz bazı anılara bağlıdır (Tarkovski, 2008, s. 93). İstenilen etkinin oluşması, izleyicinin gördüğü imgeyi tanıması ve anlamlandırmasıyla ilişkilidir. Yönetmen bu konuya dair şöyle söylemektedir:

“... burada biz, yaptığımız keşfin, daha önce yaşanmış ya da gizli gizli hayal edilen bir durumla alakalı olabileceğini sezinleriz. Bir dahi tarafından ifade edilen bu şey, Aristoteles'e göre daha önceden bilinenin, yeniden görülüp hatırlanmasıdır. Bu yeniden tanıma, onu algılayan kişinin akıl düzeyine göre çeşitli derecelerde derinlik ve çok yönlülük kazanır.” (Tarkovski, 2008)

Filmlerinde bahsini ettiği sarsıcı etkiyi oluşturma çabasında, Rönesans perspektifi anlayışını kullanmaktan, klasik ve romantik resim alıntılama, bir ikona ressamını konu edinmekten, klasik resimlerle ortak simgeleri kullanıp, ortak bir aura yaratmaya kadar çok çeşitli göstergelerarasılık yöntemlerini kullanan Tarkovski, Lars von Trier ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenleri etkilemiştir. Bu yönetmenlerin filmlerindeki göstergelerarasılığa dair örnekler sonraki bölümlerde detaylı incelenecektir.

### 4.3. Nuri Bilge Ceylan

Yeni Türk sinemasının önemli temsilcilerinden Nuri Bilge Ceylan, 1959 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ceylan, yönetmenliğinin yanı sıra film senaristi ve fotoğraf sanatçısıdır. Araştırmamızın yapıldığı tarihe göre, biri kısa film olmak üzere toplam dokuz filmi olan yönetmenin fotoğraf sanatçısı kimliği, başarısında en büyük etkidir. Fotoğraf, yönetmenin sinematografisinde görsel anlamda önemli bir etkiye sahiptir. Yönetmenin görsel estetiğinde fotoğrafik değer, sinemasal olandan daha üstün olduğu söylenebilir. (Pay, 2009). Fuat Er, yönetmenin sinemasındaki fotoğrafın yerine dair şöyle söylemektedir:

“Sinemanın bir sanat olarak kavranışında ve içselleştirilmesinde toplumların algıları farklı işledi. Batı olağan bir seyir içinde fotoğraftan yola çıkarak bir anlamlandırmayı telaffuz ederken, Japonya örneği tiyatrodan (no-tiyatrosu) mülhem bir sinema tasavvur ediyordu. Türkiye’de ise çok temelli, kendi geleneğinden filizlenen bir kavrayışın henüz çerçevesi çizilmiş değil. Fakat Nuri Bilge Ceylan söz konusu olduğunda fotoğrafın ve fotoğrafik gerçekliğin onun sinemasını şekillendiren en önemli unsurlarından biri, belki de birincisi olduğu su götürmez.” (Pay, 2009)

Ceylan, kariyerinin ilk yıllarında çektiği filmleri, ailesinin yaşamakta olduğu kasabada çekmiş ve oyuncu olarak da yakın çevresini kullanmıştır. Daha sonra profesyonel oyuncularla çalışsa da çekim ekibini her zaman az sayıda kişi ile kuran yönetmen, filmlerinde senaryo, yönetim, görsel yönetim ve kurguyu üstlenmiştir. Yönetmenin sette sergilediği bu tavır, sinemasının minimal diliyle bağdaşmakta ve onu Auteur bir yönetmen yapmaktadır (Özdoğru, 2018).

Andrey Tarkovski, Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami gibi sinemacılardan etkilendiği bilinen Ceylan’ın ilk çektiği film olan kısa metraj filmi *Koza* (1995), film eleştirmenleri tarafından oldukça Tarkovskivari bulunmuştur (Özdoğru, 2018). “Ceylan’ın eylemden ziyade süreye, olay örgüsü ve anlatıdan ziyade imgelerin (doğal manzaralara, rüzgarda salınan yeşilliklere, durgun sulara ve akarsulara, her bir çizginin yaşamdaki bir anı temsil ettiği sıradan insanların bitkin yüzlerine dair imgelerin) dingin güzelliğine imtiyaz tanınması, ayrıca fonda Barok müzik kullanıp doğal sesleri ön plana çıkarması ister istemez akla büyük Rus yönetmen Andrey Tarkovski’yi getirir; Ceylan’ın çok takdir ettiği ve zaman zaman

karşılaştırıldığı Tarkovski'yi." (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018)

Tarkovski gibi sinemanın olanaklarını olabilecek en az şekilde kullanan Ceylan, hareketsiz planlarıyla, doğal dekorlarıyla, ses kullanımıyla, müzik seçimiyle oldukça minimalist bir tavır sergilemektedir. Kamerayı ve tekniği bilinçli bir şekilde görünmez kılmaya çalışan yönetmen yalnızca filminin renkleriyle oynamaktan çekinmez. *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde renkleri fazla canlı bulduğu için ressamca bir tavırla, laboratuarda soldurmuştur. Minimalist filmler çeken yönetmenin sinemasına dair Pelin Özdoğru şöyle söylemektedir:

"Ceylan'ın sinemasındaki Minimalizm aslında yaşama yakın duruşundan ileri gelir. Sinemasında 'uzay-zaman'ı mümkün olduğunca doğal yollarla kullanır. Onun filmlerinde, yaşamda olduğu gibi bir kapı nedensiz yere gıcırdayabilir, konvansiyonel sinemanın kalıplara alışmış izleyicisi kapıdan birinin gireceğini beklese de hiç kimse girmeyebilir. Sadece kapı gıcırdamıştır. Tıpkı yaşamın kendisindeki gibi." (Özdoğru, 2018)

Ceylan'ın olabildiğince hareketsiz kamerası, durağan, sessiz uzun planları sinemasına 'fotoğrafımsı' bir boyut kazandırır. Yönetmen, bu fotoğraf hissini, özellikle, siyah-beyaz çektiği *Kasaba* (1997) filminde belirginlik kazandığını söyler (Suner, 2015). İlk filmi olan *Koza* (1995) 'dan bu yana fotoğrafik dil sinemasındaki en belirgin öge olarak varlığını sürdürmüştür. Bu anlamda Ceylan'ın sinemasını anlamakta fotoğrafın rolü üzerine Fuat Er şöyle söyler:

"Ceylan, özellikle *Koza*'da fotoğrafik bir dilin ilk terennümlerini sergiledi. Diğer filmlerinde yer alan uzun ve yakın planlarla, ayrıntılarla fotoğraftan bir dil kurdu kendine. Bu trüklerin yoğun bir sinema duygusuna aracılık ettikleri yadsınamaz. Tersine, Ceylan'ın sinemasını anlamak için fotoğraf, fotoğrafın sunduğu imkan/imbansızlık hayati öneme sahiptir. Sadece *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* için değil, her biri Ceylan'ın filmografisinde ayrı birer 'kırılma' olarak nitelenen *Uzak*, *İklimler* ve son olarak *Üç Maymun* için de geçerli bir gerçeklik bu." (Pay, 2009)

Ceylan'ın filmlerine fotoğraf durağanlığı veren, filmlerin görsel yapısıdır. Yönetmen bu yapıyı; yalın sahneleme tarzıyla, karmaşık kamera hareketlerinden bilinçli olarak uzak durarak, gerçek mekanlarda, doğal ışıkla gerçekleştirdiği çekimlerle kurar (Suner, 2015). Yönetmenin filmine fotoğraf etkisi veren uzun planlar ve sabit kamera kullanımının yanı sıra sıklıkla kullandığı yakın plan

çekimleridir. Asuman Suner, Ceylan'ın yakın çekimlerine dair şöyle söyler:

“Ceylan'ın filmlerinde çok sayıda yakın ve aşırı yakın plan çekimlerine rastlarız. Bu çekimler karakterlerin yüzlerine ya da yüzlerinin belli kısımlarına odaklanabildiği gibi, hayvan ve nesnelere de yönelebilir. Her durumda yakın çekim, anlatı içinde işlevsel bir rol üstlenmeksizin, nedensellik zincirinin dışında, özerk, bağımsız, kendiliğinden bir varlık kazanarak çıkar karşımıza. Kameranın belli bir süre boyunca tek bir detaya odaklandığı, gerçek zamandaki ağır belli belirsiz devinimi içinde tek bir detayı gösterdiği bu çekimler, bir yandan sergiledikleri durağanlık açısından fotoğrafsal, bir yandan da 'saf halde bir parka zamanın perdeyi doldurmasına' olanak verdikleri ölçüde sinemasaldır.” (Suner, 2015)

Ceylan'ın fotoğraf etkisinin ön planda olduğu sinemasında, pitoresk manzaralar sıklıkla görülmektedir. Yönetmenin, kadrajlarını oluştururken, Tarkovski gibi Rönesans perspektifinden etkilendiği anlaşılmaktadır (Öztürk, 1996). Klasik-romantik tabloları çağrıştıran kadrajlar, fotoğrafın yanı sıra resimselliği de ön plana çıkarmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde tıpkı Tarovski'de olduğu gibi Bruegel'in gündelik yaşam tabloları görülür. Bu konuda Öztürk şöyle söylemektedir:

“Kuzey Rönesansı'nın gezgin fotoğrafçısı olarak adlandırılan Bruegel'in eserleri Nuri Bilge Ceylan'ın sineması açısından önemli yere sahiptir. Farklı sahnelerin eş zamanlı, iç içe geçtiği, gözü tuvalin üzerinde dolaşmaya zorlayan ürkütücü manzaralar Ceylan'ın filmlerinde sıklıkla görülür: Yürek burkan dramatik gökyüzü, destansı boyutlar, doğanın kabartılmış elementleri, mitolojik inanışlara referans veren hayali şehirler, kar, kış, soğuk, fırtına ya da bitki örtüsüyle kaplanmış klasik kalıntılar içindeki zamansız kıyafetleriyle insanların hummalı aktiviteleri ve onlara eşlik eden hayvanlar, görüntünün niteliği ve detaylardaki vurgu ile karşımıza çıkar.” (Özgür, 2017)

Yönetmenin sahneye bakışıyla Bruegel'in tabloları arasında bir paralellik kurulabilir. Yönetmenin kadrajında, Bruegel'in tablolarında olduğu gibi izleyenin perspektifi sahneyi yukardan, kuş bakışıyla görmektedir. Bu betimleme, dünyayı yukardan tanrı gibi izleyen bir gözün betimlemesidir (Özgür, 2017).

Bu yorumlar ışığında, Ceylan'ın sinemasının, göstergelerarası bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Yönetmenin, doğrudan bir resim alıntılama da kadrajlarını oluştururken Rönesans perspektifinden ve Klasik- Romantik tablolarından etkilendiği gözlemlenmektedir. Yönetmen, fotoğrafla olan ilişkisi sayesinde sinemasal dilini inşa ederken yeni bir dil yaratır. Bu dil sinema, fotoğraf, resim gibi farklı sanat



türlerinin birbirine eklemlendiği ve iç içe geçtiği göstergelerarası bir yerdedir.



## 5. BÖLÜM

### LARS VON TRIER'İN MÜZESİ

#### 5.1. Lars Von Trier Sineması

1956 yılında Danimarka'da doğan Lars von Trier, 40 yılı aşkın süredir üretken bir şekilde sinema sektöründedir. Adını dünyaya ilk olarak, 1995 yılında çektiği, çok sayıda uluslararası ödül kazanan *Dalgaları Aşmak* (Breaking the Waves) filmiyle duyurur. Danimarka'da ise, 1982 yılında Kopenhag'da gösterime giren okul bitirme projesi *Rahatlama Görüntüleri*'nden bu yana, “ayakkabıya kaçmış bir taş” olarak tanınmaktadır (Stevenson, 2005). Provokatif filmleriyle ve tavırlarıyla çok sayıda tartışmaya sebep olan yönetmen, *Melankoli* (*Melancholia*, 2011) adlı filminin Cannes Film Festivali'nde gösteriminden önce verdiği demeçte Hitler'i anladığını ve ona sempati duyduğunu söylediği için, festivalde “Persona Nan Grata”, istenmeyen adam ilan edilmiştir.

Hollywood sinemasına başkaldıran, teknik, içerik ve anlatı biçimiyle alışlageldik kuralları yıkan yönetmenin neredeyse çektiği tüm filmler tartışma konusu olmuştur. Oldukça radikal konuları kendine has bir dille işleyen Trier'in filmleri, bazı eleştirmenlere göre oldukça rahatsız edici bulunmaktadır. Sinema yazarı Charles Martig, Trier hakkında yazdığı kitapta, yönetmenin sinemasının provokatif eğilimlerle özdeşlik kurduğunu ve yönetmenin sinemasının bir tür tahrik sineması olduğunu söyler. Martig, Trier hakkında yazdığı kitabı, *Tahrik Sineması: Lars von Trier'in Teolojik ve Estetik Zorluğu* (*Kino der Irritation: Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*, 2007) olarak adlandırır.

Sinemasında gerçeği göstermek değil, hissettirmek isteyen ve bunu da sert bir dille yapan Trier; “...faşizm, ırk, ötekilik, cinsellik, insanlığı aşan saflık, endişe, kaybeden olmak, iyi, kötü, suçluluk duygusu, sadizm, mazoşizm gibi kavramları ele alması; renk, ışık ve kamera kullanımındaki yenilikler üzerinden yarattığı ‘resimsel görsel üslup’ ve her filminde daha önce denemediği yeni tekniklere başvurması nedeniyle ‘yeraltı sanatının punk provokatörü’ olarak kabul edilir.” (Aydın ve İlbuğa, 2016). Trier'in sinemasal üslubu kimi eleştirmenlerce deneysel ve yenilikçi bulunurken, kimi eleştirmenlerce fazla sert ve saldırgan bulunmuştur. Herhangi bir kategoriye ve türe sığmayan filmleri “... *modern noir*'dan, melodrama, erotik-dramdan korku ve bilim-kurguya uzanan yelpazede tür sinemasından, hem de

sürrealizmden dışavurumculuğa uzanan avangart ve deneysel kaynaklardan beslenmektedir.” (Aydın ve İlbuğa, 2020)

Tür sinemasının benimsenen kalıplarını alışılmışın dışında kullanan yönetmen, filmlerinde imajlarası, postmodern bir yapı yaratır. Trier aynı zamanda başka sinemacılardan ve filmlerden etkilenerek filmlerinde bir çok yönetime ve filme göndermeler yapmaktadır. Caroline Bainbridge (2007)’e göre: “Bu eklektik metinlerarasılık, salt saygı duruşu anlamında değildir, Trier kendi sinematik dilinin oluşumunun kilit anlarına böyle işaret ederek hem sinemaya dair derin bilgi birikimini ortaya koyar, hem de kendisini sinema tarihinin en önemli ustalarıyla aynı çizgiye yerleştirir.” (aktaran Aydın ve İlbuğa, 2020)

Trier yalnızca sinemadan değil, edebiyat, felsefe, müzik ve resim gibi türlerden de etkilenmiştir. Farklı dallardaki yapıtlardan esinlenerek üretim yapan yönetmenin filmleri metinlerarası bir yapıdadır. Zaman zaman aynı esin kaynağını farklı filmlerinde kullanmıştır. Richard Wagner hayranı olan Trier, *Suç Unsuru*’nun çekimlerinde sette bir atmosfer yaratmak ve set çalışanlarına ilham vermek amacıyla sette durmaksızın Wagner çaldırarak sete bir ‘sanat gösterisi’ havası vermiştir (Stevenson, 2005). Yönetmen, daha sonraki yıllarda çektiği *Melankoli* ve *Nemfomani* filmlerinde Wagner’in yapıtlarını film müziği olarak kullanmıştır. Bainbridge’e göre Wagner etkisi Trier’in üslubunda ve çekim tekniklerinde de gözlemlenmektedir:

“Bir besteci olarak Wagner, özellikle orkestrasyonu ve çeşitli melodileri birbirine uydurma/aynı anda kullanma anlamına gelen kontrpuan’a yaptığı vurgu ile bilinmektedir. Trier’in erken dönem yapıtları, üst üste çekim/bindirme (superimposition), geriden gösterim (back-projection), önden gösterim (front-projection), aynı çerçevede renkli ve tektonlu imajların eşzamanlı kullanımı gibi teknikler bakımından üslup/tarz açısından sanatsal üretiminin bu biçimine oldukça yakındır.” (aktaran Aydın ve İlbuğa, 2020)

Filmlerinde Auteur bir tutumla benzer tematik konuları işleyen Trier, zamana ve koşula bağlı dönüşen karakterleri ve onların dönüşümünü doğrudan etkileyen toplumsal, kültürel ve dinsel olguları sorgulamaktadır. Burjuvazinin dokulunulmazlarına dokunmak ve izleyiciyi fiziksel bir tepki vermeye kışkırtmak arzusunda olan Trier, “Tabuların incelenmesini hastalıklı bir zihnin belirtisi değil,

sağlıklı bir düşünüşün sonucu olarak görmektedir (Stevenson, 2005).

Trier'in ilk filmi, 1968 yılında henüz 11 yaşındayken, amcasının ona hediye ettiği kamerayla, stop-motion tekniğiyle çektiği ilkel bir animasyon filmidir. Kurgu denemelerine de bu yaşlarda başlayan Trier, Danimarka Ulusal Film Okulu'nda yönetmenlik üzerine eğitim almıştır. Danimarka Ulusal Film Okulu'nda eğitim görürken çektiği *Noktürn* (Nocturne, 1980), *Son Detay* (Den Sidste Detalje, 1981), *Rahatlama Görüntüleri* (Bejrielsesbilleder, 1982), öğrenci filmleri yarışmalarında ödüller almış ve Trier'in kariyerinin başlarında tanınmaya başlamasında etkili olmuştur.

Trier'in filmleri dünya literatüründe, sınıflandırılarak üçlemeler şeklinde kategorize edilir. Bunlar tarihsel sıraya göre; Avrupa Üçlemesi, Altın Kalp Üçlemesi, Amerika Üçlemesi ve Depresyon Üçlemesi olarak dillendirilir. Üçlemeler altbaşlıklarda kısaca incelenecektir.

### 5.1.1. Avrupa Üçlemesi

Avrupa üçlemesi, *Suç Unsuru* (The Element of Crime, 1984), *Salgın* (Epidemic, 1987) ve *Avrupa* (Europe, 1992) filmlerini kapsayan üçlemedir. Avrupa Üçlemesi ve Amerika Üçlemesine bir bütünlük içinde bakılırsa, modern-kapitalist Batı medeniyetinin iki farklı yüzünü yansıttığı görülmektedir. Köksal ve Denli'ye göre:

“Avrupa üçlemesi burjuva kültürel dünyası, bilimsel bilgi ve teknoloji temalarını kapsayan bir modernite eleştirisidir. Amerika üçlemesi ise, modern burjuva dünyayı temellendiren bireyci-faydacı ahlak ve demokrasi düşüncesinin eleştirisidir.” (Köksal ve Denli, 2017)

Üçlemede, salgın, suç ve savaş teması üzerinden Avrupa'da varsayılan çöküş anlatılmaktadır. Filmlerde kahramanlar hipnoz yoluyla Avrupa tarihinde yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk vasıtasıyla Avrupa'nın geçmişte, belli dönemlerdeki karanlık yüzü perdeye yansır. Trier, üçlemedeki filmlerin Avrupa'nın tarihsel bir eskiz çizimi gibi olduğunu düşünür (Aydın ve İlbuğa, 2020).

Üçlemenin ilk filmi *Suç Unsuru*, “...mistik bir çekirdeği olan bir suç öyküsüne” benzemektedir (Stevenson, 2005). Kahire'de yaşamını sürdüren dedektif

Fischer, küçük bir kızın tecavüz edilerek öldürüldüğü bir suç dosyasını çözmek amacıyla Avrupa'ya döner. Fischer'in döndüğü Avrupa, artık çürümüş, yıkıntı haline gelmiş, karanlık bir atmosferin hakimiyetinde bir kıta haline gelmiştir. Katili bulmaya çalışan dedektif, eski bir hocasının yazdığı *Suç Unsuru* kitabından faydalanarak, kitapta bahsi geçen psikolojik yöntemleri uygulamaya başlar. Cinayeti çözmek amacıyla kendini katil Harry Grey'in yerine koyan dedektif, kendisini bu yönteme iyice kaptırır ve bu durum oldukça kötü sonuçlar doğurur. Film boyunca suçlunun peşindeki kanun güçleri, kurban, izleyici hatta dedektifin kendisi katile dönüşür, suçun ortağı olur. Trier, izleyiciye aktardığı bu hisle suç denen olguyu kolektif bir çabaya mal eder (Köksal ve Denli, 2017).

*Film noir* tarzını seven Trier'e göre *Suç Unsuru*, renkli çekilmiş ilk *film noir*'dir. Alman Ekspresyonizminin etkisindeki filmde, belli-belirsiz bir Almanya havası vardır. Filmin adı İngilizce olmasına karşılık yer adları Almanca'dır, polis sözcüğü Almanca olarak kullanılır. Trier, Almanya'nın bir çok açıdan Avrupa anlamına geldiğini düşünür (Stevenson, 2005).

Harabe halindeki şehir manzaralarına ilgi duyan Trier'in diğer filmlerinde olduğu gibi *Suç Unsuru*'nda da resimsel bir üslup vardır. Yönetmen, her sahneyi titizlikle planlamış ve detaylı story board çalışması yapmıştır. Filme çürümüşlük ve yıkıntı hissi vereceğini düşündüğünden, Helsingor'daki Kronborg Kalesi'nin yeraltı zindanları, Kopenhag lağımları, kireç çukurları, terk edilmiş fabrika gibi tuhaf mekanlarda çekim yapmıştır (Stevenson, 2005). Köksal ve Denli'ye göre:

“Islaklık, su, pus yanında bodrum katları ve katmanlar, sanki bilinçaltının katmanlarıdır. Tüm bu görsellik, filmi, klasik bir polisiye filminden, Mısır-Avrupa eksenine uzanan bir çeşit Avrupa kültürünün bilinçaltı suç soruşturmasına dönüştürür. Hele İkinci Dünya Savaşının yıkıntıları ve yıkımı, suçluluk duyguları, hayaletleri, sadece bu filmde değil, Avrupa Üçlemesi'nin her bir filmine hakim en temel ortak paydadır.” (Köksal ve Denli, 2017)

*Suç Unsuru* filminde teknik açıdan sınırları olabildiğince zorlayan yönetmen, sayısız efekt-geçmeler, çapraz kesmeler ve bir çok gelişmiş çerçeve biçimi kullanmıştır. Film çoğunlukla gece vakti, ve flashback'lerin kabus gibi havasına vurgu yapan kızıl renkli bir atmosferde geçer (Lumholdt, 2015). Filmin geneline hakim olan bu kızıl renk Trier'in *Suç Unsuru*'ndan önce, öğrencilik döneminde

çektığı *Rahatlama Görüntüleri* ile bir benzerlik taşır. Her iki film de sarı sodyum rengine doymuş bir mekanda geçmesinin yanı sıra bir dağılma hikayesi olmalarıyla da benzerlik taşır (Lumholdt, 2015). Tapper'e göre:

“*Suç Unsuru* tarzları birleştirmesiyle ve diğer yönetmenlere, filmlere ve klişelere yönelik sayısız göndermeleriyle 1980'lerin tipik bir postmodern yapımıdır. Bu filmi kısaca, Andrey Tarkovski'nin yönettiği, Roger Corman tarzında düşük bütçeli bir istismar filmi, siyah-sarı bir *film noir* olarak tanımlamak mümkündür. Kıyamet sonrasına ait sahnelerin aynı dönemde yapılmış sayısız filmle (*Mad Max* üçlemesi, *Escape from the New York*, *The Final Combat*...) bir sürü benzerlikleri vardır.” (Lumholdt, 2015)

Trier'in filmlerinde bir çok başka filmde ya da yapıttan izlere rastlanır. Özellikle Tarkovski'ye hayranlığı sebebiyle filmlerinde sık sık Tarkovski'ye açıkça atıflarda bulunur. *Suç Unsuru*'nda Tarkovski'nin *Ayna* filminde olduğu gibi giriş sahnesinde maymun kullanır. Aynı şekilde filmin giriş sahnesindeki hipnoz, Tarkovski'nin *Ayna* filmindeki hipnozuna göndermedir.

Üçlemenin ikinci filmi olan *Salgın* filmi, Lars von Trier ve Niels Vørsel'in kendi yapım şirketleri tarafından yapılan tek filmidir. Trier ve Vørsel, kendi yaşamlarına ilişkin bir hikayeyi belgesel havasında kendileri oynamıştır. Yönetmenin yazıp, yönetip, yapımcılığını üstlendiği, kendisini oynadığı film, bu yönüyle en 'saf' Trier filmi olarak nitelendirilmiştir (Stevenson, 2005).

Filmde iki senarist, destek alacakları, salgın konulu bir filmin çekimini yapmaya çabalar. Adı, filmin adı gibi “Salgın” olan kurgusal film, Avrupa'da geçmektedir. Kıta, kötü bir salgının pençesindedir ve Trier'in canlandırdığı idealist doktor Mesmer, meslektaşlarının aksine insanları tedavi etmek amacıyla şehirden ayrılır. Henning Bendsten tarafından 35mm. tek renk çekilen filmde kurgu olaylar, film çekmeye çabalayan iki yönetmenin gündelik gerçekleriyle iç içe geçmiş bir şekilde sunulmaktadır. Böylece filmin yaratıcı süreci filmin bir parçasına dönüşür (Stevenson, 2005). Stevenson'a göre:

“İngilizce çekilen bu kurmaca anlatı oldukça yoğun bir biçimde stilize edilmiştir ve oyunculuk da oldukça geri plandadır (bir sonraki filmi Avrupa'da da aynı tutumu benimseyecektir). Diyalog adeta dublajlanmış gibidir; ilk planda bize bir film izlemekte olduğumuzu hatırlatır. Oysa gerçeklik Danca çekilmiştir ve önceden hazırlanmamış mekanlarda vuku bulmaktadır. Grenli, siyah-beyaz 16 mm. filmle çekilmiştir, keskin bir

belgesel havası taşımaktadır ve sanki hiç kurgulanmamış gibidir.” (Stevenson, 2005)

Trier, kurmaca içinde kurmaca kurduğu postmodern özellikler taşıyan *Salgın* filminde oldukça farklı teknik ve estetik yaklaşımlar sergiler. İç içe geçen kurgusuyla bu deneysel film, izleyicinin kafasını karıştırarak rahatsızlık verir (Stevenson, 2005). Yönetmen, 1990 yılında verdiği bir röportajda *Salgın*'ın şimdiye kadar yaptığı filmler içinde en çok beğendiği film olduğunu söyler ve bunun sebebini şöyle açıklar:

“...çünkü o bizim mücadelesini verdiğimiz şey hakkındadır – film yapmanın koşulları. Bizler kendi yapımcılarımız, sekreterlerimiz, kurgucularımız, sinematograflarımız, ışık sorumlularımızdık. ...O film bir belgesel gibi görünüyor fakat aslında gerçek olaylara dayalı bir kurmacadır, en çok da *Suç Unsuru*'nun hazırlıklarının devam ettiği sırada yaşanan olaylardan esinlenilmiştir.” (Stevenson, 2005)

*Salgın*'dan sonra Trier daha anlaşılır ve ticari amaçlı bir film çekmek istemiştir. Bu film Avrupa Üçlemesi'nin son filmi olacaktır; *Avrupa* (Europe, 1992). *Suç Unsuru*'nda gerçekleşen yoğun ön prodüksiyon çalışmaları ve detaylı storyboardlar bu filmde de gerçekleştirilmiştir. Üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de karanlık atmosfer ve *film noir* etkisi devam etmektedir. Trier'in savaş sonrası Almanya'yı tasvir ettiği filmde mekanlar, diğer üç filmde de olduğu gibi yıkık döküktür.

Filmin hikayesi İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Frankfurt'ta demir yolu istasyonunda başlamaktadır. Baş karakter Leopold Kessler'in soyu, Avrupa'dan Amerika'ya göç etmiş bir aileden gelmektedir. Kessler, savaş sonrası Almanya'ya Amerika'dan, idealist bir tavırla, yurdunun yeniden inşasına faydalı olmak için gelmiştir. Kessler'in görünürde masum olan, Nazi sempatizanı Katherina'ya aşık olur. Daha sonra Katherina ile yaptığı evlilik bir trajedinin başlangıcı olur. Zentropa'nın başkanının kızı Katherina'yla evlenen Kessler, zamanla kendini Katherina ve ailesinin karanlık işlerine bulaşmış bir halde bulur. Filmde Katherina ve Kessler'in evliliği Avrupa ve Amerika'nın birlikteliğini simgeler gibi gözükmektedir (Köksal ve Denli, 2017).

Sinemayı bir tür hipnoz olarak gören Trier, bir röportajında sinemanın izleyiciyi ayarttığını, direnme gücünü elinden aldığı, bu sebeple sinemaya gitmekten

aşırı derecede korktuğunu söylemiştir (Lumholdt, 2015). Böyle düşünen yönetmen, üçlemenin her iki filminde de geçmiş yaşantıyla bağ kurmanın bir yolu olan hipnozu, seyirciyi filme telkinle çağırmanın bir yolu olarak görür ve sinemayla hipnoz arasında bir paralellik kurar (Aydın ve İlbuğa, 2020).

*Avrupa*, yalnızca konusuyla değil orta koyduğu olağanüstü görsel ilginçliğiyle oldukça konuşulan bir film olmuştur. Her filminin teknik bir yenilik içerdiğini söyleyen yönetmen Avrupa filmine dair şöyle söyler:

“*Avrupa*’da görüntüleri üst üste bindirme üzerine çalışıyorduk. Kimi zaman görüntüleri yedi kata kadar çıkardığımız oldu, siyah-beyaz ve renkli olarak. Fakat burada asıl şey, farklı merceklerle çekilen iki görüntüyü birleştirebilmemizdir. Geniş açılı bir arka plan çekimiyle, hemen dikkat çekmeyen, fakat seyircileri sarsan bir etki yaratıyoruz.” (Lumholdt, 2015)

Yönetmenin üst üste bindirmeler, renklendirmeler, kurgu efektleriyle ortaya çıkardığı bu film, üçlemenin diğer filmleri gibi, oldukça stilize edilmiş, biçimci bir film sayılmaktadır. Trier daha sonra ortaya çıkardığı filmlerde, bu biçimci tavrı bir kenarı koyacak, soğuk formalist bir üslup yerine hipergerçeklik duygusu yaratarak herkesin yüreğine hitap etmeye çabalayacaktır (Köksal ve Denli, 2017).

### 5.1.2. Altın Kalpler Üçlemesi ve Dogma95

Altın Kalpler Üçlemesi, Dalgaları Aşmak (Breaking the Waves, 1996), Gerizekalılar (Idioterne, 1998) ve Karanlıkta Dans (Dancer in the Dark, 2000) filmlerinden oluşan üçlemedir. Üçlemede baş kahramanlar kadınlardan oluşmaktadır. *Film noir* türünün örneği sayılan Avrupa üçlemesindeki *femme fatale* kadın karakterin yerini, Altın Kalpler Üçlemesinde, sevdiği insanlar için kendini koşulsuz feda eden, sadık kadınlar alır; Bess (Dalgaları Aşmak), Karen (Gerizekalılar) ve Selma (Karanlıkta Dans) (Bunch, 2012). Bu kadınlar, saf iyilik ve naiflikleri yüzünden trajik sonlar yaşayan kadınlardır. Trier’in bu kadınları yaratmasındaki ilham kaynağı, daha sonra *Melankoli*’deki Justine karakterinin de ilham kaynağı olan, Marki de Sade’in *Justine* adlı romanı ve çocukluğundan hafızasında kalan *Guld Hjerte* (Altın Kalpli) adlı çocuk masalıdır. Farklı konuları işliyormuş gibi görünse de bu metinlerin benzer özellikler taşıdıkları görülmektedir. Trier’in hatırladığı



kadarıyla masal, ceplerine ekmek kırıntıları doldurup ormana giden ve sahip olduğu herşeyi dağıtan bir kız hakkındadır. Sonunda üstünde elbisesi dahi kalmayan kız, geldiği durumu iyilik tutkusu yüzünden umursamamaktadır. Yönetmen, son sayfaları kaybolan kitabın sonunu hatırlamamaktadır. Sade'in *Justine*'i ise, durmadan küçük düşürülen, kötülöklere maruz bırakılan yine de iyiliğe olan inancını yitirmeyen bir kız hakkındadır. Yaşadığı çok sayıda acıdan sonra kız kardeşine kavuşan Justine, tanrıya sonunda iyiliklerinin karşılığını verdiği için teşekkür ettiği sırada düşen bir yıldırım yüzünden ikiye bölünerek ölür. İki öyküde de sahip oldukları şeyleri mantıksızca inançları uğruna feda eden iki kadın, iyi olmaktan çok kurban durumunda olmayı ister gözükür. Kendini feda eden bu kadın karakterler, Trier'in en çok göndermesini yaptığı Hristiyan azizlerini çağrıştırmaktadırlar (Stevenson, 2005).

Altın Kalpler Üçlemesindeki kadın karakterler, koşulsuz sevgilerinin ve kendilerini sevdikleri insanlara feda etmelerinin karşılığında toplum tarafından adeta cezalandırılırlar. Üçlemenin ilk filmi *Dalgaları Aşmak (Breaking the Waves, 1996)* filminde dindar katolik bir aileden gelen kadın karakter Bess, çok sevdiği felçli kocasının, ahlak kurallarına uymayan isteklerini yerine getirmeye çabalar. Bess'in ağır bir iş kazası geçirdiği için felç geçiren kocası Jan, bir daha iyileşemeyeceğini düşündüğü için karısından başkalarıyla birlikte olmasını ve yaşadıklarını ona anlatmasını ister. Bess, kocasının bu isteğini gerçekleştirmenin onu iyileştirebileceğine inandığı için bedenini başka erkeklere sunar. Bu sunuş, gittiği bir gemide tecavüze uğrayarak öldürölmesiyle son bulur.

Bess'in sonunu getiren şey, üçlemenin diğeri filmlerindeki kadın karakterlerde olduğu gibi, kendine ait değerlere olan aşırı bağlılığı ve bir inanç gibi bunları taşımasıdır. Bess, yaşadıkları küçük adada sert tepkiler alıp dışlanmasına rağmen, kocasının iyileşebileceğine olan inancı yüzünden kurban olmaya gönüllü olur. Filmde bilimsel söylemin sembolü olan doktor, Bess'in rasyonaliteden uzak ve kendi menfaatlerini düşünmekten aciz olduğunu düşünür ve ona kendisini düşünmesi yönünde tavsiyelerde bulunur. Ancak, doktora da söylediği gibi, Bess'in 'en iyi yaptığı şey; inanmak'tır. "Trier dini yargının günahkarı, bilimsel yargının anormali, yerleşik ahlaki yargılamasının kötüsü olan Bess karakteri aracılığıyla; Batı'nın yerleşik kurumlarına yönelik bir eleştiri sunar." (Köksal ve Denli, 2017) Trier'in filmin finalinde bir azize gibi kutsadığı Bess, ölümüyle kocasını mucizevi bir şekilde iyileştirir ve kilise çanları olmayan bir kasabaya çan sesleri getirir. "Bess; ölümüyle inancına teminat olmuş, pagan bir tapınak fahişesi edasıyla, bedene ve cinselliğe dair

herşeyi bir ibadete dönüştürmüştür.” (Köksal ve Denli, 2017) Sonunda Bess’in inancı, kiliseye, bilim söylemine ve topluma karşı bir zafer kazanır.

Trier, 1995 yılında *Dalgaları Aşmak* filmi prodüksiyonunun son aşamasındayken, Paris’te uluslararası bir yönetmenler sempozyumunda, arkadaşı olan yönetmen Thomas Vinterberg’le birlikte kurduğu Dogma95 akımının manifestosunu duyurmuştur. Dogma95, yönetmenleri teknolojik araçlardan özgürleştirmeyi temel alan bir akımdır. Duyurdukları manifestoya göre filmler, sinemanın gerçek ruhunu salt bir biçimde ortaya koymalıdır ve bu, bir takım kurallar çerçevesinde olmalıdır. Dogma 95’e göre, çekimler stüdyo dışında yapılmalı, sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. Ses, görüntülerden ayrı olarak üretilmemeli ve sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır. Kamera, aktüel kamera olmalı ve filmin çekildiği yere gitmelidir. Özel ışıklandırma, optik numaralar, filtre kullanılmamalı ve filmler gelişi güzel aksiyon içermemelidir. Formatı 35 mm olması gereken Dogma 95 filmlerinde, yönetmenin jenerikte belirtilmemesi gerekmektedir.

Manifestonun duyurulmasından sonra, 1998 yılında çektiği *Gerizekalılar* (İdioterne, 1998) filminde Trier, teknik özellikleri ve filmin içeriğini Dogma prensiplerine bağlı kalarak belirlemiştir. Sahte kan ve gözyaşının kullanılmayacağı, duyguların dışı vurumunun gerçek olacağı hedeflenen filmi çekmeye çalışan yönetmen, çekim sırasında büyük zorluklar yaşamıştır. Trier, filme dair fikirlerini şöyle dile getirmektedir:

“Gerizekalılar’la ilgili düşünce aynı zamanda bir Dogma projesi olarak ortaya çıkmıştır. Dogma kuralları bir düzeyde, humanist ve kültürel bakımdan solcu yetiştirilmem konusunda bana asla dayatılmayan otorite ve kurallara boyun eğme arzusundan kaynaklanıyor. Bir başka düzeyde ise, bir şeyi tamamen basitleştirme arzusu ifade ediyor. Normal bir film yapımında kararlar alırken engellerle karşılaşıyorsunuz; filtreler ve renkler gibi bir sürü şeyi kontrol ediyorsunuz. Dogma95 kuralları asıl olarak bunu artık yapmamanızı söylüyor.” (Lumholdt, 2015)

Dogma kurallarıyla çekilen, üçlemenin ikinci filmi olan *Gerizekalılar*, kamusal alanda zihinsel engelli taklidi yaparak, toplumsal normları alaya alan ve bu zamanların dışında da komün bir şekilde, geniş bir evde yaşayan bir grup arkadaşı konu alan bir filmidir. Bu arkadaşlar, farklı meslek gruplarından üst-orta sınıf

insanlardır. İçinde yaşadıkları gösterişli, büyük ev, burjuva hayatlarından kaçabildikleri ve toplumsal dayatmaları hiçe sayıp özgürce yaşayabildikleri bir sığınaktır. Eve dışardan gelen Karen, büyük bir kayıp yaşamış, naif bir kadındır. Yoksul, sıradan hayatından ve kaybının acısından sıyrılarak, varoluşuna bir alternatif gördüğü bu grubu iyice benimseyecek ve kendini adayacaktır.

Gruptan Josephine karakterinin babasının onu almaya gelmesiyle grup bir kırılma yaşar. Josephine ve erkek arkadaşının ayrılığıyla grup, toplum düzenine karşıt duramadıkları gerçeğiyle yüzleşir. Bu gerçek, iktidar karşısındaki bir duruşun gerçekte ne kadar dirençsiz olduğunun bir göstergesidir. Bunun sonucunda grubun lideri Stofer, bir tür sınama önerisiyle gelir. Bu sınama sonucunda saygınlıklarını gerizekalılığa tercih edenler eski yaşamlarına dönmeye başlar. Köksal ve Denli'ye göre:

“Bir bütün olarak ele alındığında *Budalalar*, Batı siyasal deneyiminde, zaman zaman, en ağırlıklı olarak da 1968 isyanları sırasında ortaya çıkan komün deneyimlerinin bir parodisi gibidir. Burjuva toplumunun genel çerçevesini ‘terk etmek’ mümkün olmasa bile, muhalif bir siyasal gündem çerçevesinde, yerleşik değerleri sorgulayan, reddeden veya yeniden yorumlayan ve bu zeminden yola çıkarak toplumun geneline de seslenen mücadele hatları oluşturan bu tür deneyimler, Stofer’in ağzından ‘deney’ olarak yaftalanarak başarısızlığa mahkum edilirler.” (Köksal ve Denli, 2017)

Stofer’in deneyi, grubun içinden yalnızca Karen için gerçek bir deneyime dönüşür. Karen, yanında şahit olarak getirdiği Suzan’la birlikte evine, ailesinin yanına gelir ve gerizekalı taklidi yaparak ailesini kaybetmeyi göze alır. Karen de üçlemenin diğer filmlerindeki kadın karakterler gibi, inandığı değerler uğruna sahip olduklarını feda eder. Köksal ve Denli’ye göre:

“Grubun diğer üyeleri ve aileyle temsil edilen toplum nezdinde bir vaat ya da umut kırıntısı taşımayan bu kişisel jestle Karen, aslında bir kat daha yalnızlaşmakta, radikal bir fedakarlık edimi ile, bir kurban-kahramana dönüşmektedir. Bir altın kalpli kadın daha Trier’in önüne koyduğu sunağa doğru yürür.” (Köksal ve Denli, 2017)

Yönetmenin kendisi Gerizekalılar filminin, daha önceki filmlerden daha

siyasal bir içerik taşıdığını söyler. Trier'e göre filme yüzeysel bakıldığında, zihinsel engelliler karşısında toplumun nasıl bir tavır takındığı ve durumu algılama biçimiyle ilgilir. Daha derin bir düzeyde ise film, "normalliğin savunulması" olarak varlığını ortaya koymaktadır (Lumholdt, 2015).

Gerizekalılar filminden sonra Danimarkalı yönetmen ve Dogma95 kurucuları olan Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen ve Kristian Levring artık daha fazla Dogma95 filmi yapmamaya karar vermişlerdir. Bu yeni karardan sonra yönetmen üçlemenin üçüncü filmi olan *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Dark, 2000)'ı çekmiştir. *Karanlıkta Dans*, başrollerinde şarkıcı Björk'ün oynadığı müzikal tadında bir filmidir. Film, üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi, inançları ve kararlılığı uğruna özbenliğini kurban eden bir kadın-kahramanın hikayesidir. Kadın karakter Selma, oğlunun genetik görme bozukluğunu tedavi ettirme umuduyla Çekoslovakya'dan Amerika'ya göç eder. Amerika'nın kırsal bir bölgesinde yalnız yaşayan ve fabrikada çalışan Selma, gün geçtikçe, kendisiyle aynı kaderi paylaşan küçük oğlu gibi görme yeteneğini kaybetmektedir. Arka bahçesinde yaşadığı yardımsever komşusu polis memuru Bill, karısının lüks ihtiyaçlarını karşılayamadığı için banka borcuna girmiştir. Selma'nın oğlunun göz ameliyatı için biriktirdiği parayı çalar. Selma parayı geri almak için Bill'le yüzleşir ve onu silahla vurur. Olaydan kısa bir süre sonra yakalanan Selma, idam cezasına mahkum edilir ve asılarak öldürülür.

Selma'nın tatsız yaşantısındaki tek güzel şey, müziklere olan tutkusudur. Trier'e göre Selma'nın müziğin içinde yaşaması, zor yaşantısından bir kaçış yolu olarak değil, "etrafındaki karakterlerin ve gerçekliğin bir başka yanını görmesinden ibarettir." Yönetmenin kendi söylemine göre, mahkeme sırasında onu zorlayan savcuyu, müzikte dans ederken görmesi, bu zorlu olaylar ve kişiler karşısında daima farklı bir yan bulmasından kaynaklanmaktadır (Lumholdt, 2015). *Karanlıkta Dans* filmiyle birlikte yönetmenin eskiye kıyasla daha öngörülü olduğunu düşünen Gavin Smith, filme dair şöyle söylemektedir:

"Lars von Trier'in şöhretli filmi *Karanlıkta Dans* bir anlamda ilktir: Dahice hazırlanmış bir acıklı müzikaldir. Manevi gücün moda olanın dışında, gerçek bir kutsanışı olan *Karanlıkta Dans* solgun, ölü bir paletle dönüştürülmüştür. Yer olarak bir dönem mekanına (Washington eyaleti, aşağı yukarı, 1962) sahip olmakla birlikte, üzerinde konuşulacak bir kaç dönem belirleyicisi vardır ve dijital video görüntüleri belli bir ton

bozukluğu katar: Bu film Teknik bakımdan bir sanat çalışmasıdır, fakat skeçe benzer, neredeyse ilkel sinemasal bir söylemi tercih etmekte, sallantılı el kamerasını ve von Trier'in *Dalgaları Aşmak*'la yeni uç noktalara taşımaya başladığı gergin, süreksiz kurguyu öne çıkarmaktadır. Duygusal anlamda epik olmakla ve başlangıçta gösterişli müzikal uvertürüyle görkemlilik vaadinde bulunmakla birlikte aksiyon alanı (filmde asıl olarak altı mekan bulunmaktadır) daraltılıp en alt düzeye indirilmiştir. *Karanlıkta Dans*'ın boyutlarında ve jestlerinde çok dikkatli bir gösterişten uzaklık ve ekonomiklik göze çarpar: Bu film tarzlarının en teşhirci olanı üzerine derinden içselleştirilmiş bir yeniden çalışmadır.” (Lumholdt, 2015)

Trier, üçlemenin diğer filmlerinde de olduğu gibi filme bir tür erişilebilirlik ve gerçeklik katmak amacıyla belgesel görüntü tarzı bir üslup kullanmıştır. Yönetmen bir filmi canlandırmak için birbiriyle çelişen öğeleri birarada kullanmayı kendine has bir tarz haline getirmiştir. Bir türün genel geçer kurallarını bozarak, türlerarası bir yapı ortaya çıkaran yönetmen, izleyicinin bu bağlamda oluşmuş, şartlanmış tepkilerini bozmayı başarmaktadır. *Karanlıkta Dans*'ta klasik müziklerdeki aniden ve sebepsiz dansların yerini müzik ve hikayenin daha organik bir bağla birbirine eklemlendiği bir biçim alır. Filmdeki müzikal bölümler Selma'nın ruhsal durumuyla ilişkili bir şekilde onu gerçeklikten fanteziye geçiren bir tür geçiş yoludur (Stevenson, 2005). Trier, bir filmin görevinin “rüya ya da müzikle gerçek hayat arasında bir bağ oluşturmak” olduğunu düşünmektedir. Ona göre filmin yoksul ve sıradan olan insanlar hakkında olan basit hikayesi, yapay olan müzikle çatışmaktadır. Trier, devasa olanla küçük arasındaki ya da yapayla gerçek arasındaki bu çatışmayı sevmektedir. (Lumholdt, 2015). *Karanlıkta Dans*'taki müziğin Avrupa Üçlemesindeki hipnozla arasında bir bağ olduğunu söyleyen yönetmen, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Müzikle telkin birbiriyle yakından bağlantılıdır, sanırım Max von Sydow'un Avrupa'daki dış sesinin hipnotizması ile buradaki uvertür arasındaki bağlantı, bir yapaylık ya da Tanrı'nın bakış açısını ortaya koyan *Dalgaları Aşmak*'taki konu başlıklarıyla aynı şeydir.” (Lumholdt, 2015)

Üçlemenin tüm filmlerinde görüleceği gibi Trier, saflık ve idealizmin, gerçekler karşısında geleceği durumu oldukça karamsar bir bakışla görmektedir.

Trier, Bess, Karen ve Selma gibi altın kalpli kadınları, Katolik Hristiyanlarının Hz. İsa'ya dair inanışları olan, kendini feda ettiğinde bir arınmaya ulaşılabileceği fikriyle özdeşleştirir. *Dalgaları Aşmak*'ta Bess'in kocası için çekmekte olduğu acıların onu Tanrı'ya ulaştırdığı fikri, *Karanlıkta Dans*'ta Selma'nın Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi gibi idam edilmesi bu fikri güçlendirmektedir (Aydın ve İlbuğa, 2020).

### 5.1.3. Amerika Üçlemesi

Amerika Üçlemesi, *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) ve henüz çekilmemiş Washington filmlerinden oluşur. Avrupa üçlemesi kentsel mekanlarda geçerken, Amerika Üçlemesi kasaba ortamını anlatır. Filmlerdeki mekanlar, gerçek mekanların dışında kurgulanmış, çizilmiş ve film için oluşturulmuş kurmaca mekanlardır. *Dalgaları Aşmak*, *Karanlıkta Dans* filmleriyle birlikte epik yapının bir tür parodisini filmlerinde uygulayan Trier, üçlemenin iki filminde de bu yapıyı oldukça baskın kullanmaktadır.

Üçlemenin ilk filmi olan *Dogville*, 1930'lu yıllarda bir Amerikan köyünde geçmektedir. Film, yalnızca bir kaç dekorla boş bir stüdyoda çekilen, mekanların zemine tebeşirle çizilerek oluşturulduğu, Trier'in şimdiye kadar yaptığı teknik açıdan en radikal ve yenilikçi filmidir. Müzik ve ses efektlerinin kullanıldığı filmde Trier, gerilim hissini ışık-gölge oyunları ile vermiştir (Stevenson, 2005). Filmin baş kahramanı Grace, gangsterlerin elinden kaçarak, kasaba sakinlerinden Tom'un da yardımıyla *Dogville* kasabasına sığınır. Orada ufak ücretler karşılığında kasabalıların önemsiz işlerine yardım etmeye başlar. Önceleri Grace'e yardımsever davranan kasaba halkı, Grace'in aranan bir suçlu olduğunu öğrenir ve ona kötü davranmaya başlar. Kasaba halkı Grace'i gangsterlere teslim etmekle tehdit ederek eziyet etmeye başlar; çalışma koşulları zorlaştırılır, aşağılanır, tecavüze uğrar. Aşık olduğu Tom da bütün bunlara göz yummaktadır. Grace, ancak gangster olan babasının kasabaya gelmesiyle işkenceden kurtulur. Babasıyla yaptığı bir konuşmanın akabinde, böyle bir kasabanın dünya üzerinde bulunmaya hakkı olmadığını düşündüğünden kasaba sakinlerinin öldürülmesine karar verir. Herkesi öldürtür ve sevgilisi Tom'u kendisi öldürür.

*Dogville*'in anlatı yapısının dini mitlerle ve konusunun da Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* (1943) adlı oyunuyla benzerliği vardır. Brecht'in oyununda üç Tanrı bir tek iyi insan bulmak için Sezuan'a gelirler. Katledilmeyi hakeden

yoğlaşmış kente dilenci kılığında gelerek barınacak bir çatı ve bir parça ekmek isterler. Tüm kasaba halkı yardım etmeyi reddeder. Yalnızca yoksul bir fahişeye onlara yardım etmek ister, elindeki ekmeği paylaşır ve evini açar. Kasaba halkını bu tavrıyla yok olmaktan kurtaran fahişeye Tanrı'lar altın verir. Altınlara sahip olduğunu öğrenen halk kadını sömürmeye başlar. Kadın, giderek kötüleşen durumdan kendini, yarattığı kuzen karakter vasıtasıyla, halk üzerinde iktidar kurarak kurtarır. Brecht'in oyununda kurtuluş iktidardadır ve oyun bir sistem eleştirisidir (Köksal ve Denli, 2017). *Dogville*'de ise kasabada sağ tek bir insan bile bırakılmaz.

Üçlemenin ikinci filmi *Manderlay, Dogville*'in devamıdır. Hikaye 1930'larda köleliğin kaldırılmasından 70 yıl sonra hala açık bir şekilde uygulandığı Manderlay kasabasında geçer. Baş karakter Grace bu kez Manderville'e gelerek, babasının ona bıraktığı silahlı adamlar yardımıyla kölelerin yaşam koşullarını düzeltmeye çabalar. Eski toprak sahiplerinin gücünü silahlı adamları yardımıyla ellerinden alarak kölelerin faydasına kullanmaya çalışır. Fakat kasaba halkı Grace'in bu çabasına yanıt vermez, üretmek ve çalışmak için hiçbir uğraşıya girmezler. Büyük olanın küçüğü ezdiği bu düzende; "Grace'in Manderville'de hayata geçirmeye çalıştığı liberal-hümanist ve demokratik katılıma dayalı düzen, bir kez daha insan doğası ve özgürlükten kaçış eğilimine çarpacak ve başarısızlığa mahkum olacaktır." (Köksal ve Denli, 2017)

Epik teatral sahneleme tarzıyla öne çıkan iki film, dramatik yapının öğeleri olan, kişi, zaman, uzam ve olay kullanımlarıyla da epik tiyatronun parodisini sunar. Filmdeki uzamlar dekorlarla yaratılmıştır. Giriş çıkışlar ses ve ışık efektleriyle vurgulanır. Duvarlar yoktur ama kapılar kullanılır. Brecht oyunlarında olduğu gibi uzamların ne oldukları yazılıdır; 'Elm Sokağı', 'Kanyon Yolu' vb gibi. Brecht'in yarım perdesindeki gibi, duvarlar olayları gizlemez, aksine olayları açık ederler. Brecht bu yolla izleyicinin özdeşleşme kurmasını engelleyerek ona objektif, uzaktan bir bakış kazandırmaya çabalar. Trier'in Brechtvari başka bir kullanımı ise, olayları önceden özetleyen epizotlar şeklinde sunmasıdır. Olayların arasında bir anlatıcının anlatıya dahil olması da Brecht'in tiyatrosunda olduğu gibi gerçekleşir (Erkek, 2009). Fimleri, postmodern alıntının farklı bir çok biçimiyle dolu olan Trier, bundan sonra çekeceği Depresyon Üçlemesi'nin filmlerinde de Brecht'in anlatı yapısının bazı özelliklerini kullanmış ve epik sinemanın başarılı örneklerini vermeye devam etmiştir.

#### 5.1.4. Depresyon Üçlemesi

Depresyon Üçlemesi *Deccal* (Antichrist, 2009), *Melankoli* (Melancholia, 2011) ve *İtiraf I-II* (Nymphomaniac, 2013) filmlerinden oluşur. Depresyon üçlemesinin ilk filmi olan *Deccal*, dört bölüm şeklinde sunulur; Keder, Acı, Umutsuzluk ve Üç Dilenci şeklinde. İlk bölüm olan *Keder*, sevişen bir çiftin siyah-beyaz görüntülerinden oluşan bir ağır çekim proloğuyla başlar. Çiftin bebek olan oğulları bu cinsel birleşme esnasında pencereye yönelir ve kadının orgazmı sırasında pencereden aşağı düşerek ölür. Yüzünde huzurlu bir ifadeyle, bembeyaz karların üstüne düşen bebek, bu tensel zevkin kefarecini ödeyen bir kurban gibidir (Köksal ve Denli, 2017). Sevişme sırasında çocuğun pencereye çıktığını gören ancak aldığı haz yüzünden buna engel olamayan anne, daha sonra büyük bir travma yaşar. Uzun süre hastanede yatmasına rağmen bir türü iyileşemez. Kadına göre oldukça soğukkanlı davranan terapist adam, karısının itirazlarına rağmen onu tedavi etmek ister.

İkinci bölüm olan *Acı* diğer adıyla *Kaos Hükümdarlığı*'nda kadın ve adam, terapi amaçlı Eden adında bir ormandaki evlerine giderler. Erkek, karısının acısını kendi yöntemleriyle kontrol altına almaya çabalar kadın giderek saldırganlaşır ve çektiği ıstırapı cinsellikle bastırmaya çabalar. Kadın dürtülerine ve yabani doğasına gitgide teslim olurken, erkeğin kadın üzerindeki kontrolü giderek imkansızlaşmaktadır. Bu konuda Köksal ve Denli şöyle söyler:

“Kadının korkularının mekanı olarak ifade ettiği ‘Eden’ (Cennet) ormanında ise, erkeğin iktidar dayanakları yok olmaya, emniyet hissi korkuya, bilgi sanrıya dönüşmeye başlar. Pencereden sarkmış eline yapışan sülükler yalnızca bir başlangıçtır. Ölü doğan ceylan, diri diri parçalanan kuş; ölüm ve yıkımın mekanı olarak ‘doğa’... Kendini yiyen tilkinin yüzüne haykırdığı ‘kaosun hükmü’ aklın doğayı iskan edemeyeceğini anlatır.” (Köksal ve Denli, 2017)

Üçüncü bölüm olan *Umutsuzluk*, diğer adıyla *Kadın Katliamı*'nda havanın bozulması, fırtına, yağmur giderek yaklaşan felaketin habercisi gibidir. Kadın'ın çatı katında henüz tamamlanmadığı tezi hakkında bazı detaylar açığa çıkar. Tez, 18. yüzyılda cadılık kisvesi altında katledilen kadınlar hakkındadır. Kadın zamanla katliamların asıl suçlusunun kadınlar olduğunu düşünmeye başlar. Kendi doğasını keşfettikçe, bedeninin şeytanın mabedi olduğunu düşünür ve kendini cadılıkla özdeşleştirir.



Filmin son bölümü olan *Üç Dilenci* bölümünde ise, acıyı, kaosu getiren, doğanın temsili olan kadın, uygarlığın ve rasyonel aklın temsilcisi olan adam tarafından katledilir ve araştırmasını yaptığı kadınlar gibi yakılır.

Deccal, gösterime girdiği yıl, *Ekümenik Jüri* tarafından “*Dünyanın En Kadın Düşmanı Filmi*” ilan edilmiştir. Çoğu feminist eleştirmenin de kadın düşmanı bulduğu film, Lori J. Marso tarafından böyle görülmemektedir. Marso’ya göre Deccal filmi, kadın düşmanlığını tasvir eder ancak desteklemez. Trier filmde, dehşeti komik hale getirecek kadar çok klişe ve bedene uygulanmış aşırı şiddet kullanmıştır. Marso’ya göre film, özellikle Trier’in etkilendiği Simon de Beauvoir metinleri çerçevesinde incelendiğinde ataerkil toplum sınırlarını deşifre etmekte ve kadınla kurduğu derin bir empatiye sahip görünmektedir (Honig ve Marso, 2016).

Üçlemenin ikinci filmi *Melankoli* iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler iki kadın karakterin isimleri olan Justine ve Claire olarak adlandırılmıştır. İlk bölüm olan *Justine*, başarılı reklamcı Justine’in düğünüyle başlar. Düğün, Justine’in ablası ve eniştesi tarafından ve onların malikanesinde düzenlenmiştir. Trier, aktüel kamerayla düğün salonunda gezerken izleyici, Justine’in yakın çevresini tanımaktadır. Justine’in boşanmış ebeveynlerinin düğüne dair yaptıkları konuşmalardan, babasının alaycı ve umursamaz, annesinin de soğuk ve duygusuz biri olduğu anlaşılmaktadır. Konuklardan biri de Justine’in çalıştığı şirketteki patronudur. Konuşmalar sırasında Justine’in terfi ettiği müjdesini veren patronu aynı zamanda Justin’den reklam sloganı ister. Bu insanların yanında giderek yalnızlaşan Justine, düğün sırasında birden melankolik bir hale bürünür. Ona şefkatli davranan eşi Micheal’ın düğün hediyesine kayıtsız kalır, kendini bir odaya kilitleyerek su dolu bir küvete girer. Eniştesinin böbürlendiği büyük golf sahasında, patronunun slogan isteğini koparmaya çalışan asistan ile ilişkiye girer. Girdiği depresyon sonucu onu terkeden eşi ve yakınları çekildikten sonra gitgide kötüleşen Justine, kardeşi Claire’ın evinde yaşamaya başlar.

Filmin ikinci bölümü *Claire*’da, dünyaya yaklaşmakta olan Melancholia adlı bir gezegen farkedilir. Dünyaya çarpıp çarpmayacağı belli olmayan gezegen, Claire için endişe verici olmaya başlar. Claire’ın kocası John, teleskopuyla yaptığı gözlemler sonucunda gezegenin dünyaya çarpmayacağını söyleyerek Claire’ı sakinleştirmeye çabalar. Nihayetinde gezegenin dünyaya çarpacağı anlaşıldığında John ilaç içerek kendini öldürür. Durumdan etkilenmiyor gözükken yalnızca Justine’dir. Justine kötü hale gelmiş bu dünyadan kurtulacağı için haz bile

duymaktadır. John'un ölümü karşısında paniğe kapılan Claire'ı sakinleştirme görevini bu kez Justine üstlenir. Dünyanın sonu yaklaşırken Justine, Claire'ın oğlu olan yeğeninin endişelerine çözüm olarak, ağaç dallarından 'sihirli mağara' yapmayı önerir. Gelen felaketlerden bu mağara sayesinde korunabileceklerdir. Bu mağara Trier'in, Platon'un mağarasına yaptığı bir gönderme sayılabilir. Platon'a göre insanlar doğduklarından beri bir mağaraya zincirlidirler. Gerçeği, yalnızca mağaraya dışardan gelen ışığın yansıması olarak algılamaktadırlar. Platon'a göre hayatın anlamını kavramak, ancak mağaradan kurtulanların gerçeği gördükten sonra tekrar mağaraya gelip insanlara anlatmasıyla mümkündür. "Platon'a göre hayatın anlamı, anlamakla gerçekleşmez, onu mağaranın içindeki insanlarla paylaştığında ve bu anlamın kolektif bir bilinçte oluşmasını sağladığında tamamlanmasıdır." (Rahimli, 2015)

Üçlemenin son filmi olan *İtiraf I-II* (Nymphomaniac I-II, 2013), sansasyonel yasaklamalarıyla yönetmenin en çok konuşulan filmlerindedir. Filmin ikincisi, yönetmenin katkısı olmaksızın doksan dakika kısaltılarak gösterime girmiştir. Filmin beş buçuk saat süren, "yönetmenin seçimi" versiyonu, ilk kez Danimarka'nın Kopenhag şehrinde gösterilmiştir. Film, hastalık derecesinde seks düşkünü bir kadın, yani nefroman olan Joe'nun hayatını konu alır. Joe, kötü bir vaziyetteyken ona evini açıp yardım eden bakir ve entellektüel Salinger'e yaşamından bazı kesitler anlatmaktadır. Diğer filmlerinde olduğu gibi epizotlar şeklinde sunulan öykü bu kez kahramanın kendi ağzından, masalsi bir havayla aktarılır. Bu anlatım sırasında filmin tanıtım afişinde görülen balık oltası Joe'ya uzanmaktadır. Salinger'in anlattığı balık avlama tekniği üzerinden filmin anlatısıyla bir paralellik kurulur. İzleyici, matematik tarihi, teolojik tartışmalar, polifonik müzik, klasik resim, seksoloji, botanik, psikoloji, Freudyen psikanaliz, bilim ve tıp tarihi ile harmanlanan bir film akışına girmektedir. Yahudi mistisizmi, Roma tarihi, Batı edebiyatı, biyoloji, kaya tırmanışı tarihi, Yunan mitolojisi ve Ian Fleming'in James Bond serisiyle bir tür metinlerarası bağ kuran film, Salinger'in Joe'ya tecavüz girişiminde bulunması ve Joe'nun onu silahla vurmasıyla sona ermektedir (Honig ve Marso, 2016).

Trier'in üç filminde de Hristiyanlığın ahlak değerlerine eleştiri vardır. Bu ahlak eleştirisini anlamak için Friedrich Nietzsche'nin Hristiyanlık ile ilgili görüşlerine bakmak gerekir. Nietzsche'ye göre Hristiyanlık, insan doğasına karşı bir nefretle doludur. Çünkü Hristiyanlık insanın doğası gereği sahibi olduğu; baskın olmak, cinsellik, saldırganlık gibi güduları reddeder ve bunların tanrıya karşı bir

hakaret olduğunu düşünür. Nietzsche, Hristiyanlığın bize bu güdülerini bastırmamızı söylerken aynı zamanda kendi benliğimize karşı bir nefret aşıladığını söyler (Nietzsche, 2007). Trier'in kadın karakterleri de cinsellik, saldırganlık gibi güdülerini bastırmaya çalışan bunu yaparken de kendilerinden nefret edip, kendilerini farklı biçimlerde cezalandıran karakterlerdir. *Deccal*'de cinselliğine karşı koyamadığı için çocuğunun ölümüne göz yuman isimsiz kadın da, *İtiraf* filmindeki Joe da, cinsel dürtülerine hakim olamadığı için kendini şiddetle cezalandırır. Kadın karakterlerin günah-kefarete döngüleri, Hristiyanlıktaki günah-kefarete döngüsünün bir başka vücut bulmuş hali gibidir. Hristiyanlık ahlakına kölelik ahlakı diyen Nietzsche'ye göre, insanın tanrıya karşı işlediği suç kendine cefa çektirmenin bir aracı haline gelmektedir. Kefaretini ödeyemeyecek kadar kendini günahkar bulan insan, kendi günahlarına eş değer bir ceza bulamayacağından tanrı idealine karşı mutlak bir zayıflık halinde olur ve bu zayıflığı onu köleleştirir (Nietzsche, 2007) . Nietzsche felsefesinden oldukça etkilenen Trier'in üç filminin de temel temasını, Nietzsche'nin *Deccal* (Antichrist) kitabında bahsettiği “*decadence*” (çöküş) kavramı oluşturur. Trier, *Deccal* filmine ismini, on iki yaşından beri başucu kitabı olan bu kitaptan esinlenerek vermiştir. Nietzsche “*decadence*” kavramını, günümüz toplumunun geldiği durum; insanın doğaya yabancılaşması olarak tanımlar (Nietzsche, 2007).

Üçlemenin üç filminde de erkek karakterler, ilk başta merhamet duygusu olan, mantıklı, akılcı, tedavi edici karakterlerdir. Film ilerledikçe, bu uyumlu görüntülerinin ardında, pozitif bilimlerin aracılığıyla iktidar kuran, faydacı ve iki yüzlü tipler oldukları ortaya çıkar. *Deccal*'de karısını tedavi eden erkek, filmin sonunda karısını öldürürken, *Melankoli*'de Claire'ı endişeleri üzerine telkin eden eşi John, gezegenin dünyaya çarpacağı gerçeğini anladıktan hemen sonra intihar eder. *İtiraf*'ta, toplum bakışına konumlandırılan Seligman ise filmin başında merhametli, alçakgönüllü bir şekilde yardıma muhtaç Joe'ya kucak açarken sonunda iki yüzlü bir biçimde ondan faydalanmaya çalışır.

Trier'in kadın karakterleri ise erkeklerin aksine topluma ayak uyduramayan, düzen bozucu, put kırıcı karakterlerdir. Üç filmde de kadın karakterler, toplumsal cinsiyet kodlarına karşıt duran, annelik gibi cinsiyet rollerini yerine getiremeyen, ahlaksızca ve saçma davranışlar gösteren, akıldışı olanla bir tür ilişkisi olduğu iması yapılan karakterlerdir. *İtiraf*'ta Joe, akıldışı olanla ilişkisini cinselliği ve orgazmı sırasında hissettikleri üzerinden tanımlar. Joe, kendi söylemiyle, “daha fazla renge

ulaşmanın” peşindedir. Trier’in istisnasız tüm kadın kahramanları, kendinden geçişin, coşkunluğun, esrikliliğin, sarhoşluğun peşindedirler (Bozkurt, 2014).

Haz ve ahlak arasında sıkışıp kalan bu kadınlar, yönetmenin söylemine göre, Trier’in kendisini temsil eden karakterlerdir. Trier’e göre kadınların doğayla özdeşleşmesi ona verilen yaratıcı güçtendir (Lumholdt, 2015). Yüzyıllar boyunca erkek egemen anlayış kadının sahip olduğu bu güçten korkmuştur. Bu nedenle zamanın iktidar düzenleri tarafından kadın cinselliği hep kötü gösterilmiş ve kadın, erkeğin haz itkisi karşısında pasif bir konumda konumlandırılmıştır. Hristiyanlıkta cennetten kovulmanın sebebi, kadının erkeği yoldan çıkarması olduğu düşünülür. 14.Yyda başlayarak 18.Yya kadar günahkar olduğu düşünülen kadınlar, bebek öldürme, insan eti yeme gibi suçlarla suçlanarak cadılık avı kisvesi altında katledilmiştir (Oruç, 2018). Cadıların esas suçları aktif cinselliktir ve kilisenin gözünde bir kadının cadıya dönüşmesinin şeytanla girdiği haz dolu cinsel ilişkiden kaynaklandığı düşünülmektedir. Kadınların doğa üstü güçlere sahip olduğu ve bu gücün de ataerkil yapıyı tehdit ettiği düşünüldüğünden, kadın hep bir tehlike unsuru olarak görülmüştür. *Deccal* filminde de kadın karakter tüm suçluyu kendi cinselliğinde bulur ve ataerkil yapıyı ayakta tutabilmek adına klitorisinden vazgeçer (Öğüt, 2010). *Deccal*’in kadın karakteri cadılıkla ilişkili olan kadın katliamlarıyla ilgili tez yazmaktadır ve süreç ilerledikçe erkek egemen dilin temsilinde, katliamların suçlusunun kadın olduğunu düşünmeye başlar. *Melankoli* filmi de cadılığa ve kadının sahip olduğu gizil güce sıkça atıflarda bulunur. Justine karakterinin muzdarip olduğu melankoli, cadılık katliamlarının olduğu zamanlarda bir hastalık ve cadılık belirtisi olarak görülmekteydi. Melankoli hastalığına yakalanan kadınlar cadılık suçuyla işkence görmekte ve katledilmekteydi. Justine karakteri filmin başlarında fasulye sayısını tahmin eder ve bazı şeyleri (kıyamet gibi) görebildiğinden bahseder. Ortaçağda cadıların kıyameti görebildiği, Justine’de de olduğu gibi dolu yağdırıp, yıldırım çaktırabileceği düşünülürdü. Ayrıca Justine’in ay ışığı altında çırlıçplak verdiği pozun, cadıların ay ışığı altında şeytanla cinsel ilişkiye girdiği inancına atıfta bulunduğu düşünülebilir (Oruç, 2018).

Yönetmenin belli kavramlar ekseninde derinleşen ana temaları; cinsellik, doğa, ahlak, cinsiyet, yaşam, ölüm olmuştur. Üç filminde de şeytan-doğa-kadın / tanrı-uygarlık-erkek karşıtlığı cinsellik üzerinden oluşturulmuştur. Üç filmde de işkence ve çarmih motifleri oldukça fazladır. Trier bize bu Katolik kilisesi arketiplerinin sado-mazoşizm ile olan bağımlı gösterir (Bozkurt, 2014). Üç filminde

de karşıt kavramların hiç bitmeyen çatışmasını betimleyen Trier, bir röportajında “yaptığım herşeyin konusu doğa-akıl atışması” (Lumholdt, 2015) demiştir. Bu bağlamda Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabını hatırlamakta fayda vardır. Nietzsche’ye göre Yunan tragedyasını oluşturan şey; aklın, uyumun, düzenin tanrısı olan Apollon ve kaosun, esrikliğin, sarhoşluğun tanrısı olan Dionysos’tur. Apollon, plastik sanatlar ve ölçülü müzik ile ilişkilendirilirken, Dionysos coşkunluk ve heyecan veren müzik ile ilişkilendirilir. zmn ve şarabın tanrısı Dionysos, sarhoşluk, kendinden geçme, değişim, yaratma, yıkma, yabanıl doğayı ve doğamıza ait güdüleri temsil ederken; Apollon, zdenetim, denge ve ölüyü temsil eder. Nietzsche’ye göre Yunan tragedyası, bu iki Tanrının atışmasının mükemmelle dengesiyle ortaya çıkmaktadır (Nietzsche, 2005).

Depresyon lemesi’nde yönetmen, tematik bir yeniliğin yanı sıra teknik anlamda da yeni yöntemler denemiştir. Bunlar; ağır çekim (super slow-mo) ve bilgisayarda üretilmiş görüntüler (computer-generated imagery, kısaca CGI) gibi tekniklerdir. Trier’in üçlemeler şeklinde oluşturduğu filmografisinden hareketle, yönetmenin sahip olduğu eğilimlerin en ne çıkanları şöyle özetlenebilir: Sinema tarihinin ustalarına ve filmlerine gönderme yaparak metinlerarası bir yaklaşım sergilemesi, izleyicide rahatsızlık duygusu uyandıran, zdeşleşmenin mümkün olmadığı karakterlere yer vermesi, “kökeni 18. yüzyıl filozoflarının estetik tartışmalarına dayanan; ahlak ve etik gibi konuları estetiğin alanının dışında tutan Kanti otonomist tutum”, sinemada belli sınırları olan türleri kendine mal ederek yeniden yorumlama ve türlerarası bir yaklaşım sergilemesi sayılabilir (Aydın ve İlbuğa, 2020). Ayrıca Trier’in bir diğer ne çıkan özelliği, tiyatro, opera, resim gibi farklı sanat dallarını birarada kullanarak sanatlararası bir yaklaşım sergilemesidir. Araştırmamızın konusunu belirleyen resim sanatı ile ilişkisine daha detaylı değinilecektir.

## **5.2. Lars Von Trier’in Depresyon lemesindeki Müzesi**

Sinemasında farklı sanat dallarını kendine has bir üslupla harmanlayarak sunan Lars von Trier’in Depresyon lemesi’nde, benzer sanat eserlerinin,  filmde de farklı sunum biçimleriyle tekrarlandığı görülmektedir. Bu bağlamda  filmi de aynı başlık altında incelemenin doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür. Tez çalışmasının bu bölümünde, göstergelerarası bir yaklaşım çerçevesinde, Trier’in

resim sanatının öğelerini ve önemli yapıtları filmlerine dahil etme süreci incelenecektir.

Trier, hayranı olduğu Tarkovski gibi, bir resmi doğrudan alıntılama yöntemini oldukça sık kullanır. Tarihin ünlü resimlerini olduğu haliye sinemasında sergileyen yönetmen, bu yolla anlatısına farklı katmanlar ekler. Aktulum'a göre "Gönderme yaptıkları ya da alıntı bir ressam aracılığıyla ortak bir görüyü paylaştıklarının bir göstergesidir bu işlem" (Aktulum, 2018). Bunun bir örneği *Melankoli* filminde Justine'in, düğünü sırasında kız kardeşinin evindeki merasim alanından kaçıp çalışma odasına girdiği sahnede görülür. Kitaplıkta açık bir şekilde duran kitaplarda Kazimir Maleviç'in modern resimleri görülmektedir. Kazimir Malevich'in 1916 yılında yaptığı "Süprematizm" resmi, doğadan uzaklaşma amacı üzerine manifestolarla beslenen, "sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden" (Antmen, 2008) konstrüktivist özellikler taşıyan bir resimdir. Justine kitaplıktan aldığı başka kitapları bir hışımla açarak Ortaçağ resimlerini bulur ve modern resimleri örtecek şekilde, önlerine seçtiği resimleri yerleştirir. Seçtiği resimler Ortaçağın en bilinen resimlerindedir. Bunlardan biri, Peter Bruegel'in *Cockaigne Diyarı* (The Land of Cockaigne) adlı tablosudur. Bruegel bu tabloda, yedi ölümcül günahın ikisini; oburluk ve tembellik günahını işleyen, yerde yatan insanları betimlemiştir. Aynı yapıt, başka bir biçimde filmin başlarında da karşımıza çıkmaktadır. Düğün esnasında Justine'den slogan isteyen patronu, slogan bulacağı reklama dair bir görsel gösterir. Görsel, *Cockaigne Diyarı* resminin canlandırıldığı bir fotoğraftır. Bruegel'in bu tablosu, manastırı ve çalışmaya dayalı hayatı yeren, zevke dair olan hayalleri öven bir yapıttır.



Şekil 1: Melankoli filminde, Justine'in resimleri düzenlediği sahneden bir görüntü



Şekil 2: Melankoli filminde, Justine'in patronunun slogan bulması için gösterdiği reklam görseli



Şekil 3: Peter Bruegel, **Cockaigne Diyarı** (The Land of Cockaigne), yağlıboya, 52x78 cm, 1567, [https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter\\_e/10/17cockai.html](https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter_e/10/17cockai.html)

Aynı karede gözüken bir diğer resim, ayrıntılı resimleriyle ve kendine has renkleriyle tanınan ressam Hans Holbein'in 1532 tarihli *Londra'da Bir Alman Tacir*, *Georg Gisze* adlı resmidir. Gombrich bu resme dair şöyle söyler:

“Hiçbir şey rastlantıya bırakılmamış gibi görünüyor. Tüm kompozisyon öylesine mükemmel bir biçimde dengelenmiş ki her şey ‘apaçık’ ortada. Holbein’in asıl amacı da bu zaten. Daha önceki portlerinde, resmi yapılan kişiyi, ömrünü geçirdiği nesnelere arasına yerleştirip, bunların aracılığıyla onun kişiliğini verirken ayrıntıları yorumlamaktaki mükemmel becerisini sergileme fırsatı arıyordu.” (Gombrich, 2010)

İlk bakışta süper gerçekçi görünen resim, daha yakından incelendiğinde bir dizi kasıtlı optik paradoks içerir. Örneğin duvarlar dik bir açıda değildir, tablo tam dikdörtgen şeklinde değildir ve masadaki bazı nesnelere zemine düz bir şekilde oturmazlar. Tüccar Gize'nin başının arkasında ona ait olduğu düşünülen bir slogan yazmaktadır: "*pişmanlık olmadan zevk olmaz*" (Nulla sinüs merore voluptas). Sözün yazılı olduğu kağıdın yanında asılı duran terazi ise pişmanlık ve zevk arasındaki dengeyi ima eder gibidir. Sanat tarihçisi Stephanie Buck'a göre, "Zengin tüccar Gize'nin görünüşte görkemli dünyası, ilk bakışta görüldüğü kadar sağlam ve istikrarlı değildir" (Sauer, 2008)



Şekil 4: Hans HOLBEİN, Tüccar Georg Gize (Der Kaufmann Georg Gize), yağlıboya, 96,3x85,7 cm, 1532, [https://www.wga.hu/frameses.html?html/h/holbein/hans\\_y/1535/2gisze.html](https://www.wga.hu/frameses.html?html/h/holbein/hans_y/1535/2gisze.html)



Aynı sahnede Peter Bruegel'in en çok tanınan yapıtı olan *Karda Avcılar* (Hunters in the Snow, 1565) tablosunu da görürüz. Bu tablo aynı zamanda Tarkovski'nin *Solaris*'inde de alıntılanır. *Karda Avcılar* resminde Bruegel, bir kış günü, köpekleriyle avdan dönen avcıları tasvir eder. Avcılar sanki istediklerini elde edemedikleri için umutsuz başları öne eğik bir şekilde yürümektedirler. Yalnızca bir avcının elinde ölü bir hayvan vardır o da tilkidir. Karda, büyük olasılıkla kaçmış bir tavşanın ayak izleri vardır. Günlük yaşamın tasviri olan resimde, kış mevsimine bir hazırlık görüntüsü vardır. Sol tarafta yemek hazırlığı için olduğu düşünülen bir ateş yakılmaktadır. Büyük bir düzlükte, buz pateni yaparak eğlenen bir grup insanın görüntüsü vardır. Bir sipariş üzerine hazırlanan bu resim, dört mevsimi tasvir eden bir takımın kış parçasıdır. Görüntü, Bruegel'in yaşadığı bölgeye ait olmadığı düşünüldüğünden, manzaranın ressamın imgeleminden çıktığı varsayılmaktadır (Boffa, 2015). Bu resim aynı zamanda, aynı filmin proloğunda da alıntılanır. Trier, filmin proloğunda izleyiciye yangın küllerinin dökülmesi eşliğinde resmi izletir.



Şekil 5: Peter Bruegel, *Karda Avcılar*(Hunters in The Snow), yağlıboya, 162 x117 cm, 1565, <https://www.khm.at/en/collections/picture-gallery>

Justine'in seçtiği resimlerden biri, “barok resmin öncüsü olarak,

maniyerizmin karşısında devrim yaratan ve gerçeğe duygusallık ve renklerle yaklaşma gayesindeki depresif resimleriyle bilinen” Caravaggio’nun en bilindik eserlerinden olan 1610 yılında yaptığı Goliath’ın Başıyla Davut (David with Head of Goliath) adlı yapıtıdır. Resim, İsrail’in ikinci kralı ve Kudüs’ün kurucusu kabul edilen Davut’un, Filistinli dev Goliath’ı öldürmesinin hikâyesini anlatır. Davut bir zafer kazandığı halde bu resimde mutlu gözükmez. Elindeki kılıçta, Latince “tevazu gururu öldürür” anlamına gelen “humilitas occidit superbiam” ifadesinin kısaltması olan, H-AS OS yazmaktadır. Giovanni Pietro Bellori'ye (1672) göre, bu sanat eseri Caravaggio’yu cinayetten affetme hakkı olan papa Kardinal Scipione Borghese’ye hediye olarak yapılmış, Caravaggio’nun af dilemek için kişisel bir talebi olabilir. Bellori’ye göre, Goliath’ın başı gerçekte Caravaggio’nun kendi portresidir. Bazı sanat tarihçilerine göre, genç Davut da Caravaggio’nun kendi genç benliğini ifade eden, başka bir Caravaggio’dur. Bu durum resmi bir çift otoporte yapmaktadır.



Şekil 6: Michelangelo Merisi Caravaggio, **Golyat'ın Başıyla Davut (David with the Head of Goliath)**, yağlıboya, 200x100cm, 1610, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/david-con-la-testa-di-golia-0>

Aynı sahnedeki başka bir resim, John Everett Millais'ın 1850 tarihli *Oduncunun Kızı* (The Woodsman's Daughter) resmidir. Bir oduncunun kızı ve bir toprak ağasının oğlunun umutsuz aşkını anlatan bu resimde, iki âşık toplumsal sınıf farkı nedeniyle kavuşamazlar ve kız delirerek karnındaki gayri meşru bebeği öldürür.



Şekil 7: Melankoli filminde, Justine'in resimleri düzenlediği sahneden bir görüntü



Şekil 8: John Everett Millais, **Oduncunun Kızı (The Woodsman's Daughter)**, yağlıboya, 89x65cm, 1865, <https://www.wikiart.org/en/john-everett-millais/the-woodman-s-daughter>

Aynı sahnede John Everett Millais'in başka bir tablosu daha vardır. Bu tablo Shakespear'in hamletindeki kederli genç kız Ophelia'nın trajik hikâyesinin resmidir. Trier'in canlı-resim olarak da canlandırdığı tablo, canlı-resim örneği üzerinden daha detaylı incelenecektir.

Modern hayatın ve akılcılığın yerine romantizmi ve melankoliyi seçen Justine'in, modern resimleri kaldırıp yerlerine ortaçağın melankolik resimlerini koyduğu sahnede, resimlerin sıralanışı hikâyeye bir anlam boyutu katar. Film ilerledikçe, dünyanın sonu yaklaştıkça, tıpkı resimlerde olduğu gibi moderni temsil eden herşey gidecek ve yerine romantizmin melankolisi gelecektir. Trier'in Justine aracılığıyla, doğadan uzaklaşarak soyut anlatımcılığa doğru giden sanata ve sanayi devrimi sonrası burjuva kesiminde yaygınlaşan duygusuz entelektüelliğe bir eleştiri yaptığı da varsayılabilir (Rahimli, 2015).

Yönetmenin bir resmi doğrudan alıntılacağı örneklerden birini *İtiraf* filminde de görmek mümkündür. Joe'nun, yaşamından kesitler anlattığı Seligman'ın odasında Andrei Rublev ikonlarına oldukça benzeyen bir resim durmaktadır. Konusu geçtiğinde Seligman, resmin Rublev'in ikonlarına oldukça benzeyen bir kopya olduğunu söyler. Bahsi geçen Rublev'in, Bakire Vladimir (The Virgin of Vladimir, 1406) isimli ikonası, Meryem Ana'nın İsa'ya sarıldığı bir sahneyi tasvir eder. Bu tasvirde Meryem Ana, oğlunu zalimlikler dolu dünyadan korumaya çalışan sevgi dolu bir annedir (Alexander, 2018). Rublev'in ikonasında oğluna sarılan bir anne görüntüsü varken, filmdeki taklit ikonada anne çocuğa sarılmamaktadır. Trier'in yapıt aracılığıyla Meryem Ana ve Joe arasında bir ilişki kurduğu söylenebilir. Ayrıca yönetmen, Andrei Rublev'e dair ve onun ikonalarından faydalanarak çektiği *Andrei Rublev* filminin yönetmeni Tarkovski'ye bir atıfta bulunur.

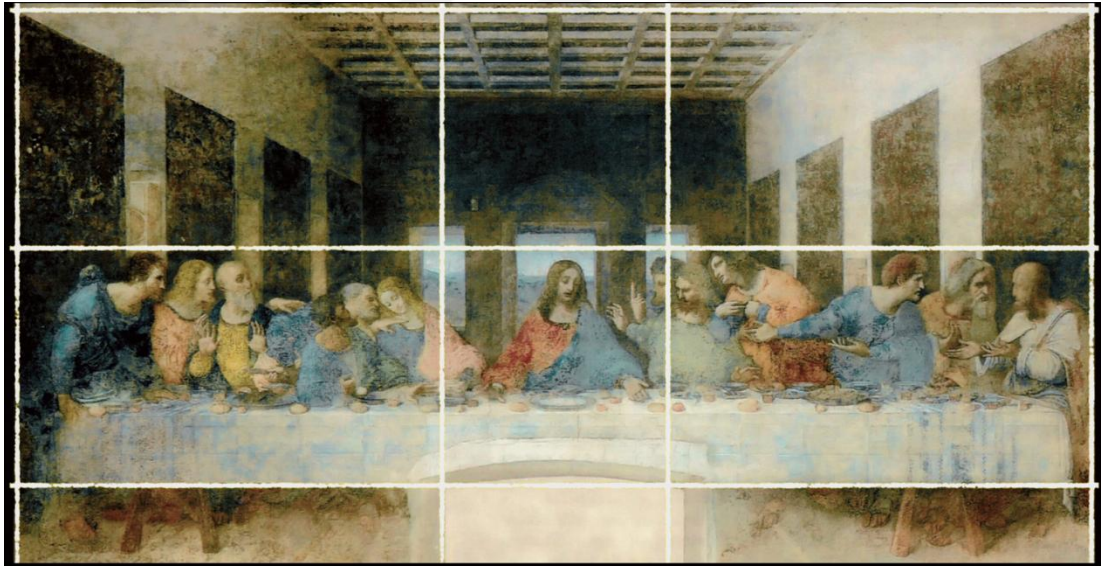


Şekil 9: İtiraf filminde Andrei Rublev'in Bakire Vladimir (The Virgin of Vladimir) isimli ikonasına benzeyen ikonayı gösteren bir sahne



Şekil 10: Andrei Rublev Bakire Vladimir (The Virgin of Vladimir), panel üzerine suluboya, 104x69 cm, 1406, [https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin\\_of\\_Vladimir](https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_of_Vladimir)

*İtiraf* filminde alıntılan bir başka yapıt ise Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (The Last Supper, 1495-1498) tablosudur. Ünlü tablo, Hristiyan inancına göre İsa'nın Çarmıha gerilmeden önce havarileriyle yediği son akşam yemeğini tasvir etmektedir. Seligman, tablonun gösterildiği sahnede İtalyan matematikçi Fibonacci'nin buluşu olan bir hesaplama diziliminden bahseder. Bu dizilim, kendinden önceki sayıların toplanmasıyla elde edilen sayıların dizilimidir. Dizide yer alan sayılar, kendilerinden bir önceki sayıyla oranlandığında altın orana yaklaşarak ilerler. Pisagor teorisiyle de ilişkisi olan bu dizilim aynı zamanda Bach'ın polifonik bir melodi yaratmak amacıyla yararlandığı bir hesaptır. Bahsini ettiği Bach'ın melodisi, Tarkovski'nin *Solaris*'inde de alıntılanan *Chorale Prelude F Minor*'dur. Seligman bütün bu oranlamanın sanatta ve mimaride kusursuz bir yöntem bulmak amacıyla bulunduğunu söyler. Bunun bir örneği olarak dünyanın en bilindik eserlerinden olan Son Akşam Yemeği, altın oranla bölünmüş bir şekilde gösterilir.



Şekil 11: Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*(The Last Supper), duvar üzerine tempera boya, 460x880cm, 1498, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Last\\_Supper\\_-\\_Leonardo\\_Da\\_Vinci\\_-\\_High\\_Resolution\\_32x16.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_-_High_Resolution_32x16.jpg)

Bir resmi doğrudan kadrja dâhil etmenin *Deccal*'deki bir örneği de, kadın karakterin, kadın katliamları hakkında yaptığı bir araştırma sırasında gerçekleşir. Kadın, söz konusu sahnede cadılıkla ilgili gravürleri düzenlemektedir. Gravürler, 15. ve 16. Yüzyıla ait olduğu düşünülen, kadınların yakıldığı dehşet verici anları betimleyen resimlerdir. Bu sırada önünde duran kitapçığın kapak resminde, Francisco de Goya'nın ölü bebekler taşıyan cadı resimlerini tasvir ettiği "*Section of The Spell*" adlı resmi vardır.



Şekil 12: Deccal filminde cadılık ile ilgili resimlerin düzenlendiği bir sahne



Şekil 13: Francisco de Goya, **Büyü**(Section of **The Spell**), yağlıboya, 45x32cm, 1798, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches\\_by\\_Goya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches_by_Goya.jpg)



Trier'in, resmi sinemasına dâhil ettiği bir başka yöntem ise canlı-resim yöntemidir. Bilinen tabloları oyuncularla canlandıran Trier, bu yolla entelektüel izleyiciye seslenir. Üçlemenin üç filminde de Millais'in *Ophelia* resmini canlı-resim yoluyla canlandırır. Daha önce yukarıda bahsini ettiğimiz doğrudan alıntılanan resimler içinde de yer alan *Ophelia*, canlı-resim biçiminde de sunulmaktadır. *Deccal*'de kadının Eden ormanındaki çimenlerde, *Melankoli*'de Justine'in nehirde ve *İtiraf*'ta Joe'nun çocukluğunda doğada bir esrime yaşadığı çalılıklarda uzanışı, *Ophelia*'nın elinde çiçeklerle gölde uzanışını anımsatır. Millais'in 1852 yılında yaptığı resimde Ophelia, birçoğu sembolik anlamlar taşıyan bitkilerle çevrilidir. Yanağının ve elbisesinin yanındaki güller, abisi Leartes'in ona "mayıs gülü" demesine bir gönderme sayılabilir. Söğüt, ısırgan otu ve papatya, terk edilmişlik, aşk, acı ve masumiyetle ilişkilidir. Hercai menekşe karşılıksız aşkın sembolüdür. Gelincik ölümü ifade eder (Riggs, 1998).

Tarihin en çok konuşulan karakterlerinden biri olan Ophelia, Hamlet oyununda, üç farklı erk tarafından ezilir. Oyunun başında abisi Leartes, onu hiçbir erkeğin bağlılığına inanmaması, namusunu koruyup cinselliğini bastırması gerektiği yönünde uyarır. Babası Polonius'un da desteğiyle özellikle Hamlet'le buluşmaması gerektiğini vurgular. Ophelia düzene boyun eğen her kadın gibi "Hepsi kilitli aklımda, anahtarı da sende!" diyerek teslim olur. Oyunun ikinci kısmında Ophelia çok sevdiği Hamlet'e aşkını sunar. Fakat aşkı karşılıksızdır. Ona mektuplar yazan, görüşmek için durmaksızın çabalayan Hamlet, birden Ophelia'yı geri çevirir, onunla dalga geçmeye, aşağılamaya başlar. Ophelia'nın başına gelenler, karasevdası ve melankolisi onu deliliğe sürükler. Evlenmeden önce ilişki yaşadığı sevgilisi tarafından terk edilen bir kadınla ilgili şarkı mırıldanmaya başlar. Hemen devamındaki sahnede kraliçe Gertrude, Ophelia'nın elinde çiçeklerle suda boğulduğunu haber verir.

İçinde ressam Millias'ın da olduğu 19. Yüzyıl romantikleri ve psikanalistleri Ophelia'nın deliliğini ve cinselliğini, çalışmalarına konu ederler. "Melankoli ve histeri tutkulu insanları bulur" diyen Foucoult'ya göre Ophelia, tutkulu bir kadındır. Lacan ise, melankolik bir aşkın kurbanı olduğu için ölümünü zayıf karakterine bağlar. Neticede Ophelia, babası ve abisinden baskı gördüğü halde aşkını Hamlet'e itiraf edecek ancak Hamlet bu pervasızlıkla aşkını ortaya döken bir kadını artık istemeyecektir. Ophelia'nın bu durum karşısındaki çaresizliği onu ölüme sürükleyecektir (Uzunhasanoğlu, 2009).



Şekil 14: John Everett Millais, **Ophelia**, yağlıboya, 76.2x111.8 cm, 1851, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Everett\\_Millais\\_-\\_Ophelia\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)



Şekil 15: Deccal filminde kadın karakterin çimenlere uzandığı sahne



Şekil 16: Melankoli filminin proloğunda Justine'in nehirde uzandığı sahne



Şekil 17: İtiraf fiminde genç joe'nun çalılıkta uzandığı sahne

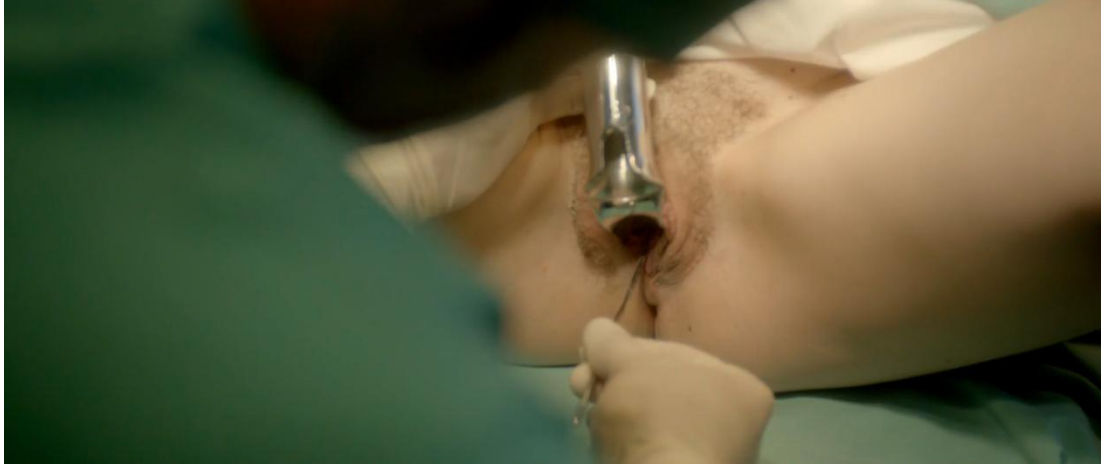
Trier'in canlandırdığı resimlerden biri, gerçekçilik akımının kurucusu sayılan ve akımı literature kazandıran Fransız ressam Gustave Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* (L'Origine du monde, 1866) adlı yapıtıdır. Kadın cinsel organının gerçekçi bir görüntüsü olan bu resim, ressamın yakın bakış tercihi sebebiyle oldukça konuşulan bir resim haline gelmiştir (Wikipedia, 2019). *Deccal*'de kadının, günahının bir kefareti olarak vazgeçtiği organını kestiği sahnede ve *İtiraf*'ta kürtaj sahnesinde yönetmen, bu resimle oldukça benzer bir kadraj seçmiştir.



Şekil 18: Gustave Courbet, **Dünyanın Kökeni (L'Origine du monde)**, yağlıboya, 46x55cm, 1866  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Origin-of-the-World.jpg>



Şekil 19: Deccal filminde kadın karakterin kendini sünnet ettiği sahne



Şekil 20: İtiraf filmindeki kürtaj sahnesi

Bir diğer canlı-resim örneği, *İtiraf*'ta Joe'nun dağa çıktığı sahnede gerçekleşir. Trier, bahsi geçen kadrajı oluştururken çok sevdiği bir romantik ressam olan Caspar David Friedrich'in "*Ayı Düşünen Erkek ve Kadın*" (Mann und Frau in Betrachtung des Mondes, 1824) adlı resminden ve aynı ressamın "*Bulutların Üzerine Yolculuk*" (Wanderer über dem Nebelmeer, 1818) adlı resminden esinlenmiş gözükmektedir.



Şekil 21: İtiraf filminde Joe'nun dağın zirvesine tırmandığı sahne



Şekil 22: Caspar David Friedrich, **Ayı Düşünen Erkek ve Kadın (Mann und Frau in Betrachtung des Mondes)**, 34.9 x 43.8 cm, 1824,  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two\\_Men\\_Contemplating\\_the\\_Moon\\_-\\_Caspar\\_David\\_Friedrich.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_Men_Contemplating_the_Moon_-_Caspar_David_Friedrich.jpg)



Şekil 23: Caspar David Friedrich, **Bulutların Üzerine Yolculuk (Wanderer über dem Nebelmeer)**, 98x74cm, 1818, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Wanderer\\_above\\_the\\_sea\\_of\\_fog.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg)

*İtiraf*'ta Joe'nun Seligman'a film boyunca öyküsünü anlattığı odadaki sahnelerin, Polonyalı ressam Zygmunt Andrychiewicz'in *Ölen sanatçı* (The Dying Artist, 1901) adlı resmine oldukça benzer olduğu görülmektedir.



**Şekil 24:** Zygmunt Andrychiewicz, *Ölen sanatçı* (The Dying Artist), 103,5x125,5, 1901, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zygmunt\\_Andrychiewicz\\_%C5%9Amier%C4%87\\_artysty\\_-\\_Ostatni\\_przyjaciel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zygmunt_Andrychiewicz_%C5%9Amier%C4%87_artysty_-_Ostatni_przyjaciel.jpg)



**Şekil 25:** *İtiraf* filminde Joe ile Seligman'ın konuştuğu bir sahne

Yine *İtiraf*'ta Joe Seligman'a, genç bir kızken eğitimine önem vermeye karar verdiği bir dönemi anlatmaktadır. Seligman bu sırada tebessümle hayallere dalar.

Joe'yu sınıfında erotik pozlar veren bir genç kız olarak hayal eder. Canlandırılan bu sahne, dışavurumcu ressam Balthus'un *Rüya Gören Th rese* (*Th rese Dreaming*, 1938) adlı resmiyle oldukça benzerdir. Balthus'un 12 yaşındaki komşusu Th rese Blanchard'ı dinlenirken resmettiği bu resim, bir çocuğun erotik bir şekilde sunumu olduğu için oldukça eleştirilmiştir. Gelen onca negatif dilekçeye rağmen resim, The Metropolitan Museum of Art m zesinde hala sergilenmeye devam etmektedir.



şekil 26: Balthus, *R ya G ren Th rese (Th rese Dreaming)*, 150x129 cm, 1938,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489977>





Şekil 27: İtāraf filminde Seligman'ın genç Joe' yu düşlediği sahne

Trier, sinemasında en başından beri resimsel bir üslup kullanır. Avrupa üçlemesinde filmlere pas etkisi veren bir sarı rengi baskın kılmak için filmlerin renkleriyle oynamıştır. Aynı tarz bir kullanımı Depresyon Üçlemesi'nde de görmek mümkündür. Üçlemenin üç filminin renklerinde de Alman Romantizmi'nin öncülerinden Caspar David Fredrich'in resimlerinin renklerini görürüz. Romantizmin bir örneği olarak, yabancı, duygusal, aşırı ve düşsel olanı betimleyen (Gök, 2017). Fredrich'in resimlerindeki atmosfer sahnelerdeki atmosferle oldukça benzerdir.



Şekil 28: Caspar David Friedrich **Ay Işığında Sahil** (Sea Shore in Moonlight), 135x170cm, 1836, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_K%C3%BCste\\_bei\\_Mondschein.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_K%C3%BCste_bei_Mondschein.jpg)



Şekil 29: Deccal filminde kadının köprüden geçiş sahnesi



Şekil 30: Melenkoli filminde Justine'nin ay ışığında kayalıklarda uzandığı sahne



**Şekil 31:** Caspar David Friedrich, **Ayın Doğuşu ( Moonrise over the Sea )**, 55x71cm, 1822, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Mondaufgang\\_am\\_Meer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Mondaufgang_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)



**Şekil 32:** İtiraf filminde Joe ile Seligman'nın konuştuğu bir sahne

Trier sinemasının ayırt edici özelliklerinden biri de, görüntülerin ağır çekimde tablovari sunumudur. Bonitzer bu oluşumu, planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasında oluşan bir tür “durağan devinim” olarak tanımlar. Filmin ritmine aykırı duran bu durma anları, sinemasal üslubun aksine anlatsal nitelik taşımazlar. Bu nedenle Bonitzer bu durumu, tablo-plan olarak tanımlar (Bonitzer,

2011). Üçlemenin üç filminde de tablovari oluşumları görmek mümkündür. Özellikle *Melankoli*'nin proloğunda filmin genel öyküsüne dair özet niteliği taşıyan resimler vardır. Ağır çekimde sunulan bu resimler izleyiciye, filmin geri kalanına dair bir izlenim vermektedir. Üçlemedeki bu plan-resimlerden bazıları aşağıda görülebilir.



Şekil 33: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 34: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 35: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 36: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 37: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 38: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne

Yönetmenin kimi plan-resimlerinde bir ressamın yapıtından etkilendiği de gözlemlenmektedir. Bunun bir örneği, *Melankoli*'nin proloğunda gösterilen bir plan resmin Rene Magritte'in "*Ufkun Gizemleri*" (The Mysteries of the Horizon, 1928) adlı resmiyle kurduğu benzerliktir. Sürrealizmin önemli temsilcilerinden Magritte'in bu resmi, melon şapkalarıyla görünüşte oldukça özdeş olan üç adamı tasvir

etmektedir. Alacakaranlık bir ortamda, her biri farklı yöne bakan adamların başlarında hilaller vardır. Bu üç adam, aynı alanı paylaşıyor gibi görünse de farklı bir gerçeklikte yaşıyor gibidir (renemagritte.org, 2017).



Şekil 39: Rene Magritte, *Ufkun Gizemleri (The Mysteries of the Horizon)*, 1955  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mysteries\\_of\\_the\\_Horizon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mysteries_of_the_Horizon.jpg)



Şekil 40: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 41: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne

Deccal'de bunun başka bir örneğine, adamın karısını öldürüp yaktıktan sonra ormanı terk ettiği sahnede rastlanır. Adam topallayarak ormandan kaçarken, toprağın altından ölü kadın bedenleri belirir. Bu sahne Hieronymus Bosch'un cennet, cehennem ve dünyayı resmettiği üç parçalı triptik resmin, orta kanadında yer alan *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (Tuin der Lusten, 1503-1504) adlı resmini andırmaktadır. Bosch, dünyevi zevkleri tasvir ettiği düşünülen resimde bir çok çıplak figür, egzotik meyveler ve farklı hayvanlar resmetmiştir. Resmedilişlerine göre, utanma duygusundan yoksun kendilerini cinselliğe, yemeye ve eğlenmeye vermiş bu insanlar, resimlerin sıralanışına göre cehennem öncesi dünyada yaşamaktadırlar.



Şekil 42: Hieronymus Bosch, **Dünyevi Zevkler Bahçesi (Tuin der Lusten)**, 220x390cm, 1503-1504  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg)



Şekil 43: Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Yönetmenin *Melankoli*'sinde bir tablo-plana esin olan başka bir resim de, İtalyan Yüksek Rönesans ustası Raphael'in, yaptığı son yapıt olan *Başkalaşım* (Transfiguration, 1516-1520) adlı resmidir. *İtiraf*'ta Joe, küçük bir kızken, cinsel tatmin anı olarak tanımladığı bir esrime anını anlatır. Bu anda yanında kim olduğunu bilmediği iki kadınla göğe yükselmiştir. Sol tarafında kalan kadın morlar, allar içinde, altınlarla, incilerle kuşanmış, elinde altından bir kadeh olan, boğaya binmiş bir kadındır. Sağ tarafındaki ise, Roma kıyafetleri giymiş elinde bebekle duran bir kadındır. Joe'nun yaşadığı yükselme anını dikkatle dinleyen Seligman, bahsini ettiği durumu, Doğu Kilisesi'nin en kutsal pasajlarından biri olan "İsa'nın Dağdaki Tecellisi"'nin din karşıtı bir ağızdan yinelenmesi olduğundan bahseder. Seligman'a göre, Joe'nun sağ tarafında gördüğü ve Meryem Ana sandığı ve daha önce bahsini ettiğimiz, duvarda asılı duran Andrei Rublev kopyası ikonaya benzettiği kadın, İmparator Claudius'un karısı Valeria Messalina'dır. Messalina, tarihin gördüğü en popüler nemfomanyaktır. Joe'nun sol tarafında ise boğa formunda Nemrut'u süren Babil Fahişesi vardır. Seligman, Joe'nun yaşadığı bu anı, İsa'nın insanlığının ilahi ölümsüzlük ışığı tarafından aydınlatıldığı ana benzetir. İsa'nın Tecellisi'nde, İsa, Petrus ve iki havarisi dağa çıkarlar. Havariler bir anda İsa'nın başından çıkan ışık görürler. İsa'nın sağ tarafında Musa'nın ve sol tarafında İlyas'ın belirmediğini ve Tanrı'nın ona 'oğlum' diye seslendiğini duyarlar. Seligman, bahsini ettiği öyküdeki Musa, İlyas ve İsa arasındaki ilişkiyi, iki kadınla Joe arasındaki ilişkiye benzetir.



Şekil 44: Raphael, *Başkalaşım (Transfiguration)*, panel üzerine yağlıboya, resimden bir detay, 1516-1520, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/5roma/5/10trans.html>



Şekil 45: İtiraf filminde göğe yükselme sahnesi

Yukarıda bahsi geçen tablo-planın bir benzeri de *Melankoli* filminde görülmektedir. Melankoli adındaki gezegenin dünyaya çarpmasına çok az kala, Justine'in yeğenini sakinleştirmek için dallarla yaptığı sembolik mağara görüntüsü *İtiraf*'taki yükselme anı sahnesine oldukça benzemektedir.



Şekil 46: Melankoli filminden bir sahne

*Deccal*'de, ağır çekimde gösterilen resimlere örnek olarak, filmin proloğunda çiftin çocuklarının balkondan düştüğü sahne de gösterilebilir. Sahnenin bir benzeri *İtiraf*'ta da vardır. *Deccal*'de olduğu gibi karlı bir havada balkona giden çocuk tabureye çıkar. Önceki filmde kadraja aşına olan izleyici, Joe'nun oğlunun da balkondan düşeceğini sanır, ancak bu gerçekleşmez.



Şekil 47: Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne

*Deccal*'deki bazı ağır çekim görüntülerinin *Melankoli*'deki bazı ağır çekim görüntüleriyle oldukça benzerlik taşıdığı görülür. Buna örnek olarak aşağıdaki resimler verilebilir.



Şekil 48: Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 49: Melankoli filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 50: Deccal filminininden ağırçekim bir sahne



Şekil 51: Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne

*Deccal*'de ağır çekim plan resimler, yoğunluklu olarak insansız doğayı aktarmaktadır. Yönetmenin plan resim olarak sunduğu doğa ve hayvan görüntülerine dair Rosalind Galt şöyle söyler:

“Film provokatif görüntüyü, çeşitli anlatı öğelerinin aynı anda sahnelendiği bir görüntü yapısı biçimi olan tablo olarak geliştirir. Bu tablolar korku, ölüm ve üreme teması üzerine garip bir dizi görüntüyü sahnelemektedirler. İlk örnek, bir geyiğin vücudundan sarkan ölü bir geyik yavrusudur. Sonra, bir yavru kuş yuvadan düşer, karıncalarla kaplanır, bir yırtıcı kuş onu kapar ve yutar. Bu tablolar sayesinde, doğanın şiddet içeren görüntüleri daha açık bir şekilde tehdit edici hale gelir...Tablolar, görüntüyü sansosyonel bir hale getirmek için, geleneksel görüntü ideolojilerini yıkarlar. Bu sahneler, insanlık dışı doğayı tanımlayan pitoresk resimlerdir.” (Honig ve Marso, 2016)

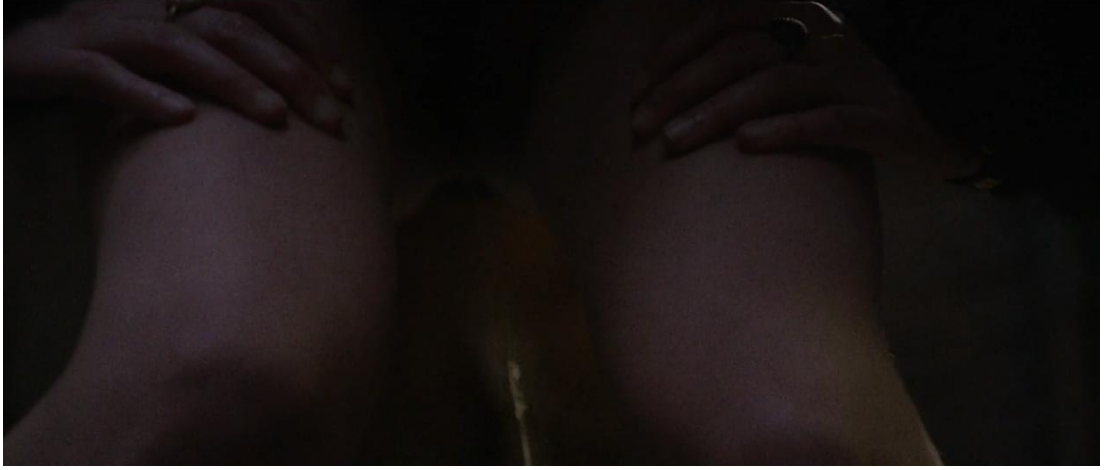


Şekil 52: Deccal filminin proloğundan ağırçekim bir sahne



Şekil 53: Deccal filmininden ağırçekim bir sahne

Yönetmen, *İtiraf*'ta Joe'nun eski eşi tarafından saldırıya uğradığı sahnede tablo biçiminin bu kullanımını tekrarlamaktadır. Ağır çekimde gösterilen karanlık sokakta, anlatının açılış sahnesine dönülür. Sahne, Joe'nun hayal gücünde şiirsel adaletin ne olduğunun alegorik bir gösterimidir. Joe, acımasızca dövüldükten sonra P, onun üzerine idrarını yaparken şiddeti körükleyen eylemler dışarıdan da görünür hale gelir. Ataerkil anlatı mantığının kaçınılmaz sonucu olarak cinselleştirilmiş şiddet estetikleşir ve izleyici tüm bu rahatsız edici görüntülere duyusal direnç gösterir. Görüntünün içeriği biçimiyle çatışır ve sahnedeki kompozisyon dengesi ile bedenın doğasının oluşturduğu kontrast, izleyicinin nasıl tepki vereceğini bilmeyi zorlaştırır. Tablo, seyircinin bakış sistemindeki yerini iki katına çıkarır, onu kendine bakmaya ve kendini hissetmeye zorlar (Honig ve Marso, 2016).



Şekil 54: İtiraf filminde P'nin Joe üzerine idrarını yaptığı sahne

Trier'in göstergelerarasılık bağlamında, resim sanatını sinemasına dahil ettiği, öne çıkan örneklerden söz ettik. Trier, bir yapıtı olduğu gibi şu ya da bu şekilde kadrajına dahil etmektedir. Bunun yanı sıra ünlü tabloları canlı-resim biçiminde canlandırmaktadır. Yönetmen kadrajlarını oluştururken, resim sanatının biçimsel özelliklerinden faydalanmakta, kimi ressamların üslubundan esinlenmektedir. Yönetmenin, bu çalışmanın oluşum sürecinde gösterime giren filmi, *Jack'in Yaptığı Ev* (The House That Jack Built, 2018) filmi de göstergelerarasılık bağlamında oldukça zengin bir filmidir. Yönetmenin diğer sanat dallarını filmlerine dahil etme pratiğini giderek zenginleştirdiği ve bu yönde daha iddialı filmler ortaya koyduğu söylenebilir.

## SONUÇ

Geçmişten günümüze değin sanat dallarının birbirlerini etkiledikleri bilinen bir gerçektir. Günümüzde bu gerçek, birbirini etkileyen tekilliklerin varlığından çok, birbiriyle kaynaşan, öznel sınırların kaybolduğu, çoğulluğa doğru evrilmektedir. Bunun arkasında modernizmin değişen kavramları yatmaktadır. Postmodernizmde, büyük anlatılara karşı güvensizlik vardır, bu da yüce sanatın ve deha sanatçının ölümünü beraberinde getirir. Yüce sanatın ölümü, sanatçının kendisinin yani öznenin ölümü olmasa bile öznel arasında gelişen bir ilişkinin ortaya çıkmasına katkı sağlar. Sanat eserinde öznelliğin ön planda olduğu bir yaklaşımın yerini yapının öne çıktığı bir yaklaşım alır. Bu yapı da, saf sanat anlayışının mümkün olmadığını ileri süren, metinlerarası ve disiplinlerarası bir yapıdır. Sanatçı artık bir türün varlığını sürdürebilmesinin diğer türlerle olan ilişkisine bağlı olduğunu düşünür.

1960'lı yıllarda Julia Kristeva, Bahtin'in çalışmaları üzerine geliştirerek metinlerarasılık kuramını ortaya atmıştır. 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.

Jürgen E. Müller, Kristeva'nın ortaya attığı ve daha sonra bir çok kuramcı tarafından geliştirilen metinlerarasılık kavramının, yalnızca edebi metinler üzerine geliştiği için edebiyat teorisinin gölgesinde kaldığını söyler. Ona göre kavram, görsel-işitsel ve dijital medya arasındaki karşılıklı ilişkilerin karmaşıklığını dikkate almamaktadır. Bu nedenle daha kapsayıcı olan medyalararasılık kavramını önerir. Bir diğer kuramcı Walter Moser, sanatsal araştırma odağında olan bir bakış açısına göre, daha genel olduğunu düşündüğü sanatlararasılık kavramını önerir. Farklı kuramcılar tarafından farklı isimlendirilse de, edebi metnin dışına taşan, sanatın dallarının da dahil olduğu ilişkiler dizisi, genel anlamda göstergelerarasılık olarak kabul görmektedir.

Kısaca söylemek gerekirse, 1960'lı yıllarda sanatçılar, türlere ait sınırları bir kenara bırakır ve teknolojinin de getirdiği olanaklarla farklı disiplinlerin verilerini kullanarak olabildiğince türlerarası yapıtlar üretmeye çabalar. Böylece ortaya çıkan yapıtlar, farklı türlerin ve disiplinlerin verilerini bünyesinde barındıran, eski yapıtlardan parçaları alarak farklı bir bağlamda kendi yapısında tekrarlayan, çok sesli

özelliğindedirler. Bu çok seslilik yazınsalın alanında metinlerarasılık adı altında, sanat türleri ve farklı disiplinlerin içiçe geçmesiyle oluşan karma yapı da göstergelerarasılık adı altında incelenir.

Oldukça geniş bir alanı kapsayan göstergelerarasılık, bir romanda rastlanan sinema teknikleri, müzik unsurları; bir resmin yazını, tiyatroyu ya da sinemayı konu alması vb. bir çok ilişkiselliği inceleyen geniş kapsamlı bir kavramdır. Umberto Eco'ya göre (Eco, 2016), bir yapıt, geçmişten ne kadar izler taşıyor ve simgesel olarak ne kadar zenginse o kadar değerlidir. Eco, *Açık Yapıt* adlı metninde, bir yapıtın açık bir yapıya sahip olması gerektiğinden bahseder. Eco'ya göre, bu açık yapı, yapıtın alıntı ve yinelemeyi ne ölçüde kendisine dahil ettiğiyile ilgilidir. Bugün postmodernizmle birlikte yapıtın bu yeni yapısı, göstergelerarasılık olgusunun temel bir yöntem olarak kabul gördüğü yeni bir estetik anlayışa işaret eder.

Tüm bu bilgilerin ışığında sinema ve diğer sanatlar arasındaki ilişki önem kazanmaktadır. Sinema diğer sanatlara göre daha genç yaşta olması sebebiyle, diğer sanatlarla hep bir ilişki içinde olmuştur. Alain Boudiou'nun da dediği (Badiou, 2017) gibi sinema, diğer sanatları ima eden, onlara eklemelenmeyen ancak onların artı-bir'i olarak varolmuştur. Özellikle görsel sanatlar başlığı altında birleştiği, resim sanatı ile olan ilişkisi oldukça geniş kapsamlı bir konunun alanına girmektedir. Çünkü sinema ve resim birçok yönden birbirini etkilemiş disiplinlerdir. Biri hareketin sanatıyken diğeri durağanlığın sanatı olmasına karşılık, renk, kompozisyon, ışık-gölge gibi ortak biçimsel konuları paylaşmaktadırlar. Tarihsel açıdan incelendiğinde de 20. Yüzyılda, resim sanatında görülen akımların benzer süreçlerde sinemaya yansydıkları görülmektedir. Bu ortaklıklar sebebiyle, sinema dilini kavramak açısından, resim sanatıyla olan etkileşimini dikkate almak ayrıca önem taşımaktadır.

Bir çok yönetmen bu etkileşimi önemsemiş ve resim sanatında ışığın kullanımını ve ışığı kullanan ressamı incelemiştir, konuya dair belli izlenimlerini, filmlerini oluştururken kullanmışlardır. Salvador Dali, Andy Warhol, Akira Kurosawa, Peter Greenaway, Julian Schnabel, David Lynch gibi hem ressam hem yönetmen olan sanatçılar, resim ve sinemanın farklı biçimsel ilişkilerinin görülebildiği yenilikçi filmler üretmişlerdir. Bunların dışında resim sanatını bir esin kaynağı olarak filmlerine dahil eden ya da biçimsel anlamda resim sanatının özelliklerinin sinemasında görülebildiği çok sayıda yönetmen vardır. Bunlardan bazıları, Eisenstein, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer, Claudie Cagnon, Raoul Ruiz, Luchino Visconti, Frederick Wiseman, Martti



Helde, Andrey Tarkovski gibi yönetmenlerdir. Günümüzde resim sanatının kodlarını geliştiren teknolojiye uyarlayarak farklı bir sinema dili yaratma anlamında öne çıkan yönetmenlerden bazıları da David Lynch, Spike Jonze, Michel Gondry, Darren Aronofsky, Tarsem Singh, Charlie Kaufman, Danny Boyle, Lars Von Trier ve ülkemizde Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerdir. Çalışmada bu yönetmenlerden Andrey Tarkovski, Jean-Luc Godard ve Nuri Bilge Ceylan ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Resimsel kadrajlarıyla öne çıkan Tarkovski, alıntılar yönetmeni olarak tanınan ve sanat tarihinden sıklıkla alıntı yapan Godard ve fotoğrafçılık geçmişinin de katkısıyla filmlerine fotoğrafik yeni bir dil kazandıran Ceylan göstergelerarası sinema dilinin önemli örnekleri sayılmaktadır. Kanımızca bu yönetmenlerin filmlerini incelemek, Lars Von Trier filmlerindeki resim sanatı izlerini incelerken, kullandıkları yöntemlerin paralelliği bakımından katkı sağlamaktadır.

Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier'in *Melankoli* Üçlemesindeki üç filmi izlenmiş, çalışmamızın kapsamındaki konular bağlamında bu filmlerin resim sanatıyla kurduğu ilişkiye dair veriler incelenmiştir. Trier'in çektiği tüm filmlerde, biçimsel anlamda resmin verilerini görmek mümkündür. Bu veriler, filmlerinde belli bir his yaratmak amacıyla filmin genelinde kullandığı renklerde, seçtiği resimsel kadrajlarda, izleyiciye bir tablo izliyormuş hissi veren ağır çekim görüntülerde, alıntıladığı ve canlandırdığı ünlü tablolarla görülmektedir.

Sinemasında postmodern bir üslubu benimseyen Trier, hayranı olduğu Tarkovski gibi, bir resmi doğrudan alıntılama yöntemini oldukça sık kullanır. Tarihin ünlü resimlerini olduğu haliye sinemasında sergileyen yönetmen, alıntıladığı resmi farklı bir bağlamda yeniden üretir. Bu resimlerin yaratıldığı geçmişle, filmin bugünü arasında bir karşılaştırma yapar, bağ kurar. Bu yolla izleyicinin ilgisini çeker ve onun kültürel birikimine seslenir. Bilindik motifleri yineleyerek sanatsal biçim aracılığıyla kültürel belleğin devamlılığına katkı sağlar.

Yönetmen filmlerinde anlatı akışını bozan, durağan anların olduğu ağır çekim görüntüler kullanır. *Melankoli* ve *Deccal* filminin proloğunda, bir tablo niteliği taşıyan ve filmde yer almayan görüntüleri izleyiciye birer birer izletir. Bu görüntüler bir tabloyu andıracak şekilde çerçevelenmiş ve merkezci görüntülerdir. Trier, bu yolla filmin anlatısını askıya alır, zamanı durdurur. Bu görüntüler birer plan-resim olarak tasarlanmışlardır. Filmin anlatısallığından ayırır, özerk görünüm olarak varlıklarını inşa ederler. İzleyici bu görüntüler karşısında duraksar, her bir görüntüyü bir diğerinden bağımsız şekilde okur ve yorumlar.

Trier'in üçlemesindeki üç filmde de romantik ressam Caspar David Friedrich'in tablolarının renkleri görülmektedir. Trier, Tarkovski'nin de esinlendiği ressamın bilinen resimlerinin aurasını filmlerine yansıtır. Üçlemenin üç filminde de aynı ressamın bir kaç tablosunun canlı-resim olarak sunulduğu da görülmektedir. Bir ressamın biçimini bu yolla taklit etmek, postmodern alıntı yöntemlerinden pastişin tanımına uymaktadır.

Yönetmen aynı zamanda bilindik resimleri de canlı-resim yoluyla canlandırır. Canlı-resim izleyicinin katılımını zorunlu kılan bir yöntemdir. Yönetmen canlı-resim yoluyla izleyicinin kültürel belleğine seslenerek izleyicinin gönderge yapıtı tanımını bekler. Bağlamından kopartılarak sunulan eski yapıtın bu yolla güncellenip yaşama döndürülmesi, göstergelerarasılığın işleyişine uygun düşmektedir.

Walter Benjamin, sanat ürünlerinin nasıl meydana geldikleri kadar nasıl yaşadıklarının da dikkate alınmasının öneminden söz eder. Ona göre yapıtları yalnızca kendi bağlamlarında okumak yeterli değildir. Aynı zamanda yapıtları kendi zamanımızda, kendi bakışımızın onları şekillendirdiği haliyle okuyabilmek de önemlidir. Yapıtlar her farklı dönemde farklı anlayış olasılıkları yaratır. Bu da sanat yapıtını kapalı bir dizgeye indirgenmekten korur, onu dolayına sokarak ona devingenlik kazandırır. Bu bir anlamda izleyiciyi etkin kılan bir bakıştır. Yapıtın çoğullaşması, okumanın da çoğullaşmasını beraberinde getirir.

Günümüzün sanatsal pratikleri aynı zamanda, geçmişte üretilmiş formları alır, onu kendi içinde özerk bir form olarak değerlendirmektense, onu metinlerarası, göstergelerarası bir ağ içine yerleştirir. Bu yolla da anlam çoğullaşır, izleyici pasiflikten kurtulur, zaman ve uzam değişir sanat pratiklerine yeni anlam katmanları kazandırılır. Bu anlamda Bourriaud'un *Postprodüksiyon* adlı metninden bir alıntı yapmak gerekirse:

“Burada söz konusu olan, ortak ‘boş bir yap-boz tahtası’ndan başlama ya da hiç dokunulmamış bir materyale dayanarak bir anlam yaratma değil, üretimin sayısız akışlarıyla keşişme yolunu bulma meselesidir. ‘şeyler ve düşünceler’ diye yazar Gilles Deleuze, ‘ortadan başlayarak ilerler ya da gelişirler ve bu orta yer işe başlaman gereken yerdir. Herşeyin açıldığı yer.’ Sanatsal soru artık ‘nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?’ değil; ‘elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?’dir. Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesnelere, isimler ve referanslar yığından nasıl tekillik ve

anlam üretebiliriz?" (Bourriaud, 2018)

Sonuç olarak Lars Von Trier'in eski eserleri farklı biçimlerde sinemasına dahil etmesinin bir göstergelerarasılık yöntemi olduğunu söyleyebiliriz. Yönetmen bu yolla izleyici aktif bir role çağırır. Kendi şahsi müzesini farklı bir sanat formuyla yaratarak onu izleyicisiyle buluşturur. Andre Bazin'e göre (Bazin, 2013), sinema diğer sanatlarla ilişki kurmak yoluyla gözle görülmez galeriler yaratır. Göndergelerle alıntılarla bezenmiş, göstergelerarası bir film izlemek, müzede gezmek gibidir.

Film aracılığıyla müze gezmek deneyimine dair, son dönemin en radikal örneklerinden biri olan *Vincent'ten Sevgilerle* (Loving Vincent) filmini hatırlayabiliriz. 2018 yılında gösterime giren yönetmenliğini Dorota Kobiela ve Hugh Welchman'ın birlikte yaptığı film, Van Gogh'un biyografisini konu alan bir animasyondur. Animasyon, 65 bin kareden oluşmaktadır ve karelerin her biri 125 profesyonel ressam tarafından, Van Gogh'un üslubunda yağlıboya tablo olarak resmedilmiştir. Biçimsel anlamda sınırları zorlayan bu film, resim ve sinemanın hem biçimsel hem konusu itibariyle varolan ilişkisine dair belki de en iddialı örneklerden biridir. Film veya resim olmak konusunda kararsız, türlerarası sınırların uç noktalarda belirsizleştiği film, Van Gogh'un resimleriyle izleyici arasındaki sonsuz mesafeyi kaldırır ve izleyiciyi ressamın bir tablosunda yaşama deneyimine bırakır.

Bu tez çalışmasının amacında ortaya koyulan bir yönetmenin müzesi; Lars Von Trier sinemasında resimsellik konusuna dair Trier'in ele alınan filmleri *Deccal*, *Melankoli* ve *İtiraf*'ta, postmodern sinemanın göstergelerarasılık yöntemleri, yönetmenin doğrudan alıntılacağı veya canlandırdığı tablolarla, resimsellik kazandırdığı ağır çekim, durağan kadrajlarıyla, filmlerinin aurasını oluştururken, belirli ressamların paletlerinden esinlenmesiyle ortaya çıkar. Yönetmen, kullandığı bu göstergelerarasılık yöntemleriyle sinemasını bir tür müzeye dönüştürür. Sinemasına anlam katmanı yaratacağını düşündüğü ünlü tabloları, bahsi geçen filmlerde toplar ve yeni bir anlayışla sergiler. Kimi zaman olduğu gibi alıntılanan kimi zaman da yorumlanarak yeni bir form kazanan yapıtlar, geleneksel sergilemenin ötesinde bir anlayışla, izleyiciye sinema aracılığıyla aktarılır.

## KAYNAKÇA

- Açar, M. (2012). Andrei Rublev. [ankarasinemadernegi.org](http://ankarasinemadernegi.org): <http://ankarasinemadernegi.org/listings/andrei-rublev/> (Çevrimiçi 12 Mayıs 2020)
- Akerson, F. E. (2004). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual.
- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki.
- Aktulum, K. (2011). Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru.
- Aktulum, K. (2018). Sinema ve Metinlerarasılık. Konya: Çizgi.
- Alexander, I. (2018). Description of the icon by Andrei Rublev “Our Lady of Vladimir. [en.opisanie-kartin.com](https://en.opisanie-kartin.com): <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-icon-by-andrei-rublev-our-lady-of-vladimir/> (Çevrimiçi 10 Aralık 2019)
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). Sanat Olarak Sinema. Ankara: Öteki.
- Atik, Ş. (2012). Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Atik, Ş. (2017). Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aydın, Ş., ve Uçar İlbuğa, E. (2020). Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet ve İmgelerarasılık: The House That Jack Built Örneği. *Sinefilozofi*, 227-245.
- Azap, S. (2014). *Metinlerarasılık: Roland Barthes Kuramının At Metaforu Etrafında Uygulanması*. III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi (s. 29-44). Sakarya: İlem.
- Badiou, A. (2017). Başka Bir Estetik. İstanbul: Metis.
- Baker, U. (2017). Beyin Ekran. İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2010). Simülakrlar ve Simülasyon. Ankara: Doğubatı.
- Bazin, A. (2013). Sinema Nedir. İstanbul: Doruk.
- Benjamin, W. (2010). Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi.
- Boffa, D. (2015). Pieter Bruegel the Elder, Hunters in the Snow (Winter). [smarthistory.org](https://smarthistory.org): <https://smarthistory.org/pieter-bruegel-the-elder-hunters-in-the-snow-winter/> (Çevrimiçi 7 Temmuz 2020)
- Bonitzer, P. (2011). Kör Alan ve Dekadrajlar. İstanbul: Metis.

- Bornstein, T. B. (2014). *Filmler ve Rüyalar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon*. İstanbul: Bağlam.
- Bozkurt, A. (2014). *Çıplak Ağaçların Tarihi*. *Altyazı* 137: 40-44. (Çevrimiçi 20 Haziran 2020)
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez.
- Bunch, M. (2012). *Behind Idealism The Discrepancy Between Philosophy and Reality in The Cinema of Lars von Trier*. Copenhagen: University of Copenhagen. (Çevrimiçi 6 Haziran 2020)
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Dipnot.
- Çolak, M. (2006). *Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- David Bordwell, K. T. (2008). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki.
- David Hockney, M. G. (2017). *Resmin Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Degli Esposti, C. (1998). *Postmodernism in the Cinema*. New York: Berghahn Books.
- Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması*. İstanbul: Metis.
- Eco, U. (1997). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can.
- Erkek, H. (2009). Brecht'ten Trier'e Epik Yapı ya da Kapitalizmin Köpekent'i Dogville. *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları*, 57-62.
- Gauvin, M. (2018). From Cannes: 'The Image Book' ('Le Livre D'Image') Too Psychedelic, Not Enough Substance. [thecrimson.com: https://www.thecrimson.com/article/2018/5/13/le-livre-review/](https://www.thecrimson.com/article/2018/5/13/le-livre-review/) (Çevrimiçi 10 Temmuz 2020)
- Godard, J.-L. (2008). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Metis.
- Gombrich, E. H. (2010). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gök, K. (2017). *Romantizm ve Romantizm Akımının Fotoğraf Sanatına Etkisi* [dergipark.org.t: https://dergipark.org.t/en/download/article-file/395280](https://dergipark.org.t/en/download/article-file/395280) (Çevrimiçi 24 Mayıs 2020)
- Gülşen, E. (2016). *Sinemanın Kökleri*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Güngör, A. Ş. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetmeni*. Ankara: Kitle.
- Honig, B. ve Marso, L. J. (2016). *Politics, Theory and Film - Critical Encounters*

- with Lars Von Trier. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, F. (1997). Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. [is.muni.cz:](https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/SOC757/um/61816962/Jameson_The_cultural_logic.pdf)  
([https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/SOC757/um/61816962/Jameson\\_The\\_cultural\\_logic.pdf](https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/SOC757/um/61816962/Jameson_The_cultural_logic.pdf)) (Çevrimiçi 8 Haziran 2020)
- Jameson, F. (2005). Kültürel Dönemeç. Ankara: Dost.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. İstanbul: Nirengi.
- Kılıç, L. (2018). Görüntü Estetiği. İstanbul: İnkilap.
- Kıraç, R. (2012). Sinemanın ABC'si. İstanbul: Say.
- Kolarova, V. (2013). Picturing the Language of Images. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Koşar, D. C. (2010). Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlarası İlişkiler. Ankara, T.C: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köksal, S., ve Denli, Ö. (2017). Avro-Amerikan Hegemonyası ve Avrupalı Bir Yönetmen Olarak Lars Von Trier. *Folklor / Edebiyat*, 23(89): 147-178.
- Lumholdt, J. (2015). Sinema Tutkusu- Lars Von Trier. İstanbul: Agora.
- Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi.
- Lytard, J. F. (2014). Postmodern Durum. Ankara: Bilgesu .
- Martin, S. (2013). Andrey Tarkovski. (I. Yavlal, Çev.) İstanbul: Kalkedon.
- Mascelli, J. V. (2014). Sinemanın 5 Temel Ögesi. İstanbul: İmge.
- Metz, C. (2012). Sinemada Anlam Üzerine Denemeler. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest
- Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? İstanbul: Oğlak.
- Müller, J. E. (2010). Intermediality and Media Historiography in the Dijital Era. *Acta University Sapientiae, Film and Media Studies*, 15-38.
- Nietzsche, F. (2005). Tragedyanın Doğuşu. İstanbul: İthaki.
- Nietzsche, F. (2007). Deccal - Hristiyanlığa Lanet. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Oruç, A. (2018). Lars von Trier'in Antichrist Filmi Üzerine. [medium.com:](https://medium.com/türkiye/lars-von-trierin-antichrist-filmi-üzerine-a81ef9cb09a8)  
<https://medium.com/türkiye/lars-von-trierin-antichrist-filmi-üzerine-a81ef9cb09a8> (Çevrimiçi 5 Haziran 2020)
- Osborne, N. (2017). Filminquiry. Loving Vincent: An Artistic & Cinematic Triumph: <https://www.filminquiry.com/loving-vincent-2017-review/>  
(Çevrimiçi 20 Haziran 2020)

- Öğüt, H. (2010). Doğa Şeytanın Mabedi Kadın Şeytanın Bedeni. *Psikeart* 9: 82-92.
- Özdoğru, P. (2018). Minimalizm ve Sinema. İstanbul: Es.
- Özgür, C. O. (2017). Estetik Kaygı Olarak Sinema-Resim İlişkisi. *Sanat Dünyamız*, 123: 94-101.
- Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora.
- Öztürk, S. R. (1996). Sinemanın Resimle Buluştuğu Yer. 25. *Kare* 16: 57-67.
- Parodi anlatım tekniği nedir? (2019). Edebiyatımız. net: <https://www.edebiyatimiz.net/parodi-anlatim-teknigi-nedir-ozellikleri-parodi-ornekleri/> (Çevrimiçi 6 Haziran 2020)
- Pay, A. (2009). Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan. İstanbul: Küre.
- Proust, M. (2013). Kayıp Zamanın İzinde / Swann'ların Tarafı. (R. Hakmen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Rahimli, A. (2015). Melankoli (Lars Von Trier). [alirahimli.blogspot.com](http://alirahimli.blogspot.com): <https://alirahimli.blogspot.com/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html> (Çevrimiçi 20 Mayıs 2020)
- renemagritte.org. (2017). The Mysteries of the Horizon, 1928 by Rene Magritte. [renemagritte.org](http://renemagritte.org): <https://www.renemagritte.org/the-mysteries-of-the-horizon.jsp> (Çevrimiçi 13 Haziran 2020)
- Rıfat, M. (2008). 20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergeler. Yapı Kredi.
- Riggs, T. (1998). Ophelia. [tate.org.uk](http://tate.org.uk): <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> (Çevrimiçi 3 Haziran 2020)
- Sarup, M. (2004). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Sauer, M. (2008). File talk:Holbein, Hans . [commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org): [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein,\\_Hans\\_-\\_Georg\\_Gisze,\\_a\\_German\\_merchant\\_in\\_London.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein,_Hans_-_Georg_Gisze,_a_German_merchant_in_London.jpg) (Çevrimiçi 3 Haziran 2020)
- Shafto, S. (2006). Sensesofcinema. Leap into the Void: Godard and the Painter: [http://sensesofcinema.com/2006/cinema-and-the-pictorial/godard\\_de\\_stael/#8](http://sensesofcinema.com/2006/cinema-and-the-pictorial/godard_de_stael/#8) (Çevrimiçi 5 Haziran 2020)
- Sinclair, M. (2008). Andrei Tarkovsky: Film and Painting. [creativereview.co.uk](http://creativereview.co.uk): [https://www.creativereview.co.uk/andrei-tarkovsky-film-and-painting/?mm\\_5eaa7ae402294=5eaa7ae402296](https://www.creativereview.co.uk/andrei-tarkovsky-film-and-painting/?mm_5eaa7ae402294=5eaa7ae402296) (Çevrimiçi 1 Temmuz 2020)
- sozluk.gov.tr. (2019). (<https://sozluk.gov.tr>) (Çevrimiçi 5 Temmuz 2020)
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman ve A. Çiğdem, Çev.) İstanbul:

Ayrıntı.

Stevenson, J. (2005). Lars Von Trier. (B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Agora.

Suner, A. (2015). Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.

Şahiner, R. (2013). Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya.

Şen, S. (2019). İmgeler ve Sözcükler: Dünyayı Sabuklayan Film. birikimdergisi.com: <https://www.birikimdergisi.com/guncel/9389/imgeler-ve-sozcukler-dunyayi-sabuklayan-film> (Çevrimiçi 1 Temmuz 2020)

Şentürk, R. (2011). Postmodern Kaos ve Sinema. İstanbul: Avrupa Yakası.

Şükrü Aydın, E. U. (2016). Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet Ve İmgelerarasılık: The House That Jack Built Örneği. dergipark.org.tr: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/54611/675550> (Çevrimiçi 2 Temmuz 2020)

Tafelski, T. (2018). Jean-Luc Godard's Latest Film Pushes the Limits of Montage. hyperallergic.com: [https://hyperallergic.com/463670/jean-luc-godards-latest-film-the-image-book/?fbclid=IwAR2qcGWJ3\\_qNvIE56B1-xov7ugr1jFthoW5dZtAh6S9wNfaSr8dps3Uoos4](https://hyperallergic.com/463670/jean-luc-godards-latest-film-the-image-book/?fbclid=IwAR2qcGWJ3_qNvIE56B1-xov7ugr1jFthoW5dZtAh6S9wNfaSr8dps3Uoos4) (Çevrimiçi 10 Haziran 2020)

Tahsin Yaprak, Ö. B. (2017). Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı Dergipark: <http://static.dergipark.org.tr/article-download/17b6/b7c3/6932/5a6c39be07b1d.pdf> (Çevrimiçi 8 Haziran 2020)

Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman. İstanbul: Agora.

Uzunhasanoğlu, İ. (2009). Ophelia, Deliliğin Eşiğindeki Kadın. arkakapak.com: <http://www.arkakapak.com/ophelia-deliligin-esigindeki-kadin/> (Çevrimiçi 9 Temmuz 2020)

Wikipedia. (2019). L'Origine du monde. en.wikipedia.org: [https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine\\_du\\_monde](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde) (Çevrimiçi Haziran 2020)

Wollen, P. (2013). Godard ve Karşı Sinema. (H. Gürkan, Dü.) *İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 121-129.

Wollen, P. (2017). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya.



## **EK: Tezde Kullanılan Filmler**

- Adı Carmen - Prénom Carmen**, Jean Luc Godard, 1983, Fransa
- Andrei Rublev** Andrei Tarkovski, 1966, Rusya
- Arka Sokaklar - Mean Streets**, Martin Scorsese, 1973, ABD
- Artist - The Artist**, Michel Hazanavicius, 2011, Fransa, Belçika, ABD
- Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı - The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover**, Akira Kurosawa, 1989, Hollanda, İngiltere, Fransa
- Avrupa - Europe**, Lars Von Trier, 1992, Danimarka
- Ayna - Mirror**, Andrei Tarkovski, 1975, Rusya
- Azap Yolu - Road to Perdition**, Sam Mendes, 2002, ABD
- Barry Lyndon**, Stanley Kubrick, 1975, ABD
- Basquiat**, Julian Schnabel, 1996, ABD
- Batman**, Tim Burton, 1989, ABD
- Bay Turner - Mr. Turner**, Mike Leigh, 2014, İngiltere, Fransa, Almanya, ABD
- Beyaz – White**, Krzysztof Kieslowski, 1994, Fransa, Polonya, İsviçre
- Bir Endülüs Köpeği - Un Chien Andalou**, Salvador Dali - Luis Bunuel, 1929, Fransa
- Bir Sinema Tacirinin Yükselişi ve Çöküşü'nde - Grandeur et décadence d'un Petit Commerce du Cinema**, Jean Luc Godard, 1986, Fransa
- Bir Zamanlar Anadolu'da**, Nuri Bilge Ceylan, 2011, Türkiye
- Bıçak Sırtı - Blade Runner**, Ridley Scott, 1982, ABD
- Büyük Gözler - Big Eyes**, Tim Burton, 2014, ABD, Kanada
- Çifte Tazminat - Double Indemnity**, Billy Wilder, 1944, ABD
- Çile – Passion**, Jean Luc Godard, 1982, Fransa
- Çin Mahallesi - Chinatown**, Roman Polanski, 1974, ABD
- Dalgaları Aşmak - Breaking the Waves**, Lars Von Trier, 1996, Danimarka
- Dar Alanda Kısa Paslaşmalar**, Serdar Akar, 2000, Türkiye
- Deccal – Antichrist**, Lars Von Trier, 2009, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, İtalya, Polonya
- Divya**, Jean Luc Godard, 1981, Fransa
- Doğu Rüzgarı - Le Vent d'Est**, Jean Luc Godard, 1970, Fransa

**Dogville**, Lars Von Trier, 2003, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, İtalya, Polonya, İngiltere, Belçika, ABD

**Dr. Caligari'nin Muayenehanesi - Das Kabinett des Dr. Caligari**, Robert Wiene, 1919, Almanya

**Dünyanın Melodileri - Melodie Der Welt**, Walter Ruttmann, 1929, Almanya

**Düşler - Yume**, Akira Kurosawa, 1990, Japonya, ABD

**Eşkiya**, Yavus Turgul, 1996, Türkiye

**Fransız Teğmenin Kadını - The French Lieutenant's Woman**, Karel Reisz, 1981, İngiltere

**Frida**, Julie Taymor, 2002, Meksika, ABD, Kanada

**Gençlik Yılları - American Graffiti**, George Lucas, 1973, ABD

**Gerizekahılar - Idioterne**, Lars Von Trier, 1998, Danimarka

**Goya'nın Hayaletleri - Goya's Ghost**, Milos Forman, 2006, İspanya, ABD

**Hail Mary (Je vous salue, Marie)**, 1985

**Herkes Başının Çaresine Baksın - Sauve qui peut la vie**, Jean Luc Godard, 1980, Fransa

**Historie(s) du Cinéma**, Jean Luc Godard, 1988, Fransa

**İklimler**, Nuri Bilge Ceylan, 2006, Türkiye

**İmgeler ve Sözcükler - The Image Book**, Jean Luc Godard, 2018, Fransa

**İnci Küpeli Kız - Girl with a Pearl Earring**, Peter Webber, 2003, İngiltere, Fransa, Belçika, ABD

**İtiraf I – Nymphomaniac I**, Lars Von Trier, 2013, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, İtalya, Polonya, İngiltere, Belçika, ABD

**İtiraf II – Nymphomaniac II**, Lars Von Trier, 2013, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, İtalya, Polonya, İngiltere, Belçika, ABD

**İvan'ın Çocukluğu – İvanovo Detstvo**, Andrei Tarkovski, 1963, Rusya

**Kanun Namına - Miami Vice**, Anthony Yerkovich, 1984, ABD

**Karanlıkta Dans - Dancer in the Dark**, 2000, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, İtalya, Polonya, İngiltere, Belçika, ABD, Finlandiya

**Kasaba**, Nuri Bilge Ceylan, 1998, Türkiye

**Kırmızı – Red**, Krzysztof Kieslowski, 1994, Fransa, Polonya, İsviçre

**Kış Uykusu**, Nuri Bilge Ceylan, 2014, Türkiye

**Komser Şekspir**, Sinan Çetin, 2001, Türkiye

**Konformist - Conformista**, Bernardo Bertolucci, 1970, İtalya, Fransa, Almanya

**Koza**, Nuri Bilge Ceylan, 1995, Türkiye

**Kurban – Offret**, Andrei Tarkovski, 1986, İsveç, Fransa, İngiltere

**Kutsal Hazine Avcıları - Raiders of the Lost Ark**, Steven Spielberg, 1981, ABD

**La Ricotta**, Pier Paolo Passolini, 1963, İtalya

**Manderlay**, Lars Von Trier, 2005, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, İtalya, Polonya, İngiltere, Belçika, ABD

**Mavi - Blue**, Krzysztof Kieslowski, 1993, Fransa, Polonya, İsviçre

**Mayıs Sıkıntısı**, Nuri Bilge Ceylan, 1999, Türkiye

**Melankoli – Melancholia**, Lars Von Trier, 2011, Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya

**Modigliani**, Mick Davis, 2004, İngiltere, Almanya, Romanya, Fransa, İtalya

**Nostalji – Nostalgia**, Andrei Tarkovski, 1983, Rusya, İtalya

**Ölmeyen İnsanlar - Lust for Life**, Vincente Minnelli, 1956, ABD

**Picasso'yla Yaşamak - Surviving Picasso**, James Ivory, 1996, ABD

**Pollock**, Ed Harris, 2000, ABD

**Propaganda**, Sinan Çetin, 1999, Türkiye

**Rembrandt**, Alexander Korda, 1936, İngiltere

**Salgın - Epidemic**, Lars Von Trier, 1987, Danimarka

**Schindler'in Listesi - Schindler's List**, Steven Spielberg, 1993, ABD

**Şellale**, Semir Aslanyürek, 2001, Türkiye

**Siyam Balığı - Rumble Fish**, Francis Ford, Coppola, 1983, ABD

**Sıcak Vücutlar - Body Heat**, Lawrence Kasdan, 1981, ABD

**Solaris**, Andrei Tarkovski, 1972, Rusya

**Sosyalizm - Film Socialisme**, Jean Luc Godard, 2010, Fransa

**Spellbound**, Alfred Hitchcock, 1945, ABD

**Suç Unsuru - The Element of Crime**, Lars Von Trier, 1984, Danimarka

**Titanik – Titanic**, James Cameron, 1997, ABD, Meksika, Kanada

**Tutku - Passion**, Jean. Luc Godard, 1982, Fransa

**Üç Maymun**, Nuri Bilge Ceylan, 2008, Türkiye

**Ucuz Roman- Pulp Fiction**, Quentin Tarantino, 1994, ABD

**Uzak**, Nuri Bilge Ceylan, 2002, Türkiye

**Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında - At Eternity's Gate**, Julian Schnabel, 2018, İrlanda, İsviçre, İngiltere, Fransa, ABD

**Vietnam'dan Uzakta - Loin du Vietnam**, Jean Luc Godard, 1967, Fransa

**Vincent'e Sevgilerle – Loving Vincent**, Dorota Kobiela - Hugh Welchman, 2017,  
Polonya, İngiltere, İsviçre, Hollanda, ABD

**Vizontele Tuuba**, Yılmaz Erdoğan, 2004, Türkiye

**Vizontele**, Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001, Türkiye

**Wavelength – Dalgaboyu**, Michael Snow, 1967, Kanada, Amerika

**Yeşil Yol - Green Mile**, Frank Darabont, 1999, ABD

