

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



YÜKSEK LİSANS TEZİ

**RESİM SANATININ SİNEMAYA YANSIMALARI ÜZERİNDEN
SİNEMADA YENİDEN ÜRETİLMİŞ RESİMLER**

FEYZA GÜL

Danışman : Doç. Serap YILDIZ
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Sümeyra İLHAN CİVLİZ

KASTAMONU-2025

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Feyza GÜL

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATININ SİNEMAYA YANSIMALARI ÜZERİNDEN SİNEMADA YENİDEN ÜRETİLMİŞ RESİMLER

FEYZA GÜL

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN: DOÇ. SERAP YILDIZ

İnsanın varoluşundan bu yana köklü bir görsel ifade biçimi olarak değerlendirilen resim sanatı, düşünce ve duyguların estetik bir düzlemde görünür hâle gelmesini sağlamıştır. Mağara duvarlarından modern sanat galerilerine kadar uzanan tarihsel süreçte resim, her dönemin zihinsel, kültürel ve toplumsal dokusunu yansıtan bir görsel dil olmuştur. Zaman içinde resim sanatı, diğer sanat disiplinlerinin de biçimsel temellerini besleyen bir kaynak olarak önem kazanmıştır. Özellikle sinema, resim sanatından aldığı ışık-gölge dengesi, renk uyumu, perspektif, mekân kurgusu ve kompozisyon anlayışıyla kendi estetik dilini geliştirmiştir. Yönetmenler, sinemanın görsel anlatım gücünü derinleştirmek amacıyla resim sanatının estetik ilkelerinden yararlanarak, sahnelerinde ressam duyarlılığına yaklaşmışlardır. Sanatta göstergelerarasılık kavramı ise farklı sanat disiplinleri arasındaki etkileşimin anlam ve biçim düzeyinde nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bir sanat dalında üretilen göstergelerin başka bir sanatta yeniden yorumlanması ya da dönüştürülmesi, sanatta yeniden üretim düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Sinemada resimsel göndermelerin, yeniden üretim yoluyla yeni bir bağlama taşınması hem görsel belleğin sürekliliğini sağlar hem de sanatlar arasındaki geçirgenliğin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Çalışma, resim sanatının sinemadaki yansımalarını çözümleyerek, sinema filmlerinde yeniden üretilen resimlerin yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir yeniden yaratım sürecine dönüşümünü ele almaktadır. Elde edilen bulgular, resim sanatının yalnızca kendi disiplini içinde değil, çok yönlü bir sanat dalı olan sinema üzerinde de önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, resim ve sinemanın birleşimiyle ortaya çıkan bu görsel ve düşünsel etkileşim, iki sanat dalının da estetik değerini ve anlatım gücünü artırmakta; sanatın evrensel ve dönüştürücü doğasını bir kez daha görünür kılmaktadır.

ANAHTAR KELİMELELER: Resim, Sinema, Yeniden üretim, Canlandırma Resim Sanat Tarihi

Ekim 2025, 133 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

PAINTINGS REPRODUCED IN CINEMA THROUGH THE CINEMATIC REFLECTIONS OF THE ART OF PAINTING

FEYZA GÜL

KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE

ART AND DESIGN MAIN ART DEPARTMENT

SUPERVISOR: ASSOC. PROF. SERAP YILDIZ

Since the dawn of human existence, painting has been regarded as a profound form of visual expression that renders thoughts and emotions visible within an aesthetic framework. From the walls of prehistoric caves to the halls of modern art galleries, painting has served as a visual language reflecting the intellectual, cultural, and social fabric of every era. Over time, painting has also become a vital source that nourishes the formal foundations of other artistic disciplines. Cinema, in particular, has developed its own aesthetic language through elements inherited from painting—such as the balance of light and shadow, harmony of color, use of perspective, spatial composition, and overall sense of structure. By drawing upon the aesthetic principles of painting, filmmakers have approached their scenes with a painterly sensibility, deepening the visual expressiveness of cinema. The concept of intermediality in art reveals how interactions between different artistic disciplines occur on both semantic and formal levels. Thus, the reinterpretation or transformation of signs produced in one art form within another is closely related to the idea of reproduction in art. The cinematic transposition of pictorial references through acts of reproduction not only sustains the continuity of visual memory but also exemplifies the permeability between artistic forms. This study analyzes the reflections of painting in cinema, focusing on how reproduced images in films become not merely visual reproductions but intellectual acts of re-creation. The findings demonstrate that painting exerts a significant influence not only within its own discipline but also on cinema as a multifaceted art form. Ultimately, the visual and conceptual interaction emerging from the convergence of painting and cinema enhances the aesthetic value and expressive power of both arts, making the universal and transformative nature of art once again visible.

KEYWORDS: Painting, Cinema, Re-creation, Reenactment, History of Painting

October 2025, 133 Page

TEŞEKKÜR

“Resim Sanatının Sinemaya Yansımaları Üzerinden Sinemada Yeniden Üretilmiş Resimler” adlı tez çalışmamın hazırlanma sürecinde, eğitim hayatım boyunca bana güvenen ve daima destek olan kıymetli aileme; sevgisiyle bana güç ve motivasyon veren sevgili oğlum Timur GÜL’e ve sabrıyla, fikirleriyle, inancıyla her zaman yanımda olan sevgili eşim Ahmet Okan GÜL’e teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimimde tecrübelerini ve önerilerini esirgemeyen, tez sürecimde akademik anlamda kendimi geliştirmeme katkı sağlayan danışman hocam Doç. Serap YILDIZ’a teşekkürlerimi sunarım.

Feyza GÜL

Kastamonu, 2025

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ VE RESMİN SİNEMAYA ETKİLERİ	4
2.1 Sinemanın Tarihçesi	4
2.2 Resim- Sinema İlişkisi.....	17
2.2.1 Resim- Sinema Arasındaki Kompozisyon İlişkisi	17
2.2.2 Resim- Sinema Arasındaki Işık-Gölge İlişkisi	27
2.2.3 Resim-Sinema Arasında Altın Oran İlişkisi	33
2.2.4 Göstergelerarasılık Bağlamında Resim ve Sinema.....	36
2.3 Resmin Sinemaya Etkileri	41
3. SİNEMADA YENİDEN ÜRETİLMİŞ RESİMLER.....	50
3.1 Venüs'ün Doğuşu (Sandro Botticelli) (1482-85) / Baron Munchausen'in Maceraları (1988).....	50
3.1.1 Venüs'ün Doğuşu (Sandro Botticelli).....	50
3.1.2 Baron Munchausen'in Maceraları Filminde "Venüs'ün Doğuşu" Sahnesi	52
3.2 Son Akşam Yemeği (Leonardo da Vinci) (1495-98) / The Watchmen (2009)	56
3.2.1 Son Akşam Yemeği- Leonardo da Vinci (1495-98)	56
3.2.2 The Watchmen Filminde "Son Akşam Yemeği" Sahnesi	59
3.3 The Tower of Babel (Pieter Bruegel) (1563) / Metropolis (1927)	62
3.3.1 The Tower of Babel (Babil Kulesi)- Pieter Bruegel (1563)	62
3.3.2 Metropolis Filminde "Babil Kulesi" Sahnesi	65
3.4 Hunters in The Snow (Pieter Bruegel) (1565) / Zerkalo (1975)	68
3.4.1 Hunters in The Snow (Karda Avcılar)- Pieter Bruegel (1565)	68
3.4.2 Zerkalo (Ayna) Filminde "Kardaki Avcılar" Sahnesi	69
3.5 The Allegory of Painting (Jan Vermeer) (1668) / A Zed and Two Noughts (1985)	73
3.5.1 The Allegory of Painting (Resmin Alegorisi)- Jan Vermeer (1668)	73
3.5.2 A Zed and Two Noughts Filminde "Resmin Alegorisi" Sahnesi	76
3.6 The Blue Boy (Thomas Gainsborough) (1770) / Django Unchained (2012)	79
3.6.1 The Blue Boy (Mavili Çocuk)- Thomas Gainsborough (1770).....	79
3.6.2 Django Unchained (Zincirsiz) Filminde "Mavili Çocuk" Sahnesi	80
3.7 The Nightmore (Henry Fuseli) (1718) / Gothic (1986).....	83
3.7.1 The Nightmore (Kâbus)- Henry Fuseli (1718)	83
3.7.2 Gotik Filminde "Kâbus" Sahnesi.....	85

3.8	Marat'ın Ölümü (Jacques-Louis David) (1793) / Schmiat Hakkında (2002)	89
3.8.1	Marat'ın Ölümü- Jacques Louis David (1793)	89
3.8.2	Schmidt Hakkında Filminde “Marat'ın Ölümü” Sahnesi	91
3.9	Meşe Ormanında Manastır (Caspar David Friedrich) (1809-10) / The Revenant (2015)	93
3.9.1	Meşe Ormanında Manastır- Caspar David Friedrich (1809-10).....	93
3.9.2	The Revenant (Diriliş) Filminde “Meşe Ormanında Manastır” Sahnesi	95
3.10	Çocuklarını Yiyen Satürn (Francisco Goya) (1819-23) / Pan'ın Labirenti (2006)	99
3.10.1	Çocuklarını Yiyen Satürn- Francisco Goya (1819-23).....	99
3.10.2	Pan'ın Labirenti Filminde “Çocuklarını Yiyen Satürn” Sahnesi.....	102
3.11	Haremin İçi (Jean Aguste Dominique Ingres) (1828) / Passion (1982)....	106
3.11.1	Haremin İçi (Küçük Yüzücü)- Jean Aguste Dominique Ingres (1828).....	106
3.11.2	Passion Filminde “Haremin İçi” Sahnesi.....	107
3.12	Ophelia (John Everent Milliaıs) (1851) / Melancholia (2011).....	111
3.12.1	Ophelia- John Everent Milliaıs (1851)	111
3.12.2	Melancholia Filminde “Ophelia” Sahnesi	113
4.	SONUÇ	118
	KAYNAKLAR	121

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 2.1 16. yy. da kullanılan karanlık kutunun- odanın resmi	5
Resim 2.2 Phenakistoscope (Fenakistiskop)	6
Resim 2.3 Paraksinoskop	7
Resim 2.4 George Melies, “Aya Seyahat” filminden bir sahne, 1902	9
Resim 2.5 Ledl Bernhard, Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filminin afişi, 1920	12
Resim 2.6 Stanley Kubrick, “The Shining”, Jack’in otelin barında oturma sahnesi, 1980	19
Resim 2.7 Edvard Munch, “Çılgılık”, 1897, Tüyb, 91 x 23,5 cm	20
Resim 2.8 Leonardo da Vinci, Kayalıklar Madonnası, Üçgen formun merkezî figür vurgusuna etkisi, 1483-1486, Tüyb, 199 x 122 cm,	21
Resim 2.9 Alfonso Cuarón, Yerçekimi (Gravity), Dairesel formun bakışı yönlendiren yapısı, 2013	22
Resim 2.10 Frank Darabont, Esaretin Bedeli, 1994	23
Resim 2.11 Fortunato Depero, Gökdelenler ve Tüneller, 1930, tüyb	24
Resim 2.12 Alfred Hitchcock, Arka Pencere, 1954	25
Resim 2.13 Jens Lien, “The Bothersome Man”, Andreas’ın sevgilisine sürpriz yaptığı restoran, 2006	26
Resim 2.14 Rembrandt, Otoportre, 1660, Tüyb	30
Resim 2.15 Nuri Bilge Ceylan, “Kış Uykusu”, Aydın’ın okurundan gelen mektubu okuduğu sahne, 2014	32
Resim 2.16 Fibonacci karelerinin dairesel köşe bağlantılarının çizimiyle oluşan Fibonacci spirali	34
Resim 2.17 Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503, Tüyb, 77 x 53 cm	34
Resim 2.18 Krzysztof Kieslowski, “Üç renk: Mavi”, Julie’nin mavi boncuklu avizeyi çekip koparma sahnesinin altın oranla gösterilişi; 1993	35
Resim 2.19 Krzysztof Kieslowski, “Üç renk: Mavi”, Julie’nin mavi boncuklu avizeyi çekip koparma sahnesinin üçler kuralıyla gösterilişi; 1993	36
Resim 2.20 Diego Velazquez, Nedimeler, 1654	39
Resim 2.21 Pablo Picasso, Nedimeler, 1957	39
Resim 2.22 Yasumasa Morimura, Nedimeler, 2013	39
Resim 2.23 Robert Wiene “Dr. Caligari’nin muayenehanesi”, kaçırma sahnesi- gece yarısı sokak ve insan görünümü, 1920	43
Resim 3.1 Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1482-1486, Tüyb, 172,5 x 278,5 cm	51
Resim 3.2 Terry Gilliam, “Baron Munchausen’in Maceraları”, Ateş tanrısının eşi Venüs’ün uyanış sahnesi, 1988	53
Resim 3.3 Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495-98, Fresk, 460 x 880 cm	57
Resim 3.4 Zack Snyder, “The Watchmen”, Süper kahramanların kutlama sahnesi, 2009	59
Resim 3.5 Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, 1563, Apüyb, 114 x 155 cm	63
Resim 3.6 Fritz Lang, “Metropolis”, Babil kulesi’nin inşa edilirken yıkılma sahnesi, 1927	66
Resim 3.7 Pieter Bruegel, “Karda Avcılar”, 1565, Tüyb, 118 x 161 cm	68

Resim 3.8 Andrey Tarkovsky, “Zerkalo”, Karlı tepede yürüyen çocuk sahnesi, 1975.....	71
Resim 3.9 Van Vermeer, “Resmin Alegorisi”, 1668, Tüyb, 100 x 120 cm.....	74
Resim 3.10 Peter Greenaway, “A Zed & Two Noughts”, Doktorun model olarak kullandığı yardımcısı Bolnes’in fotoğrafını çektiği sahne, 1985.....	77
Resim 3.11 Thomas Gainsborough, “Mavili Çocuk”, 1770, Tüyb, 178 x 121,9 cm.....	80
Resim 3.12 Quentin Tarantino, “Django”, Django’nun mavi takımıyla asillerin karşısına çıktığı sahne, 2012	81
Resim 3.13 Henry Fuseli, “The Nightmore”, 1718, Tüyb, 101 x 127 cm	84
Resim 3.14 Ken Russell, “Gothic”, Mary’nin kâbus gördüğü sahne, 1986.....	86
Resim 3.15 “Gothic” filmi sinema gösterim posterı	87
Resim 3.16 “Gothic” filmi afişı	87
Resim 3.17 Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü”, 1793, Tüyb, 165 x128 cm.....	90
Resim 3.18 Alexander Payne, “Schmidt Hakkında”, Schmidt’in küvette uyuyakalma sahnesi, 2002.....	91
Resim 3.19 Caspar David Friedrich, “Meşe Ormanında Manastır”, 1809-10, Tüyb, 110 x 171 cm.....	94
Resim 3.20 Alejandro González Iñárritu, “The Revenant”, Glas’ın yoluna harabe manastırın çıktığı sahne, 2015	96
Resim 3.21 Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 1819-23, Duvar sıvası üzerine yağlı boya sonradan tuvale aktarım, 146 x 83 cm.....	101
Resim 3.22 Guillermo del Toro, “Pan’ın Labirenti”, Pale Man’ın perileri yediği sahne, 2006.....	104
Resim 3.23 Jean Aguste Dominique Ingres, “Haremin İçi”, 1828	107
Resim 3.24 Jean-Luc Godard, “Passion”, Hamamda sahne çekiminin olduğu sahne, 1982.....	109
Resim 3.25 John Everent Millais, “Ophelia”, 1851, Tüyb, 76,2 x 111,8 cm.....	112
Resim 3.26 Lars von Trier, “Melancholia”, Justine’in üzerinde gelinliğiyle nehirde uzanma sahnesi, 2011.....	115

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

Apüyb	: Ahşap Pano Üzerine Yağlı Boya
Cm	: Santimetre
Çev	: Çeviren
E.T.	: Erişim Tarihi
S.	: Sayfa
Tüyb	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
VB	: Ve Benzeri
YY	: Yüz Yıl



1. GİRİŞ

Resim sanatı, insanın duygu ve düşüncelerini estetik ilkeler çerçevesinde iki boyutlu bir yüzeye aktardığı en köklü sanat dallarından biridir. Tarih öncesi mağara resimlerinden günümüze kadar varlığını sürdüren bu sanat, her dönemde ait olduğu çağın kültürel, düşünsel ve estetik anlayışını yansıtmıştır. Bu yönüyle resim, yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda insanlık tarihinin görsel belleği olmuştur.

Tarih öncesi dönemlerden itibaren insanlığın ifade biçimi olarak varlık gösteren resim sanatı, sanatçıların estetik ve teknik arayışları sonucunda sürekli bir gelişim göstermiştir. Bu süreçte önemli ressamların katkılarıyla biçimlenen resim sanatının temel ilkeleri ve öğeleri, estetik kaygı taşıyan tüm sanat eserlerinin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

Rönesans, insan figürünün ideal oranlarla tasvir edildiği, perspektif ve kompozisyonun bilimsel temellere oturduğu bir dönemi yansıtırken; Barok sanat, dramatik ışık-gölge karşıtlıkları ve hareket duygusuyla dikkat çekmektedir. Rokoko ise zarif detayları, pastel renkleri ve gündelik yaşam sahneleriyle daha hafif bir estetik anlayışı ortaya koymaktadır. Romantizm, duygunun ve bireyselliğin öne çıktığı, doğa ve insan ruhunun iç içe geçtiği bir yaklaşımla öne çıkar.

Resim, görsel sanatların en temel alanı olarak kabul edilir ve bu nedenle diğer sanat dallarının gelişiminde belirleyici bir rol oynar. Görsel anlatı biçimlerinden biri olan sinema da resim sanatından doğrudan beslenmiştir. Sinemada kompozisyon, ışık-gölge dengesi, renk uyumu, perspektif ve mekân düzenlemesi gibi unsurlar, resmin biçimsel ilkelerinden türemektedir. Bazı sinema yönetmenlerinin aynı zamanda ressam olması, filmlerine daha resimsel bir estetik kazandırmalarına olanak sağlamıştır. Pek çok ressam-yönetmen, sahnelerini oluştururken taslak çizimler kullanmış ve bu durum, filmlerinin görsel kompozisyonlarında resimsel bir değer yaratmıştır.

Sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergey Eisenstein'a göre sinema, hareketin ve hızın görüntüsünü elde eden ilk sanat dalı olması bakımından diğer sanatların ötesine

geçmektedir. Sinema, ortaya çıktığı ilk yıllarda diğer sanat dallarını aktarmak için bir araç olarak kullanılmış; zamanla özgünlüğünü kazanarak kendi estetik ve anlatı yapısını oluşturmuştur. Bununla birlikte sinema, sanatlar arası etkileşimi sağlayan ve farklı sanat biçimlerini kendi bünyesinde bütünleştiren bir yapıdadır. Başlangıçta diğer sanat dallarını ve kültürel formları yansıtmaya amacı taşıırken, zamanla kendi varlığını kabul ettirerek bu sanat dallarını etkileyen bir konuma gelmiştir (Tunçel, 2017: 6). Bu konum sinemanın çok yönlü yapısına ve farklı ifade biçimlerini bir arada kullanabilme kapasitesine dayanmaktadır. Bununla birlikte sinemanın sanat olma sürecinde en güçlü katkının, resim sanatının biçimsel ilkeleri ve estetik ölçütleri aracılığıyla sağlandığı görülmektedir.

Henüz genç bir sanat dalı olan sinema, anlatım olanaklarının çeşitliliği sayesinde düşünceleri ve duyguları ifade etme bakımından geniş bir potansiyele sahiptir. Estetik kaygı taşıyan bir sanat olarak sinema, yalnızca görsel unsurları değil, diğer sanat biçimlerinin kodlarını da bünyesinde barındırır. Senaryo yazımında edebiyattan (roman, şiir vb.), görsel kurgusunda resimden, ses düzeninde müzik sanatından yararlanması, sinemanın disiplinler arası niteliğini ortaya koymaktadır (Wollen, 2020: 7).

Sinemanın özellikle görsel ve iki boyutlu bir sanat dalı olan resimle estetik bağlamda yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. Yönetmenlerin resim sanatından yararlanma biçimleri, filmlerine resimsel bir değer kazandırmaktadır (Güngör, 2016: 9). Resim sanatındaki gelişmeler, sinemanın biçimsel diline doğrudan yansımış; ekspresyonizm, dadaizm, kübizm, sürrealizm ve fütürizm gibi modern sanat akımlarının etkileri sinemada belirgin biçimde gözlemlenmiştir. Modern sanat akımlarının sinemaya kazandırdığı bu biçimsel yeniliklerin bir yansıması olarak, bazı yönetmenlerin film kurgularını önce görsel taslaklar hâlinde resmettikleri bilinmektedir. Çizim yoluyla sahnelerini önceden kurgulayan bu yönetmenlerin filmleri, sanatsal anlamda özgün bir anlatım biçimi kazanmakta ve estetik açıdan diğer yapılardan ayrılmaktadır. Modern sanat akımlarının etkilerinin yanı sıra, postmodern dönemle birlikte sinemada alıntı, parodi, pastiş ve göstergelerarasılık gibi estetik stratejiler öne çıkmış; böylece sinema, yalnızca resim sanatından beslenen değil, aynı zamanda onu yeniden üreten bir anlatı alanı hâline gelmiştir. Böylece resim ve sinema arasındaki etkileşim, modernizmin

biçimsel deneyselliğinden postmodernizmin çoğulcu, ironik ve metinlerarası estetiğine doğru genişlemiştir.

Sinema sahnelerinde kimi zaman bir sanat eserinin birebir canlandırıldığı ya da resimsel bir kompozisyon anlayışının bilinçli olarak uygulandığı görülür. Yönetmenler bu tür sahnelerde yalnızca estetik bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda ressamın düşünsel dünyasını ve dönemin ruhunu sinemasal anlatı içinde yeniden üretirler.

Bu çalışma, resim sanatının sinema üzerindeki biçimsel ve düşünsel etkilerini incelemekte ve yeniden üretilmiş resimlerin sinemadaki anlam dönüşümünü çözümlemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada literatür tarama, görsel inceleme, semiyolojik analiz ve tematik analiz yöntemleri bir arada kullanılacaktır. Bu yöntemlerle eserlerin ve film sahnelerinin biçimsel yapısı, renk ve kompozisyon ilişkileri ile sahnelerin düşünsel arka planı değerlendirilecektir. Çalışma kapsamında 12 görsel sanat eseri ve 12 sinema filmi incelenecek; canlandırma yapılan resimlerin tarihsel bir çerçevede Rönesans, Barok, Rokoko, Romantizm gibi modernizm öncesi sanat akımlarına ait olması doğrultusunda sınırlandırılacaktır.

Araştırma kapsamında, resim ve sinema arasındaki ilişkinin kuramsal temelleri giriş bölümünde ele alınacaktır. İkinci bölümde resim sanatı ile sinema sanatı arasındaki biçimsel ve düşünsel benzerlikler incelenerek, aralarındaki etkileşim ve resim sanatının sinemaya olan etkileri; sinemanın tarihsel gelişimi ışığında ayrıntılı biçimde değerlendirilecektir.

Çalışmanın ana bölümü olan üçüncü bölümde sinemada yeniden üretilen resimlerin incelenmesiyle sınırlandırılacaktır. Bu inceleme, sahnelerin ve kaynak eserlerin karşılaştırmalı analizine dayanmaktadır. Karşılaştırmalar yapılırken sanatçıların yaşam öyküleri, eserlerinin biçimsel özellikleri yönetmenlerin anlatım biçimleriyle birlikte semiyolojik, tematik ve göstergelerarasılık bağlamlarında değerlendirilecektir. Böylece resim ve sinema arasındaki görsel ve düşünsel etkileşimin çok katmanlı yapısı ortaya çıkarılmış olacaktır.

2. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ VE RESMİN SİNEMAYA ETKİLERİ

Resim sanatının diğer görsel sanatlar üzerindeki etkisi de oldukça belirgindir. Çok yönlü bir sanat dalı olan sinema, doğası gereği birçok sanat disiplini bünyesinde barındırmakla birlikte, görsel anlatım biçimi nedeniyle en güçlü ilişkisini resim sanatıyla kurmuştur. Sinemanın kendine özgü bir dil oluşturma sürecinde görsel estetik arayışının, resim sanatının biçimsel ilkeleriyle desteklendiği görülmektedir. Bu bağlamda resmin kompozisyon, ışık-gölge dengesi, renk kullanımı ve mekân düzeni gibi unsurları, sinemada sahne estetiğinin temel bileşenleri hâline gelmiştir.

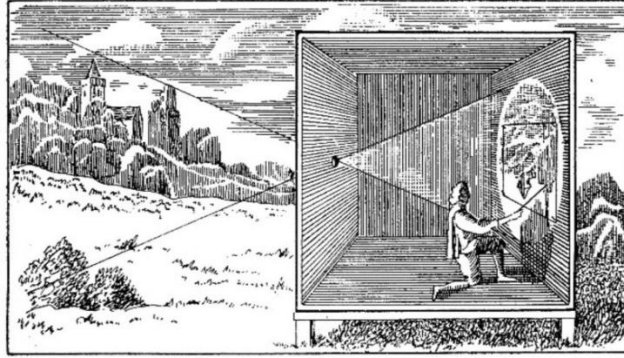
2.1 Sinemanın Tarihçesi

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinema, diğer sanat dallarına göre daha genç olmasına karşın, anlatım olanaklarının sınırsızlığı sayesinde kısa sürede yaygınlaşmış ve hızla gelişmiştir. Sanat tarihinde sinemanın gelişimi; diğer sanatlarda olduğu gibi, teknolojik yenilikler, ekonomik koşullar, toplumsal dönüşümler, dünya savaşları ve bu savaşların ardından değişen insan psikolojisi gibi tarihsel etkenlerle açıklanabilmektedir. Çünkü sanat, her zaman toplumsal gerçekliğin açık ya da örtük bir yansıması olarak, insan yaşamı ile varlığını sürdürmektedir.

Tarihsel süreçte yapılan birçok icat, sinemanın oluşumuna doğrudan katkı sağlamıştır. İnsanlık, mağara dönemlerinden itibaren yaşantılarını ve deneyimlerini, sinemanın temel unsuru olan hareket kavramı aracılığıyla duvar resimlerine aktarmaya çalışmıştır. Şahlanan at, saldırıya geçen boğa ya da av sahneleri gibi betimlemeler, izleyicide her zaman canlılık ve devinim etkisi yaratmıştır (Yıldırım, 2021: 10). Zamanla, hareketin art arda çizilen görüntüler aracılığıyla sağlanabileceği anlaşılmıştır. Bu doğrultuda İngiliz fizikçi Peter Mark Roget, 1824 yılında bir kitabın her sayfasına birbirinin devamı niteliğinde resimler çizmiş; sayfalar hızla çevrildiğinde bu çizimlerin hareket ediyormuş gibi görüldüğünü gözlemlemiştir (Çevirir ve Yakışan, 1994: 132). Bu durum, “ağ tabaka izlenimi” olarak adlandırılan görsel yanılsama prensibiyle açıklanmaktadır.

Görme eylemi, cismin yansıttığı ışınların göz merceğinden geçerek retinaya düşmesiyle oluşur. Retinada beliren görüntü silinse bile, beyin bu görüntüyü birkaç saniye daha algılamaya devam eder (MEB, 2011: 11). Bu olgu, sinemanın teknik temellerinden biri olan görsel süreklilik ilkesinin ilk ipuçlarını oluşturmuştur. Böylece, ardışık görüntülerin hızlı biçimde gösterimiyle hareket yanılsaması yaratılabileceği anlaşılmıştır.

Sinemanın ortaya çıkışı, fotoğraf makinesinin icadıyla mümkün olmuştur. Fotoğrafın art arda dizilmesiyle, ağ tabaka izlenimi prensibi sayesinde hareketli görüntü elde edilmiş ve sinemanın doğuşuna giden yol açılmıştır. Ancak bu noktaya gelinmeden önce, görsel görüntülerin oluşumuna dair temel buluş olan Camera Obscura (Karanlık Kutu) yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntem ilk olarak M.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles değinmiş, 11. yüzyılda İbnü'l-Heysem ve 15-16. yüzyıllarda Leonardo da Vinci tarafından ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Da Vinci, “Camera Obscura” üzerine yaptığı açıklamalarda, bu mekanizmanın insan gözünün görme işleviyle aynı prensipte çalıştığını belirtmiştir.



Resim 2.1 16. yy. da kullanılan karanlık kutunun- odanın resmi (URL-1, 2023)

17. yüzyılda görsel yansıtma tekniği önemli bir ilerleme kaydetmiştir. 1558 yılında İtalyan araştırmacı Giovanni Battista della Porta, “Doğa Büyüsü” adlı eserinde “karanlık kutu” (Camera Obscura) üzerine ayrıntılı bilgiler vermiştir. Karanlık kutu; dışarıdan hiç ışık almayan bir odanın ya da kutunun bir kenarına küçük bir delik açılarak, dış dünyadaki görüntünün içeriye ters biçimde düşmesi prensibine dayanmaktadır. Ressamlar, bu sistemi merceklerle geliştirerek önlerine düşen görüntüyü kolaylıkla çizebilmişlerdir. Bu teknik, zamanla geliştirilerek toplu

gösterimlerde kullanılmaya başlanmış; projeksiyonun ilkel biçimi olan bu teknolojiye 17. yüzyılda “Büyülü Fener” (Laterna Magica) adı verilmiştir (Özuyar, 2017: 6-7).

Büyülü Fener sayesinde çizilen resimler geniş yüzeylere yansıtılabilmiş, böylece görsel anlatım kamusal bir gösteri niteliği kazanmıştır. Eğlence ve gösteri aracı olarak da kullanılan bu icat, İsveçli yönetmen Ingmar Bergman’ın “Çılgınlıklar ve Fısıltılar” (1972) adlı filminde bir gönderme sahnesi olarak yer almaktadır (Yıldırım, 2021: 11–12).

19. yüzyılın başlarında, karanlık kutunun içine yerleştirilen ışığa duyarlı kimyasallar sayesinde, ışığın oluşturduğu görüntünün kaydedilebileceği keşfedilmiştir. (Semiz, 1997: 6). Bu dönemde birbirini izleyen icatlar, sinemanın doğuşuna giden süreci hızlandırmıştır. İlk aşamada geliştirilen aygıtlar, hareketi canlandırma amacı taşıyan küçük ölçekli optik oyuncaklardı. Bu buluşlardan biri, Belçikalı fizikçi Joseph Plateau’nun 1830’da icat ettiği Phenakistoscope (Fenakistiskop) olmuştur. Bu aygıt, bir eksen etrafında dönebilen dairesel bir kartondan oluşmakta; karton üzerinde, bölmeli olarak çizilmiş ve birbirinin devamı niteliğinde resimler yer almaktaydı. Daire hızla döndürüldüğünde, bu resimler ardışık biçimde hareket ediyormuş gibi görünmekteydi. Basit hareketleri yalnızca birkaç saniyelik bir süreyle canlandırabilen bu icat, hareketli görüntü ilkesinin temelini oluşturmuştur (Özuyar, 2017: 8).

Tek kişilik bir izleme aracından toplu gösterime geçiş ise 1853 yılında gerçekleşmiştir. Avusturyalı subay Franz von Uchatius, Fenakistiskop sistemini “Büyülü Fener”le birleştirerek görüntüleri perdeye yansıtmış ve böylece izleyicilerin toplu biçimde hareketli görüntüleri izlemesini mümkün kılmıştır (Özuyar, 2017: 7).



Resim 2.2 Phenakistoscope (Fenakistiskop) (URL-2, 2023)

Fransız bilim insanı Émile Reynaud, 1877 yılında Fenakistiskop'tan esinlenerek Praksinoskop adlı yeni bir aygıt geliştirmiştir. Praksinoskop, ortasında aynalar bulunan döner bir silindirden oluşmakta ve çevresine yerleştirilen, birbirinin devamı niteliğindeki resim şeritlerinin görüntüsü aynalara yansıtılarak hareket etkisi yaratılmaktadır. Dönme hareketiyle aynalara yansıyan görüntüler, izleyicide hareketli bir sahne izlenimi oluşturmıştır.



Resim 2.3 Paraksinoskop (URL-3, 2023)

Fotoğraf tekniği henüz yaygınlaşmadığı için bu görüntüler, çoğunlukla elle çizilmiş resimlerden oluşmaktaydı. Tüm bu buluşların temelinde, gözdeki ağ tabakası izlenimi (retina kalıcılığı) olgusu yer almaktadır. Reynaud, 1892'de Praksinoskop'u geliştirerek "optik tiyatro" adını verdiği bir sistem kurmuş; aynalar önünden geçen resimleri, bir ışık düzeneği aracılığıyla duvara yansıtarak seyirlik hâle getirmiştir. Bu yenilik, sinemanın doğuşuna oldukça yaklaşan bir gelişme olarak kabul edilmektedir (Yıldırım, 2021: 13). Bu yönüyle Reynaud, çizgi filmin öncülerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Sinemanın doğuşunda tek bir kişinin emeğinden ziyade, birbirini tamamlayan teknik buluşların etkisi belirleyici olmuştur. Bu birikim, Fransız mühendis kardeşler Auguste ve Louis Lumière tarafından geliştirilen Sinematograf aygıtının icadıyla doruğa ulaşmıştır. Kinetoskop'u inceleyerek kendi aygıtlarını tasarlayan Lumière Kardeşler, filmi hem çekebilen hem de yansıtabilen, taşınabilir bir sistem geliştirmişlerdir. Sinemanın ilk gösterimi, 1895 yılında Paris'teki Grand Café'de yapılmış olup, "Bir Trenin La Ciotat Garına Varışı" filmi başta olmak üzere on kısa filmden oluşmaktadır (Yıldırım, 2021: 16).

“Lumière Fabrikasından Çıkış” ve “Kendisini Sulayan Bahçıvan” filmleri de bu ilk gösterimde yer almıştır. Bu yapımlar, yalnızca gündelik hayatın anlık kesitlerini belgeleyen ve gerçekliğin doğrudan temsilini hedefleyen erken dönem örneklerdir.

Film gösterimlerinin yoğun ilgi görmesiyle 1897 yılında dünyanın ilk sinema salonu olan Cinéma Lumière açılmış, böylece sinema ticarî bir etkinlik hâline gelmiştir (Yıldırım, 2021: 16). Bu dönemde Georges Méliès, Charles Pathé ve Ferdinand Zecca gibi yönetmenler sinemanın anlatı olanaklarını genişleterek onun bir sanat biçimine dönüşmesine öncülük etmişlerdir.

Sinemanın hızla yayılmasını sağlayan unsurlardan biri, erken dönem filmlerin sessiz olmasıdır. Sessiz filmler herhangi bir dile bağlı olmadığından belirli bir toplumsal kesime değil, geniş bir izleyici kitlesine hitap edebilmiştir. Bu evrensel özellik, sinemanın kültürel sınırları aşarak kısa sürede yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca yalnızca dil farklılıklarını değil, okuryazar olmayan kesimleri de kapsayarak sinemayı herkes tarafından erişilebilir bir sanat hâline getirmiştir (Kemp, 2014: 8). Ancak “sessiz film” ifadesi, filmlerde hiçbir sesin bulunmadığı anlamına gelmemektedir. Gösterimlerde genellikle piyano veya küçük bir orkestra eşlik etmekte, aralardaki açıklama yazılarını ise “anlatıcılar” izleyicilere okumaktadır. Bu kişilerin bulunmadığı durumlarda, okuryazar izleyiciler yazıları diğer seyircilere aktarmıştır.

Sessiz film dönemi, 1895 ile 1930 yılları arasında varlığını sürdürmüştür. 1920’lere kadar genellikle kısa ve öyküsel olmayan filmler üretilmiştir. “Ünipoñktüel” ya da “vü (vue)” olarak adlandırılan bu erken filmler, Lumière kardeşlerin Sinematografı ile Charles Pathé ve Ferdinand Zecca’nın çalışmaları aracılığıyla ortaya çıkmıştır (Yıldırım, 2021: 18). Bu yapımlarda doğal ışık kullanılmış, çekimler genellikle dış mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Çapraz aç ve kaçış çizgisi uygulamalarıyla alan derinliği yaratılmış, empresyonist resim anlayışına benzer biçimde “görünenin olduğu gibi” aktarılması amaçlanmıştır. Bir kurgusu yoktur.

“Vü filmler” olarak adlandırılan bu kısa yapımlar, izleyicide görsel haz uyandırmaya odaklanmıştır. Zecca’nın Anahtar Deliğinden filmi bu duruma örnektir: temizlikçi bir adamın anahtar deliğinden kadınları gözetlemesini konu alan film, izleyiciyi aynı anda

hem “gözlemleyen” hem de “gözlemlenen” konumuna yerleştirerek sinemanın teşhirci yönünü açığa çıkarmaktadır (Yıldırım, 2021: 29).

1902-1908 yılları arasında üretilen filmler “İlkel Temsil Tarzı” olarak adlandırılmakta, sahneler ardı ardına dizilmiş tablolar şeklinde kurgulanmaktadır. Bu tarzın öncüsü Georges Méliès olup en bilinen yapıtı “Aya Seyahat” (1902)’tir. Méliès, film hileleri ve görsel yanılsamalar kullanarak sinemada fantastik ve kurmaca anlatı türlerinin öncülüğünü yapmıştır (Kemp, 2014: 17). Tiyatro sahnesini andıran el yapımı dekorları ve uzak karşı açı kullanımını tercih etmiş, filmlerini birkaç tablodan oluşan anlatısal bir bütünlük içinde düzenlemiştir.



Resim 2.4 George Melies, “Aya Seyahat” filminden bir sahne, 1902 (URL-7, 2023)

1903 yılında çekilen “Büyük Tren Soygunu” (The Great Train Robbery), sinema tarihinin ilk Western filmi olarak kabul edilmektedir. Edwin S. Porter’ın yönettiği film, bir tren soygununu konu almakta ve 14 tablodan oluşarak toplam 11 dakika sürmektedir. Filmin sonunda silahın kameraya doğrultulmasıyla izleyiciyle film arasındaki dördüncü duvar yıkılmakta, seyirciye doğrudan bir tehdit hissi yaşatılmaktadır. (Kemp, 2014: 22-23).

1908 yılında gösterime giren “Guise Dükü’nün Suikastı” filmi, edebiyat ve tiyatrodan sinemaya yapılan ilk uyarlamalardan biri olmuş ve edebî anlatının sinemada temsiline öncülük etmiştir (Yıldırım, 2021: 18). Ancak filmlerin kısa süresi, bu uyarlamaların derinlikli olmasını engellemiştir. 1908–1910 yılları arasında anlatısal model gelişmeye başlamış, kurgu kullanılmaya başlanmıştır. Takip ve kovalamaca filmleriyle öyküsel yapı güçlenmiş, bu da uzun metrajlı filmlerin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu

dönemle birlikte sinemada kurmaca anlatı egemen olmuş, “vü filmler” ortadan kalkmıştır. Artık izleyiciyle doğrudan göz teması kurulmazken, olayların kendi iç bütünlüğü içinde ilerlediği bir sistem yerleşmiştir. Bu dönem, Klasik Hollywood Sineması’na geçiş süreci olarak kabul edilmektedir (Yıldırım, 2021: 31).

Sinemanın hızla büyümesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı sonrasında kazandığı ekonomik ve kültürel güç sayesinde sektör üzerindeki hâkimiyetini artırmıştır. Diğer ülkelere göre daha güçlü yapım olanaklarına sahip olan Amerika, sinemayı bir endüstri hâline getirerek uzun yıllar boyunca bu alandaki lider konumunu korumuştur. Bu süreçte sinemada estetik anlayışa dair görüş ayrılıkları ortaya çıkmış, farklı ekoller ve akımlar şekillenmiştir (Yıldırım, 2014: 36–37).

Amerikan sinemasının merkezi olan Hollywood, California eyaletinin Los Angeles kentinde kurulmuştur. Bölgenin geniş çekim alanları, farklı doğal yapıları (dağ, çöl, okyanus) ve uygun iklim koşulları, film yapımı için ideal bir ortam sağlamıştır. 1910’lu yıllardan itibaren yapım şirketlerinin bu bölgeye yerleşmesiyle Hollywood adı, kısa sürede sinema sanayisiyle özdeşleşmiştir. Hollywood sineması bu dönemde belirli bir anlatı sistemine oturmuştur. Filmler, öykü bütünlüğüne bağlı kurgulara dayanmaktadır. Kamera açıları genellikle aç-karşı aç biçiminde düzenlenmiş, hareket devamlılığı ve görsel uyum ilkesi benimsenmiştir. Yakın plan çekimler, oyuncuların yüz ifadelerini ön plana çıkararak dramatik etkinin artmasını sağlamıştır. Filmlerde çoğu zaman dram ve komedi öğeleri birlikte kullanılmış; anlatılar genellikle mutlu son ile bitirilmiştir. Huzur bozmayan, halkı gerçek dünyadaki bunalımından uzaklaştırmak amaçlanır ve bu amaç zaman geçtikçe başarıyla yerine getirilir. Hollywood sinemasındaki bu estetik ve biçimsel düzen, zamanla “Kurumsal Temsil Tarzı” ya da diğer adıyla Klasik Hollywood Sineması olarak adlandırılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı nedeniyle birçok ülkede sinema alışverişinin yasaklanması, sinema endüstrisinin genel anlamda yavaşlamasına yol açmıştır. Bu olumsuz durumdan en az etkilenen ülke Amerika Birleşik Devletleri olmuş; diğer ülkelerin yaşadığı zorluklardan yararlanarak sinema sektöründe üstünlük sağlamıştır. Böylece Hollywood sineması hızla yayılmış ve dünya çapında benimsenmiştir. Ayrıca Avrupa’dan birçok yetenekli yönetmen de bu dönemde Hollywood stüdyolarında

çalışmaya başlamıştır. 1920’li yıllarda ise pek çok ülke, Hollywood’un ticari sinemasına tepki olarak kendi ulusal sinema stillerini geliştirmeye yönelmiştir. Bu dönem, aynı zamanda sessiz sinemanın doruk noktası olarak kabul edilmektedir (Yıldırım, 2021: 20).

Sinemada sesin kullanımı ülkeden ülkeye farklı tarihlerde gerçekleşmiştir. İlk olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde 1929 yılında tüm Hollywood yapımlarında ses kullanılmaya başlanmış, Fransa’da 1930’larda, Türkiye’de ise 1931 yılında Muhsin Ertuğrul’un yönettiği İstanbul Sokakları filmiyle sesli sinema dönemi başlamıştır. Çin’de ise sesli film uygulamaları 1940’lı yıllarda görülmüştür (Yıldırım, 2021: 17).

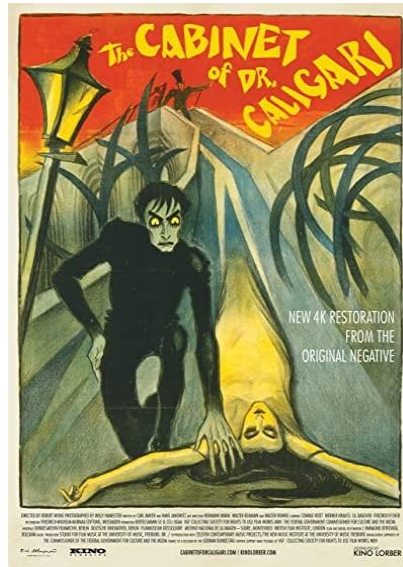
Sinema sanatı, teknik gelişmelerle birlikte sürekli dönüşüm geçirmiştir. Ancak bu dönüşümün özünde, sanatçının iç dünyasını ve toplumsal gerçekliği ifade etme isteği yer almaktadır. Sinema, her dönemde dönemin ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullarını yansıtan bir sanat olmuştur. Bu yönüyle “işlevsel sinema” olarak tanımlanabilir. Buna karşın, yalnızca izleyicide haz uyandırmayı amaçlayan, toplumsal gerçeklikten uzak ve ticari kazanç odaklı filmler ise “kaçış sineması” olarak adlandırılmaktadır (Biryıldız, 2016: 14).

Sinemanın çok yönlü doğası gereği diğer sanat dallarıyla etkileşimi kaçınılmazdır. Özellikle resim sanatı, sinema üzerinde en derin etkiyi yaratmış; resimdeki biçimsel yenilikler, estetik anlayış ve akımlar kısa sürede sinemaya da yansımıştır. Bu etkileşim hem teknik hem de anlatısal düzeyde sinema sanatının gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

1910’ların sonlarında Hollywood sinemasındaki Kurumsal Temsil Tarzı’na tepki olarak ortaya çıkan önemli akımlardan biri, “Ekspresyonizm” ya da diğer adıyla Alman Dışavurumculuğu Sinemasıdır. Öncelikle resim sanatında ortaya çıkan bu akım, Almanya’da savaşın yarattığı ekonomik bunalım, kapitalizmin etkileri, endüstrileşmeyle gelen kalabalık kent yaşamı, yalnızlık, kaygı ve ruhsal çöküntüler gibi toplumsal koşullardan beslenmiştir. Ekspresyonist sanatçılara göre “gerçek” yalnızca görünen değil, hissedilendir; bu nedenle dışavurumcu anlayışta “güzel” değil, “çirkin” olan hakikidir. Gerçeği yansıtmak için deforme edilmiş figürler, rahatsız edici

kompozisyonlar ve çarpık mekân düzenlemeleri kullanılmıştır. 1919 sonrasında resim sanatından sinemaya taşınan bu anlayış, kapitalist düzene ve burjuvaziye karşı bir sanat dili oluşturmuştur. Dışavurumcu Alman Sineması, gerçekliğin yüzeysel görünümüne değil, özüne — yani görünmeyene — ulaşmayı amaçlamıştır. Çünkü toplumun görünen yüzü sahtedir; “öz”, yani görünmeyen, asıl gerçektir (Biryıldız, 2016: 40).

Bu akım, yönetmen Robert Wiene’nin 1920 tarihli Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filmiyle sinemada güçlü bir şekilde varlık göstermiştir. Küçük bir kasabada geçen filmde, panayırlarda gösteri yapan Dr. Caligari ve uyurgezer medyum Cesare karakterleri üzerinden ikiyezlülük, otorite ve delilik temaları işlenmiştir. Film, biçimsel açıdan dışavurumcu resmin plastik değerlerini sinemaya taşımış; eğri mekânlar, keskin ışık-gölge kontrastları ve bozulmuş perspektiflerle karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtmıştır (Kemp, 2014: 44). Dr. Caligari’nin Muayenehanesi, kapitalizmin çürümüşlüğünü, bireyin yabancılaşmasını ve toplumdaki güvensizlik hissini konu ederek bu tür filmlere olan ilgiyi artırmıştır (Sucu, 2012: 117). Fransız eleştirmenler, bu filmdeki psikolojik anlatım biçiminden esinlenerek benzer temaları işleyen filmleri “Caligarism” olarak adlandırmışlardır (Biryıldız, 2012: 51). Filmin afiş tasarımı (Ledl Bernhard tarafından yapılmıştır), dönemin ekspresyonist resimleriyle neredeyse birebir benzerlik taşır.



Resim 2.5 Ledl Bernhard, Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filminin afişi, 1920 (URL-9, 2024)

Sinemada dönemin bir diğer etkili hareketi, Sovyet Montaj Ekolü olmuştur. 1917 Devrimi sonrasında Çarlık Rusyası'nın yıkılmasıyla doğan Sovyet sineması hem biçimsel hem ideolojik açıdan sinemada devrim niteliğinde yenilikler getirmiştir. Bu akımda, birbiriyle doğrudan ilişkisi olmayan güçlü imgelerin yan yana getirilmesiyle anlam yaratılmıştır. Bolşevik yönetimi, sinemayı ideolojik bir araç olarak görmüş; toplumu bilinçlendirmek ve eğitmek amacıyla kullanmıştır (Yıldırım, 2021: 57).

Sovyet sinemasının öncüleri arasında “Sovyet sinemasının babası” olarak anılan Lev Kuleşov, “Kuleşov Etkisi” olarak bilinen kurgu tekniğiyle, izleyicinin ardışık görüntüler arasında kurduğu zihinsel bağlantıyı incelemiş ve insan psikolojisinin sinemada nasıl yönlendirilebileceğini göstermiştir. Sovyet sineması, bu anlayışla filmleri yalnızca “çekimlerin ard arda gelmesiyle” değil, “çekimlerin anlamlı biçimde yan yana getirilmesiyle” inşa etmiştir. Bu da sinemayı bireysel değil, kolektif bir bilinç oluşturma aracı haline getirmiştir.

Sinemayı yalnızca bir eğlence aracı değil, bağımsız bir sanat dalı olarak konumlandıran Fransız sineması, 1920'li yıllarda estetik açıdan yeni bir yönelim geliştirmiştir. Bu dönemde Fransa, sinemada işlevsellikten sanatsal özerkliğe geçişin öncülerinden biri olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın etkileriyle ekonomik ve kültürel anlamda zor bir dönem geçiren Fransız sineması, Amerika'nın egemenliğindeki Hollywood sistemine tepki olarak kendi sinema dilini oluşturma çabasına girmiştir. Hollywood sinemasının öykü merkezli yapısına karşı, Fransız sinemacılar biçimsel denemelere yönelmiş; hızlandırma, yavaşlatma, üst üste bindirme, flu görüntü, kontrast oyunları ve çerçevelemeler gibi görsel çeşitlilik yaratan teknikleri ön plana çıkarmışlardır. Bu bağlamda Fransa sineması, biçimcilik anlayışını benimseyerek ritmik bir sinema dili geliştirmiştir (Yıldırım, 2021: 64).

I. Dünya Savaşı döneminde sinema üretimi büyük ölçüde azalmış; film yapımcılarının cepheye gitmesi nedeniyle yerli film üretimi neredeyse durmuştur. Bu süreçte Fransız sinema salonlarında Hollywood filmleri gösterilmeye başlanmış, 1917 yılı itibarıyla Amerikan yapımları ülke genelinde geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Savaş sonrasında Fransız sinemacıların yeniden ulusal bir sinema inşa etme çabaları,

Amerikan sinemasına karşı bir direniş biçimi kazanmıştır. Bu direnişten doğan sanat anlayışı, “İzlenimcilik (Empresyonizm)” olarak adlandırılmıştır (Yıldırım, 2021: 66).

1930'lara gelindiğinde Fransa'da Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımı etkili olmaya başlamıştır. İzlenimcilikten daha radikal olan bu hareket, yine resim, şiir ve edebiyattan beslenmiş; insan zihninin bilinçdışı dünyasını, rüyaları ve bastırılmış arzuları konu edinmiştir. Gerçeküstücü filmlerde nedensellik zinciri bulunmaz; olaylar mantık dışı biçimde sıralanır ve izleyicide rahatsız edici bir etki yaratmak amaçlanır (Yıldırım, 2021: 71). Bu filmler ahlaki veya estetik kaygılardan uzak, fantastik bir biçim anlayışı taşımaktadır (Sucu, 2012: 118). Gerçeküstücü sinemada “Kuleşov Etkisi” olarak bilinen teknikle, birbirinden bağımsız sahneler arasında anlam bağları kurulmuştur.

Bu akımın en bilinen örnekleri, Luis Buñuel ile Salvador Dalí'nin birlikte gerçekleştirdiği Bir Endülüs Köpeği (1929) ve Altın Çağ (1930) filmleridir. Bir Endülüs Köpeği, sanatçıların kendi rüyalarından yola çıkarak yazdıkları bir senaryoya dayanır. Filmde, usturayla bir kadının gözünün kesildiği sahneyle aynı anda ay ışığının ince bir bulut tarafından ikiye bölünmesi, Kuleşov Etkisi'nin sinemadaki en çarpıcı örneklerinden biri olarak kabul edilir (Sucu, 2012: 118-119).

1930'lardan itibaren Fransız sineması, biçimsel deneysellikten uzaklaşarak daha duygusal ve insancıl bir anlatı biçimine yönelmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan “Şairane Gerçekçilik (Poetic Realism)” akımı hem gerçekçi hem de romantik unsurları bir arada barındırmıştır. Günlük yaşamın zorluklarını, aşkın umutsuzluğunu ve yoksulluğun trajedisini anlatan bu filmler, şiirsel diyalogları ve atmosferik görüntüleriyle dikkat çekmiştir. Aşk teması çoğunlukla mutsuz sonla bitmekte; sisli, yağmurlu sokaklar ve melankolik karakterlerle romantik bir hava yaratılmaktadır. L'Atalante (1934), Oyunun Kuralı (1939) ve Son Ümit (Gün Doğarken) (1939) bu dönemin en önemli yapıtlarıdır (Biryıldız, 2016: 57).

II. Dünya Savaşı'nın ardından birçok ülkede sinema endüstrisi yeniden canlanmış; yönetmenler, yapımcılardan bağımsız biçimde kendi sanat anlayışlarını ortaya koymaya başlamışlardır. Bu süreçte “yönetmen sineması (auteur cinema)” anlayışı

doğmuş ve her ülke kendi “Yeni Dalga”sını üretmiştir. Bunlar arasında en etkili olanı Fransız Yeni Dalgası (La Nouvelle Vague) olmuştur (Yıldırım, 2021: 89).

1950’lerin sonlarında ortaya çıkan bu hareket, yine Hollywood sinemasının kalıplaşmış yapısına karşı doğmuştur. Yeni Dalga yönetmenleri doğaçlamaya, spontane çekimlere ve gerçek mekân kullanımına önem vermiştir. Film çekimini akademik eğitimle değil, yoğun film izleme ve çözümleme pratiğiyle öğrenmişlerdir. Onlara göre, tıpkı bir yazarın romanındaki imzası gibi, yönetmen de filminde kendi üslubuyla tanınmalıdır (Biryıldız, 2016: 95).

1968 olaylarının ardından Yeni Dalga yönetmenleri farklı yönelimlere savrulmuştur. Jean-Luc Godard, bu dönemde İsviçre’ye giderek deneysel sinema anlayışına yönelmiştir. Godard’ın Weekend (1968) filminin sonunda yer alan “Sinemanın sonu” yazısı, sinemada yeni bir dönemin — postmodern sinema arayışlarının — başlangıcını simgelemektedir (Gül, 2022: 132). Bu dönem Godard filmleri, sonraki yıllarda postmodern estetiğin sinemadaki en önemli öncülerinden biri olarak değerlendirilecektir.

Sinema tarihinde gelişim sürecine önemli katkılarda bulunan akımlardan biri de, 1940’lı yılların başından 1950’li yılların ortalarına kadar etkisini sürdüren “İtalyan Yeni-Gerçekçiliği”dir. 1933 yılında İtalya’da faşizmin egemen olmasıyla birlikte sinema alanına devlet denetimi getirilmiş ve filmler sıkı bir sansür mekanizmasına tabi tutulmuştur. Bu dönemde üretilen yapıtlar, çoğunlukla tarihsel ya da burjuva sınıfına yönelik konulara sahip olup, gerçek yaşamı yansıtmaktan uzak melodramlardan oluşmaktaydı. Refah ve huzur içindeki ev ortamlarının sergilendiği bu filmlerde beyaz telefonların sıkça yer alması nedeniyle, söz konusu yapımlar “Beyaz Telefonlar Sineması” olarak adlandırılmıştır. Bu filmlerin, İtalyan toplumunun yaşadığı gerçeklerle örtüşmemesi bazı yönetmenleri gerçeği sinemada yeniden üretme arayışına yöneltmiş; bu yönelim, Fransız Şairane Gerçekçiliği akımından esinlenerek gerçekçi bir ifade biçiminin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Yıldırım, 2021: 84).

Bu doğrultuda 1945 yılında “İtalyan Yeni-Gerçekçilik” akımı ortaya çıkmıştır. Hollywood’un yapay anlatım biçimine ve faşist dönem sinemasının gösterişli

estetikğine bir tepki olarak doğan bu hareketin temsilcileri, stüdyo çekimlerinden uzaklaşarak doğrudan sokaklarda, gerçek mekânlarda çekimler yapmayı tercih etmişlerdir. Gerçekliğe ve doğallığa verdikleri önem doğrultusunda profesyonel olmayan oyuncularla çalışmış; oyuncuların doğaçlama yeteneğini öne çıkararak toplumsal gerçekliği sahici biçimde yansıtmayı hedeflemişlerdir. Ancak dış mekân çekimleri sırasında ortaya çıkan çevresel gürültü, diyalogların kaydını güçleştirdiğinden, sesin çoğu zaman sonradan filme eklendiği görülmektedir (Kemp, 2014: 179).

Akımın uluslararası alanda tanınmasında en büyük paya sahip isimlerden biri Roberto Rossellini'dir. Yönetmenin savaş üçlemesi olarak bilinen Roma Açık Şehir (1945), Paisa (1946) ve Almanya Sıfır Yılı (1947) filmleri, İtalya'daki savaş sonrası yoksulluğu ve toplumsal çöküşü çarpıcı bir biçimde ele almıştır. Bu üçleme, Yeni-Gerçekçi sinemanın bir tür manifestosu olarak değerlendirilmiştir. Akımın kuramsal temellerinin oluşmasında ise senarist Cesare Zavattini'nin katkısı büyüktür. Zavattini, kaleme aldığı senaryolar aracılığıyla gündelik yaşamı yalın ve içten bir biçimde beyaz perdeye aktarmayı başarmış, özellikle Vittorio De Sica'nın yönettiği Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948) filmiyle bu yaklaşımı somutlaştırmıştır (Yıldırım, 2021: 83–84).

Zor koşullar altında başlatılan ve uzun süre varlığını sürdüren Yeni-Gerçekçi sinema, ilerleyen yıllarda Fransız Yeni Dalga akımına esin kaynağı olmuştur. Ayrıca dünya sinemasında birçok yönetmeni derinden etkilemiş; Türkiye'de de "Çirkin Kral" olarak tanınan yönetmen Yılmaz Güney'in sinemasında bu akımın izleri açıkça görülmüştür (Yıldırım, 2021: 87).

Sonuç olarak, sinema sanatı tarihsel gelişimi boyunca farklı dönemlerde çeşitli kırılmalar yaşamış; teknolojik ilerlemeler, politik dinamikler, savaş süreçleri ve sınıfsal gerilimler gibi çok katmanlı etkenler, sinemanın biçimsel, anlatısal ve estetik karakterinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

2.2 Resim- Sinema İlişkisi

Sinemanın, ardışık görüntülerin belirli bir düzen içinde sıralanmasıyla ortaya çıkan bir sanat dalı olduğu göz önüne alındığında, bu sanatın temelini oluşturan ilk görsel biçimin resim olduğu söylenebilir. Sinema ile resim arasındaki en güçlü bağ, sinemanın doğrudan resim sanatından türemiş olmasında yatmaktadır. Bununla birlikte, her iki sanat dalı da ayrı görsel disiplinler olmalarına rağmen, estetik kaygılar doğrultusunda, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde, benzer sanatsal ilkelere bağlı kalarak aralarındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Çerçeveleme ve kompozisyon, ışık ve gölge dengesi, renk, tonlama, derinlik ve perspektif, ritim ve hareket ile altın oran gibi birçok temel öğe; ayrıca montaj ve kolaj gibi teknikler, iki sanat arasında dikkat çekici benzerlikler göstermektedir. Bu benzerlikler, yalnızca biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda göstergelerarasılığın ortaya koyduğu anlam aktarımı ve yeniden üretim süreçleri açısından da değerlendirilebilir. Böylece sinema ve resim arasındaki ilişki, bir sanatın diğerine görsel ve düşünsel göstergeler yoluyla eklemlenmesini mümkün kılan çok katmanlı bir etkileşim biçimine dönüşmektedir.

2.2.1 Resim- Sinema Arasındaki Kompozisyon İlişkisi

Kompozisyon, görsel öğelerin yüzey üzerinde uyum, denge, birlik ve ritim içinde düzenlenmesidir (Atmaca, 2014: 70). Resim sanatında başarılı bir kompozisyonun oluşabilmesi, temel öğelerin doğru ve yerinde kullanılmasına bağlıdır. Bir resimde yer alan parçaların birbiriyle uyum içinde olması, yani aralarında görsel bir dengenin kurulması, iyi bir kompozisyonun temel koşullarındandır. Denge, ritim, hareket, vurgu, birlik ve çeşitlilik gibi tasarım ilkeleri kompozisyon araçları olarak kabul edilir ve bu unsurlar birbirleriyle sürekli bir etkileşim içindedir. Ayrıca, resimdeki figürlerin ya da nesnelerin yüzey üzerine perspektif kurallarına uygun biçimde; uzaklık-yakınlık, büyüklük-küçüklük ilişkileri gözetilerek konumlandırılması, derinlik duygusunun oluşumuna katkı sağlayarak etkili bir kompozisyonun önemli bileşenlerinden birini oluşturur.

Sinema sanatında kompozisyonun kullanımı bu temelden çok farklı değildir. Ortam içindeki oyuncuların ve nesnelerin bir bütünlük içinde düzenlenmesiyle sinemada da

güçlü bir kompozisyon elde edilebilir. Oyuncuların konumları kadar, onların hareketleri de kompozisyonun yapısını etkiler. Bu noktada resim ve sinema arasındaki fark belirginleşmektedir: Resimde görüntü durağan olduğu için yalnızca uzamsal düzen önem taşırken, sinemada uzamla birlikte zaman da devreye girmekte; figürlerin hareketleri, kadrajın içindeki kompozisyonu sürekli olarak değiştirmektedir. Sürekli dönüşen bu görsel yapı, sinemada güçlü bir kompozisyon kurmayı zorlaştırmaktadır. Bu nedenle başarılı filmlerin sahnelerinin çoğu, titizlikle düşünülmüş kompozisyonlara dayanmaktadır (Mascelli, 2014: 208).

Bazı filmlerde ise yönetmenler, belirli bir etki yaratmak amacıyla bilinçli olarak “kötü” kompozisyonlar kurarlar. Bu tür tercihler, sahnedeki karakterin psikolojik durumu ya da izleyiciye aktarılmak istenen olumsuz atmosferle doğrudan ilişkilidir. Yönetmen, vermek istediği mesajı güçlendirmek için kompozisyonu bilinçli biçimde bozarak sahnenin dramatik etkisini artırabilir. Ancak bu tür uygulamaların amacına ulaşabilmesi, yönetmenin kompozisyon kurma konusunda yüksek bir bilinç ve ustalık düzeyine sahip olmasına bağlıdır (Mascelli, 2014: 207).

Sinemada kompozisyon oluşturma süreci, kamera açısı ile doğrudan ilişkilidir. Özellikle yerleri değiştirilemeyen objelerin bulunduğu sahnelerde, doğru kamera açısının seçimi kompozisyon açısından belirleyici bir unsurdur. Bina, araç ya da kalabalık içeren dış mekân sahnelerinde kompozisyonun etkileyciliği büyük ölçüde kamera açısına bağlı olarak sağlanmaktadır. Resim sanatında her ayrıntı ressamın elindeyken, sinemada kompozisyonun oluşum süreci yönetmen, görüntü yönetmeni ve kameraman gibi farklı uzmanlık alanlarının ortak katkısıyla gerçekleşmektedir. Yönetmen genel çerçeveyi belirlese de görüntü yönetmeninin teknik bilgisi, kameramanın estetik algısı ve sanatsal duyarlılığı bu sürecin ayrılmaz parçalarıdır.

Tıpkı resim sanatında olduğu gibi, sinemada da kompozisyonun oluşumunda hareket, birlik, denge ve ritim temel ilkelerdir. Bu sanat öğelerinden biri olan çizgi, görüntüdeki biçimsel düzenin kurulmasında önemli bir role sahiptir. Uzaklaşan bir yolun kıvrımlı çizgileri, bir yapının sütunları, ayakta duran figürlerin dizilimleri ya da ufuk çizgisi gibi unsurlar gerçek çizgilerdir. Sinemada bu çizgiler kimi zaman hareketle ilişkilenen, gözün izlediği hayali geçiş çizgileri biçiminde de ortaya çıkmaktadır. Örneğin bir

roketin gökyüzüne doğru yükselişiyle oluşan dikey iz, bu türden hayali çizgilere örnektir. Çizgiler, yüzeyi dengeli biçimde bölerek oran-orantı kurar, derinliği ve hareketi vurgular, birlik ve çeşitliliği destekler; böylece etkili bir kompozisyonun oluşumuna katkı sağlarlar (Mascelli, 2014: 210).

Etkili bir kompozisyon için önemli olan bu çizgilerin özelliklerine göre anlamları birbirinden farklıdır. Joseph V. Mascelli'ye göre bazı çizgilerin yorumlanması şu şekildedir:

- “ ...-Düz çizgiler erkeksilik, kudret anlatır.
- Yumuşak kavisli dişilik, narin nitelikler anlatır.
- Keskin kavisli çizgiler devinim ve canlılık anlatır.
- Uzun yatay çizgiler sükûnet ve huzur anlatır. İşin ilginç yanı, bu çizgiler hız da anlatabilir, çünkü iki nokta arasındaki en kısa yol düz bir çizgidir.
- Uzun, dikey çizgiler kudret ve ağırbaşlılık anlatır
- Koşut diyagonal çizgiler devinim, enerji, şiddet anlatır.
- Zıt diyagonal çizgiler çatışma, zorlama anlatır...” (Mascelli, 2014: 211).

Sinemadaki gerçek ve hayali çizgilerin anlamları, resim sanatında da karşılık bulmaktadır. Çizgilerin yönü, biçimi, sayısı ve düzeni, izleyicide belirli bir psikolojik yönelim veya ruh hâli oluşturabilme gücüne sahiptir. Tasarım sürecinde çizgiler, birliği kurarak ya da yıkarak; dengeyi sağlayarak ya da bozarak kompozisyonun düzenlenmesinde önemli bir rol üstlenirler (Atmaca, 2014: 20).



Resim 2.6 Stanley Kubrick, “The Shining”, Jack’in otelin barında oturma sahnesi, 1980 (URL-10, 2024)

Bu duruma örnek olarak, Stanley Kubrick’in 1980 yapımı “The Shining” filminde başkarakter Jack’in otelin barında tek başına oturduğu sahne gösterilebilir. Bu

sahnede, tavan ve bar üzerindeki çizgiler koşut diyagonal bir biçimde mekânın diğer köşesine doğru uzanır. Söz konusu çizgiler, hem mekânın büyüklüğünü ve tavan yüksekliğini vurgular hem de figürün mekân içerisindeki yalnızlığını görünür kılar. Geniş bir alanda tek başına bulunan karakterin bu konumlandırılması, izleyicide güçlü bir boşluk ve yalnızlık hissi uyandırır (Ünver, 2020: 508). Bu duygu, aslında Jack'in psikolojik durumunun görsel bir yansımasıdır. Karakterin zihinsel çöküşünün arttığı bu sahnede kullanılan koşut diyagonal çizgiler, Mascelli'nin yorumladığı biçimiyle şiddetin bir habercisi niteliğindedir. Nitekim ilerleyen sahnelerde karakterin cinnet geçirerek ailesine saldırması, bu görsel öncüllerin dramatik anlamını pekiştirmektedir.

Benzer biçimde, Norveçli ressam Edvard Munch'ın 1897 tarihli “Çılgılık” adlı tablosu da koşut diyagonal çizgilerin yarattığı gerilimli etkiyi gözler önüne sermektedir. Munch'ın kendi yaşantısındaki bir anıyı aktardığı bu çalışmada, bastırılmış duyguların dışavurumu Jack karakterinin ruh hâliyle benzer bir biçimde ele alınmıştır. Eserdeki diyagonal çizgiler, figürün içsel çığlığını güçlendirerek resme yoğun bir hareket ve duygusal şiddet kazandırmaktadır.



Resim 2.7 Edvard Munch, “Çılgılık”, 1897, Tüyb, 91 x 23,5 cm (URL-11, 2024)

Etkili bir kompozisyonun bir diğer temel ögesi biçimdir. Doğadaki her nesne, temel olarak iki boyutlu geometrik şekillere dayanmaktadır. Bu biçimlendirmeler figür ya da nesne ile zemin arasında bir ilişki kurarken, üç boyutlu biçimlendirme derinlik duygusunu oluşturmaktadır (Atmaca, 2014: 51). Gerçekte üç boyutlu olan nesneler,

sinemada da kompozisyon açısından büyük önem taşımaktadır. Nesnenin kendi şekli ya da kadraj içindeki konumu, izleyicinin bakışını yönlendirir; böylece göz hareketiyle birlikte algısal bir derinlik yaratılır. Bu durum “form” kavramını oluşturur.

İzleyicinin zihninde oluşan soyut formlar ya da sahnedeki fiziksel biçimler arasında en etkili olanı üçgendir. Üçgen form, piramitle ilişkilendirilen bir güç simgesidir. Uzun ve ince üçgenler dikey çizgiyle, kısa ve geniş üçgenler ise yatay çizgiyle ilişkilendirilmektedir. Figürlerin üçgen üzerindeki konumları da anlam taşır: Üçgenin tepe noktasındaki figür merkezî ya da üstün bir karakteri temsil ederken, alt kenarlardaki figürler ikincil bir konumu simgeler. Dairesel form ise bakışın figür veya nesneler üzerinde sürekli dolaşmasını sağlamakta; kimi durumlarda bir çerçeve oluşturarak iç kısmı odak noktası haline getirmektedir. Böylece dairenin dışı önemsizleşir (Mascelli, 2014: 213).



Resim 2.8 Leonardo da Vinci, Kayalıklar Madonnası, Üçgen formun merkezî figür vurgusuna etkisi, 1483-1486, Tüyb, 199 × 122 cm, (URL-70, 2025)

Üçgen kompozisyonun klasik bir örneği Leonardo da Vinci'nin “Kayalıklar Madonnası” adlı eserinde görülmektedir. Figürlerin üçgen formu içinde düzenlenmesi, izleyicinin bakışını merkeze toplarken aynı zamanda kutsallık ve hiyerarşi duygusunu pekiştirmektedir (Gombrich, 2007: 300).



Resim 2.9 Alfonso Cuarón, Yerçekimi (Gravity), Dairesel formun bakışı yönlendiren yapısı, 2013, (URL-71, 2025)

2025 yapımı “Gravity” filmdeki bir sahne ise, karakterin uzay kapsülünün içinde cenin pozisyonunda yer alması hem biçimsel hem de anlamsal düzeyde dairesel kompozisyonun etkisini ortaya koymaktadır. Kapsülün dairesel yapısı, figürü çevreleyerek izleyicinin bakışını merkeze yoğunlaştırır; aynı zamanda “yeniden doğuş” ve “yaşam döngüsü” temalarını simgesel olarak güçlendirir. Bu biçimsel düzenleme, daire formunun sinemada hem psikolojik hem de metaforik bir anlatım aracı olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Söz konusu sahne, karakterin “yeniden doğuş” sürecini görsel olarak temsil etmekte ve bu yönüyle filmin psikanalitik çözümlemesinde merkezî bir konuma oturmaktadır. (Kaplan, 2021: 50).

Kompozisyonlarda sıklıkla kullanılan bir diğer form türü haç formudur. Dört yöne uzanan kollarıyla herhangi bir noktayı merkez hâline getirebilir. Bu formun zihinde çağrıştırdığı anlamlar genellikle kudret, birlik ve yüceliktir. Haç formunun farklı bir türü de merkezden dört ya da daha fazla yönde yayılan çizgilerdir; doğada papatya, ağaç dalları veya kar tanesi biçimlerinde görülebilir. Bu formda çıkış noktası sahnenin merkezinde olmak zorunda değildir (Mascelli, 2014: 213).



Resim 2.10 Frank Darabont, Esaretin Bedeli, 1994, (URL-72, 2025)

1994 yapımı “Esaretin Bedeli” filminin doruk noktasında, karakter Andy Dufresne’nin (Tim Robbins) hapisneden kaçtıktan sonra yağmurun altında kollarını iki yana açtığı sahne, haç formunun modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Dikey ekseninde karakterin gövdesi, yatay ekseninde ise iki yana açılan kollar, haç biçimini oluşturmaktadır. Bu form, görsel düzlemde özgürlük, arınma ve yeniden doğuş temalarını simgesel olarak temsil etmektedir. Aynı zamanda karakterin fiziksel kurtuluşu ile ruhsal arınması arasında biçimsel bir paralellik kurarak izleyicide duygusal bir çözülme etkisi yaratmaktadır. Bu sahne, haç formunun sinemada yalnızca dini bir simge değil, aynı zamanda psikolojik ve anlatsal bir merkez kurucu öge olarak da işlev gördüğünü göstermektedir (Aytaç, 2022: 160).

Kompozisyonun bir diğer unsuru olan hareket hem resim hem de sinema sanatında önemli bir öğedir. Sinemadaki hareket iki şekilde ortaya çıkar: Birincisi, nesnenin bir noktadan diğerine fiziksel geçişi; ikincisi ise, izleyicinin bakışının hareketsiz bir görüntüdeki öğeler arasında gezinmesiyle oluşan hayali harekettir. Bu ikinci tür, resim sanatındaki hareket anlayışıyla örtüşür. Resimde hareket; tekrar, aralık, desen ve doku aracılığıyla ifade edilir. Sinemadaki fark ise hareketin gerçek zamanlı oluşudur.

Hareket ögesi de tıpkı diğer kompozisyon bileşenleri gibi estetik ve psikolojik özellikler taşımaktadır. Yatay hareketler geçişi ve yer değişimini ifade eder; soldan sağa olan hareketler doğal ve akıcı algılanırken, sağdan sola yönelen hareketler izleyicide direnç hissi uyandırır ve genellikle çatışma ya da gerilim sahnelerinde kullanılır. Dikey hareketlerde yükseliş; zafer, özgürlük ve yücelmeyi temsil ederken,

alçalış; çöküş, ağırlık, tehlike ve ölümü simgeler. Diyagonal hareket ise dramatik yoğunluğun en güçlü biçimde yansıtıldığı harekettir. Durağan bir resimde bile diyagonal çizgiler hareket duygusu yaratırken, hareketli görüntülerde bu etki katlanarak artmaktadır. Bu tür hareketler genellikle gerilim, baskı ve çatışma duygularını güçlendirir; çapraz diyagonaller ise zıt güçleri temsil ettiklerinden savaş sahnelerinde sıkça kullanılır. Kavisli hareketler korku ya da tedirginliği çağrıştırırken, dairesel döngüsel hareketler eğlenceyi; makinelerdeki dönen dairesel hareketler ise mekanik enerjiyi simgeler (Mascelli, 2014: 215–216). Resim sanatında özellikle Fütürizm akımıyla ilişkilendirilebilecek bu mekanik enerji anlayışı, Fortunato Depero'nun “Gökdelenler ve Tüneller” (1930) adlı eserinde açıkça görülebilir.



Resim 2.11 Fortunato Depero, Gökdelenler ve Tüneller, 1930, tüyb, (URL-73, 2025)

Bu görsel, Fütürist ressamın teknoloji, hız ve mekanik enerjiye duyduğu hayranlığı çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Fortunato Depero'nun “Gökdelenler ve Tüneller” adlı eseri, modern şehir yaşamının dinamizmini geometrik formlar, diyagonal hatlar ve dairesel hareketlerle betimleyerek makinelerin ritmini görselleştirir. Renklerin kontrast kullanımı ve yapısal öğelerin ritmik tekrarı, sanayi çağının mekanik enerjisini estetik bir düzleme taşımaktadır (Hodge, 2011: 108).

Görsel sanat öğelerinden biri olan denge, sanat yapıtlarında öğelerin alan üzerine eşit ya da dengeli biçimde dağıtılmasıyla sağlanmaktadır. Bu denge, renk, ton, hacim, boyut, doku ve malzeme gibi unsurların yüzey üzerine dengeli yerleştirilmesiyle

kurulmaktadır (Atmaca, 2014: 70). Yüzeydeki tüm görsel güçlerin orantılı biçimde dağıtılması hem fiziksel hem de psikolojik bir denge oluşturmaktadır. Bazı durumlarda izleyicide rahatsızlık yaratmak amacıyla bu denge bilinçli olarak bozulabilir. Hareket hâlindeki bir filmde dengeyi sağlamak, kameramanın teknik becerisini ve estetik duyarlılığını gerektirmektedir. Durağan sahnelerde ise denge, resim sanatındaki ilkelerle benzer biçimde kurulmaktadır. Örneğin, sahnenin bir tarafında yer alan büyük ve hareketsiz bir nesne, diğer tarafta bulunan küçük ama hareketli bir nesneyle görsel olarak denge oluşturabilir. Her iki ögenin kapladığı alanın birbirine yakın olması, bu dengenin oluşmasını sağlamaktadır (Mascelli, 2014: 217). Sinema sanatında sahne kompozisyonu aracılığıyla kendini gösteren bu denge anlayışı Alfred Hitchcock'un 1954 yapımı "Arka Pencere (Rear Window)" filminde açıkça gözlemlenmektedir.



Resim 2.12 Alfred Hitchcock, Arka Pencere, 1954, (URL-74, 2025)

Filmde, tekerlekli sandalyesinde oturmuş olan ana karakter Jeff, penceresinden karşı apartmandaki yaşamları izlemektedir. Kadrajın bir tarafında Jeff'in durağan figürü yer alırken, diğer tarafta pencerelerde görünen küçük ama hareketli figürler, örneğin dans eden bir kadın ya da yemek yiyen bir çift, sahneye dinamik bir denge kazandırır. Bu karşıtlık, hareket ve durağanlık arasındaki görsel ilişkiyi vurgulamakta; aynı zamanda sinema kadrajının resimsel bir kompozisyon gibi düzenlenebileceğini göstermektedir.

Bütünlük, resim sanatında tüm tasarım öğelerinin bir arada ve uyum içinde kullanılmasıyla sağlanmaktadır. Sinemada ise bütünlük; sahnede yer alan tüm

sinemasal unsurların oyunculuk, mekân, ışık, renk, kamera hareketi, ses gibi birbiriyle ilişkili biçimde var olmasıyla oluşmaktadır (Mascelli, 2014: 223).

Derinlik ise iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir uzam etkisi yaratma çabasıyla ilgilidir. Bu algı, cisimlerin konumlandırılmaları sonucunda oluşan büyüklük–küçüklük ilişkisi, görüntünün açısı, renklerin netliği ve perspektif uygulamaları aracılığıyla sağlanmaktadır. Figürlerin ya da nesnelerin aynı hizada değil, uzaklık–yakınlık ilişkisine göre yerleştirilmesi derinlik duygusunu güçlendirmektedir. Derinliğin en etkili biçimde elde edilmesi için çoğu zaman çapraz açı tercih edilir. Yakın plandaki figürlerin veya nesnelerin daha canlı, uzaktakilerin ise daha soluk tonlarda betimlenmesi de bu etkiyi destekleyen önemli bir yöntemdir (Başbuğ, 2020: 230).



Resim 2.13 Jens Lien, “The Bothersome Man”, Andreas’ın sevgilisine sürpriz yaptığı restoran, 2006 (URL-12, 2024)

Derinliğin başarılı biçimde kullanıldığı örneklerden biri, Jens Lien’in yönetmenliğini yaptığı 2006 tarihli Norveç yapımı “Uyumsuz Adam” filmidir. Modern toplumda bireyin zorunlu yaşam kalıpları ve yabancılaşmasını konu alan bu filmde, restoran sahnesinde kullanılan çapraz açı, derinlik unsurunu güçlü biçimde görünür kılmaktadır. Yan yana dizilmiş garsonlar, kaçış çizgisi boyunca sıralanarak uzaklařtıķa küçülürler; bu durum mekânın boyutlarını vurgular. Aynı büyüklükteki aynaların ve masaların kaçış noktasına doğru giderek küçülmesi de derinlik etkisini

pekiştirir. Kadrajda, garsonların karşısında yer alan ve biri izleyiciye en yakın, diğeri en uzak konumda bulunan iki figürün, uzaklaştıkça azalan netlikleri ve küçülen boyutları, perspektifin etkin kullanımına örnek teşkil etmektedir. Tavandaki ışıklandırmaların oluşturduğu paralel çizgiler de bir noktada birleşecekmiş hissi vererek sahnenin derinliğine katkı sağlamaktadır.

Bu sahnede yalnızca derinlik değil, aynı zamanda üçgen form, hayali çizgiler ve denge gibi kompozisyon unsurları da yer almakta; böylece görüntü karesi “bütünlük” ilkesine uygun bir yapı kazanmaktadır.

Bir kompozisyonda yer alan sanat öğeleri birbirinden bağımsız düşünülemez; her biri diğerini tamamlayan bir yapısal bütünlüğün parçasıdır. Ustaca kurgulanmış kompozisyonlarda bu etkileşim sayesinde pek çok öğe eşzamanlı olarak kullanılmakta ve ortaya estetik bir birlik çıkmaktadır.

Çeşitlilik, tablo ya da sahnenin düzenlenmesinde teknik, estetik ve psikolojik özelliklerin bir arada kullanılmasını ifade etmektedir. Bu niteliklerin aynı kompozisyonda dengeli bir biçimde yer alması, esere hem estetik derinlik hem de kalıcılık kazandırmaktadır. Farklı biçim, renk, ton ve hareketlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan çeşitlilik, izleyicinin ilgisini dinamik tutar ve yapının görsel anlatım gücünü artırmaktadır.

2.2.2 Resim- Sinema Arasındaki Işık-Gölge İlişkisi

Bir cismin görünür olmasını sağlayan temel unsur ışıktır. Işığa bağlı olarak ortaya çıkan renk, ışığın kendisinden ve nesneler üzerindeki dağılım biçiminden kaynaklanan görsel bir etkidir (Per, 2012: 104). Resim sanatının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenen renk, ilk çağlardan modern döneme kadar insanın hem biçimsel hem de anlamsal düzeyde kendini ifade etmesine olanak tanımıştır (Şahmaran Can ve Gökçen, 2018: 210).

Renk, ışıkla doğrudan ilişkilidir. Beyaz olarak algıladığımız ışık, üç temel ışık renginden (kırmızı, yeşil ve koyu maviden) oluşmaktadır. Cisimlerin renkleri, ışığın bu bileşenlerinin nesne tarafından yansıtılması veya emilmesi sonucunda gözde ve

beyinde oluşan algıya bağlıdır. Başka bir deyişle, bir nesne beyaz ışıkla aydınlatıldığında kırmızı, yeşil ve koyu mavi dalga boylarına maruz kalır. Beyaz nesneler tüm ışığı yansıtırken, siyah nesneler tamamını emer; diğer nesneler ise bazı dalga boylarını yansıtıp bazılarını emer. Bu süreç, nesnelerin gözle görülen son renklerini belirler. Örneğin, bir domates üzerine düşen ışığın yeşil ve koyu mavi bileşenleri emilip kırmızı yansıtıldığında, domates kırmızı olarak algılanmaktadır (Parramon, 1991: 14).

Nesnelerin ışığa maruz kalma derecesine ton denmektedir. Ton, resme derinlik kazandıran en güçlü unsurlardan biridir (Atmaca, 2014: 23). Görsel sanatlarda ton değerlerinin birbirine yakın olması tasarımı durağanlaştırırken, ton farklarının belirginleşmesi kontrastı artırarak resme canlılık katmaktadır. Tasarımın odaklanmak istediği öğe, çevresindeki tonlamalarla zıtlık yaratılarak vurgulanabilir (Atmaca, 2014: 26–27).

ışığın olmadığı yerde nesneler görünmez; bu da karanlığı oluşturur. Gölge, ışıkla doğrudan ilişkili bir olgudur ve bir cismin varlığıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. ışığın opak bir nesneye çarpması sonucunda, ışığın ulaşamadığı bölgelerde ve nesnenin yüzeyle temas ettiği alanlarda gölge meydana gelmektedir. Gölgenin yoğunluğu ve rengi, ışığın yönü ve şiddetiyle belirlenir. Dolayısıyla gölgenin varlığı, nesnenin varlığının bir göstergesidir (Giderer, 2017: 75).

Tarih boyunca gölge, birçok kültürde ruhsal bir anlam yüklenerek gizemli bir simgeye dönüşmüştür. Silüet ve gölge biçimleri, bilinmeyene işaret eden bir unsur olarak insan psikolojisinde korku uyandırır. Bu nedenle gölge, sinema tarihinde özellikle korku türünde sıkça kullanılan bir estetik araçtır. Katilin gölge biçiminde gösterilmesi ya da aniden beliren gölgeler, seyircide gerilim ve korku duygusunu başarıyla tetikler (Giderer, 2017: 75).

Sinemada ışık, yalnızca kompozisyonun bir unsuru değil, aynı zamanda anlatımın yönlendirici aracıdır. Yönetmen, ışığı çoğunlukla sahnede dikkat çekmek istediği bölgeye yoğunlaştırır; bu, kontrast yaratılarak sağlanır. Karanlık bir sahnede küçük bir aydınlık alanın veya nesnenin bulunması, izleyicinin dikkatini hızla o noktaya

yönlendirmektedir. Böylece göz, parlak öğeyi karanlıktan ayırarak seçmektedir (Mascelli, 2014: 229).

Işık ve gölge, görüntüye derinlik kazandıran önemli unsurlardan biridir. Derinlik etkisi, resim sanatında ilk kez Rönesans döneminde ressamların perspektifi keşfetmeleriyle 14. yüzyılda belirginleşmiştir. Bu dönem öncesinde, dini içerikli resimlerde kutsal figürler çoğunlukla düz zeminler üzerine, genellikle sarı arka planlar üzerinde ve hiyerarşik ölçülerle resmedilmektedir. Gerçekçi biçimlendirme anlayışı ise ilk kez İtalyan ressam Giotto di Bondone'un çalışmalarında görülmektedir. Giotto, figürlerin altına doğa temsilli gölgeler ekleyerek, yüz ve giysi kıvrımlarında ışık-gölge kullanımıyla hacim kazandırmış; böylece resimde üç boyutluluğun temellerini atmıştır (Giderer, 2017: 78-79).

Ardından Massaccio, perspektifte kaçış noktalarını belirleyip ışık-gölge düzeniyle destekleyerek mekân derinliği etkisini geliştirmiştir. Bu dönemle birlikte, resim sanatında figür-mekân ilişkisi gerçekçi bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Rönesans'ın büyük ustalarından Leonardo da Vinci, "Sfumato" (eritme) tekniğiyle ışık ve gölge arasındaki geçişleri yumuşatarak figürleri heykelsi katılıktan kurtarmış ve doğal bir atmosfer yaratmıştır (Giderer, 2017: 78–79).

Işığı dramatik biçimde kullanan bir diğer sanatçı, 17. yüzyıl İtalyan ressamı Caravaggio'dur. Onun eserlerinde ışık, Leonardo'daki gibi geniş alanlara yayılmak yerine, bölgesel olarak yoğunlaşmaktadır. Caravaggio, karanlık bir fon üzerine sert ışık-gölge geçişleri uygulayarak figürleri âdeta ışığın içinden çıkarmaktadır. Bu kontrast, yalnızca görsel bir etki değil, sanatçının içsel çatışmalarını da yansıtır; figürlerin ruh hâlleri ile ışığın keskinliği arasında güçlü bir paralellik kurulur (Giderer, 2017: 80).

Hollandalı ressam Rembrandt van Rijn ise ışık ve gölgeyi bütünleştiren üslubuyla "gölge ustası" olarak anılır. Onu Caravaggio'dan ayıran en temel özellik, ışık ve gölgeyi sert biçimde ayırmamasıdır. Rembrandt'ın figürleri genellikle alacakaranlık bir atmosferde, loş bir ışığın içinde yer alır. Bu "buğulu" etkiyle ayrıntılar yumuşar, ışık ve gölge birbirine karışarak bütünsel bir armoni oluşturur. Ressam için önemli

olan, parçadan çok bütünü görünüştür; bu bütünlüğün belirleyicisi ise ışığın ritmidir (Wölfflin, 2020: 62).

Rembrandt'ın sanatı, 17. yüzyıl Barok döneminin dramatik ışık anlayışıyla yakından ilişkilidir. Barok sanat, güçlü duyguların dışavurumuna, ışığın yönlendirilmiş dramatik kullanımına ve izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurulmasına dayanır. Bu dönemde sanatçılar, ışığı yalnızca aydınlatıcı bir unsur olarak değil, aynı zamanda ruhsal ve psikolojik bir ifade aracı olarak değerlendirmişlerdir. Rembrandt da bu anlayışı geliştirerek Barok'un vurgulu ışık-gölge ilişkisini içsel bir derinliğe dönüştürmüştür. Onun resimlerinde ışık, dışsal bir dramatizmin değil, insan ruhunun karmaşık duygularının temsilcisidir. Bu yönüyle Rembrandt, Barok dönemin dışavurumcu dinamizmini bireysel içe dönüş estetiğiyle birleştirerek dönemin sınırlarını aşan özgün bir üslup oluşturmuştur (Gombrich, 1995: 423).

Rembrandt'ın resimlerindeki figürlerde hissedilen bedensel hafiflik ruhani bir etki yaratmaktadır. Ayrıca ressam, gölgede siyahı değil, objenin tamamlayıcı renklerini kullanarak özgün bir renk anlayışı geliştirir. Örneğin kırmızı bir giysiyi resmederken gölgede yeşil ve mavi tonlarını tercih etmesi, rengi maddesellikten kurtararak algısal bir düzleme taşır (Wölfflin, 2020: 62).



Resim 2.14 Rembrandt, Otoportre, 1660, Tüyb (URL-13, 2024)

Kullandığı ışık-gölge tekniğiyle özellikle insan yüzlerinde anlamlı derinlikler oluşturan Rembrandt, sinema sanatındaki aydınlatma anlayışını da büyük ölçüde etkilemiştir. Sinemada aydınlatma iki temel amaç doğrultusunda kullanılır: birincisi teknik gereklilik olarak, yani görüntünün oluşması ve nesnelerin kaydedilebilmesi için ışığın zorunlu olması nedeniyle; ikincisi ise sanatsal amaçla, görüntüye estetik bir değer kazandırmak, derinlik yaratmak ve karakterlerin duygularını yansıtmak içindir. Bu nedenle ışık sinemada yalnızca bir teknik araç değil, aynı zamanda anlatımın duygusal ve biçimsel bir bileşenidir. Filmlerde, verilmek istenen psikolojik atmosferi desteklemek amacıyla genellikle doğal olmayan profesyonel ışık kaynaklarından yararlanır. Yönetmen, böylece ışığın yönünü, şiddetini ve rengini istediği biçimde kontrol edebilir. Doğal ışık kullanılsa bile, çoğu zaman yapay ışıkla desteklenerek istenilen görüntü tam olarak elde edilmektedir (Sözen ve Dayı, 2013: 33).

Sinemada kullanılan aydınlatma teknikleri temelde Notan ve Chiaroscuro olarak ikiye ayrılır. Notan aydınlatma tekniği, estetik bir amaç taşımaksızın görüntünün her bölgesini eşit biçimde aydınlatmayı hedefler; daha çok komedi ve aksiyon türü filmlerde tercih edilmektedir. Chiaroscuro aydınlatma ise ışık ve gölgenin bilinçli biçimde kullanılmasıyla sahnelere estetik bir derinlik kazandıran tekniktir. Bu teknikte amaç, sahnenin üç boyutluluğunu vurgulamak, figürlerin psikolojisini yansıtmak ve dramatik etkiyi güçlendirmektir (Çalışkan ve Nişancı, 2021: 2332).

Chiaroscuro aydınlatma, kökenini Rönesans döneminde resim sanatında geliştirilen ışık-gölge kontrastına dayalı tekniklerden alır. Rönesans ressamı bu teknikleri, figürlere hacim kazandırmak ve sahnelerinde derinlik etkisi yaratmak için kullanmışlardır. Barok dönemde ise bu teknik dramatik bir nitelik kazanmış, özellikle gölge ustası Rembrandt tarafından güçlü bir biçimde uygulanmıştır. Sinemadaki Chiaroscuro yaklaşımı da bu geleneği sürdürür ve kendi içinde üç alt türe ayrılır. Bunlardan birincisi; gölge ustası ressam Rembrandt'ın resimlerinde uyguladığı aydınlatma tekniği olan ve ismini ressamın kendisinden alan "Rembrandt Aydınlatma Tekniği"dir. İkincisi; yalnızca ön plandaki figürün aydınlatıldığı, sahnenin geri kalanının karanlıkta bırakıldığı teknik olan "Cameo Aydınlatma Tekniği"dir. Bu tür sahnelerde figür yoğun bir ışıkla vurgulanırken, arka planın koyu olması dramatik bir kontrast oluşturmaktadır. Bu kullanım biçimi, Caravaggio'nun tablolarındaki ışık

anlayışını hatırlatır. Üçüncü ise; Cameo tekniğinin tersi olan “Silüet Aydınlatma” tekniğidir. Bu yöntemde arka plan aydınlık, ön plandaki figür ise yalnızca dış hatlarıyla görünmektedir. Bu sayede figür, ışığın önünde soyut bir biçime dönüşür (Sözen ve Dayı, 2013: 41).

Sinemada Rembrandt aydınlatma tekniğini kullanan pek çok yönetmen bulunmaktadır. Bu teknik, özellikle doğal bir atmosfer ve dramatik yoğunluk oluşturmak amacıyla tercih edilir. Rembrandt’ın portrelerinde uyguladığı “Rembrandt Üçgeni” olarak adlandırılan yöntemde, burun gölgesinin yanak gölgesiyle birleştiği noktada küçük bir üçgen biçiminde ışık alanı oluşmaktadır. Bu aydınlatma biçimi, sinemada figürün yüzünde hem fiziksel hem de duygusal bir derinlik yaratmaktadır. Tek yönlü, loş ışık kullanımı sahneye düşük renk ısısı kazandırarak doğal bir görünüm sağlar; yüzün bir kısmının aydınlık, diğer kısmının karanlık bırakılması ise dramatik ifadeyi yoğunlaştırır.

Bu teknik, dünya sinemasında olduğu kadar Türk sinemasında da etkili biçimde kullanılmıştır. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde Rembrandt aydınlatma tekniğinden sıklıkla yararlanan yönetmenlerdendir. Ceylan, Rembrandt’ın resimlerindeki dramatik atmosferi ve yüzlerdeki içsel derinliği sinematik biçimde yeniden üretmeyi başarmıştır.



Resim 2.15 Nuri Bilge Ceylan, “Kış Uykusu”, Aydın’ın okurundan gelen mektubu okuduğu sahne, 2014 (URL-14, 2024)

Yönetmenin 2014 yapımı Kış Uykusu filminde, başkarakter Aydın’ın arkadaşı Suavi ve eşi Nihal’e bir köyden gelen yardım mektubunu okuduğu sahne, bu tekniğin

sinemadaki başarılı bir örneğidir. Sahne genel olarak loş bir ışıkla aydınlatılmıştır; odakta sarı tonlar hâkimdir ve dışarıdan gelen hafif beyaz doğal ışık sahneyi tamamlar. Sol taraftan gelen yumuşak ışık sayesinde Aydın'ın yüzünde belirgin bir Rembrandt üçgeni oluşur. Karakterin yüzünün bir bölümü aydınlık, diğer kısmı gölgede kalmıştır; bu durum hem fiziksel bir derinlik hem de duygusal bir yoğunluk yaratmaktadır. Arka planın kısmen karanlık bırakılması, karakterin içsel dünyasını ve sahnenin psikolojik gerilimini görsel düzeyde desteklemektedir.

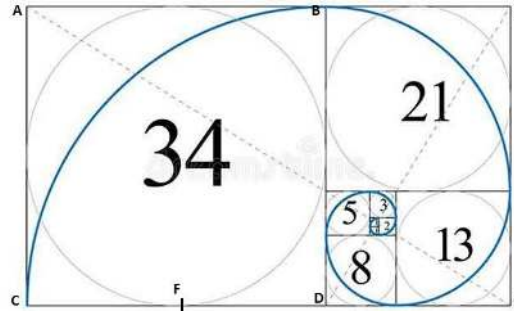
2.2.3 Resim-Sinema Arasında Altın Oran İlişkisi

Göz estetiğinin ideal oranı olarak tanımlanan Altın Oran'ın uygulanmasına yönelik pek çok yaklaşım ve yöntem bulunmaktadır. En genel tanımına göre; iki parçaya ayrılan bir doğru parçasında küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşittir (Beyoğlu, 2016: 360). Altın Oran'ın ilk kez Mısırlılar tarafından kullanıldığı; matematik ile sanatı bütünleştirerek bu kavrama önemli katkılar sunan Yunan uygarlığıyla birlikte gelişimini sürdürdüğü bilinmektedir. Altın Oran'a büyük önem atfeden Antik Yunan, bu orana verilen "Phi" adının da kaynağı olmuştur. Roma döneminde ise Altın Oran, özellikle gotik mimari yapılarda uygulanmıştır. Kavramın en büyük gelişimi ise Rönesans döneminde, özellikle Leonardo da Vinci ve Albrecht Dürer'in çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Modern dönemde Le Corbusier, Altın Oran'ı temel alarak yeni bir oran sistemi geliştirmiştir (Tekkanat, 2006: 1–2).

Altın Oran, doğada da sıklıkla gözlemlenmektedir. Bitki tohumlarının diziliminde, çiçek yapraklarında, çam kozalaklarında, deniz kabuklarında ve hatta insan bedeninde bu oranın izlerine rastlanır. İnsan boyuna x , göbek deliğinden ayak uçlarına kadar olan bölüme y dersek, göbekten başa kadar olan uzunluk $(x-y)$ olacaktır. Bu durumda ideal insan vücudunun Altın Oran'a göre denklemi şu şekilde ifade edilir: $x / y = y / (x - y)$. Bu oran, insan vücudundaki diğer uzuvlarda da gözlemlenir; örneğin parmak boğumları, kol uzunlukları ve yüz hatları gibi bölümler de bu oransal düzene sahiptir (Kıvanç, 2005: 16).

Resim sanatında Altın Oran'ı temel alan çok sayıda eser bulunmaktadır. Leonardo da Vinci, Raphael, Rubens ve Botticelli gibi sanatçılar, kompozisyon düzenlerinde Altın

Oran'ı etkin biçimde kullanmışlardır. Bu oran, genellikle Altın Dikdörtgen biçiminde karşımıza çıkar. Altın Dikdörtgen, eşit büyüklükte iki karenin yan yana getirilmesiyle oluşturulur. Bu iki karenin birleştiği kenarın uzunluğu temel alınarak, aynı uzunlukta bir kenara sahip yeni kareler sırasıyla eklenir. Bu işlem tekrarlandıkça, karelerin köşelerinden geçen bir spiral biçiminde Altın Dikdörtgen düzeni ortaya çıkar. Karelerin sıralı biçimde numaralandırılmasıyla ulaşılan dizilim, Fibonacci Sayı Dizisi olarak adlandırılır. Bu nedenle ortaya çıkan dikdörtgen “Fibonacci Dikdörtgeni” olarak da bilinir ve kenar uzunluklarının birbirine oranı Altın Oran'ı verir. Kısa kenarın uzun kenara oranı Altın Oran'a eşit olan bu dikdörtgen, antik dönemlerden itibaren sanat ve mimaride tercih edilen bir form olmuş; Eski Yunan'da ise “kutsal kesit” olarak adlandırılmıştır.



Resim 2.16 Fibonacci karelerinin dairesel köşe bağlantılarının çizimiyle oluşan Fibonacci spirali (URL-15, 2024)

Altın Oran, Rönesans döneminde büyük bir gelişim göstermiştir. Leonardo da Vinci'nin “Mona Lisa” tablosu bu oranın en bilinen örneklerinden biridir.



Resim 2.17 Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503, Tüyb, 77 x 53 cm (URL-16, 2024)

Resim sanatının yanı sıra Altın Oran, ideal ölçüyü yakalamak amacıyla fotoğraf, sinema, mimari ve heykel sanatlarında da sıkça başvurulan bir ilke hâline gelmiştir. Özellikle mimaride, Mısır Piramitleri'nin diziliminde ve Antik Yunan'ın en önemli yapılarından biri olan Parthenon Tapınağı'nda Altın Oran'ın kullanıldığı görülmektedir.

Sinemada Altın Oran'ın amacı, kadraj içerisindeki nesneleri izleyicide estetik denge ve yönlendirilmiş bir algı yaratacak biçimde yerleştirmektir. Çerçeve içinde mutlak simetri, odak noktasının tam merkezde yer almasına yol açtığından, izleyicide beklenmedik bir ilgi ya da heyecan uyandırmaz. Çünkü insan algısı, merkeze odaklanmaya eğilimlidir ve odak tam merkezdeyse görsel sürpriz ortadan kalkar. Bu nedenle, izleyiciyi yönlendirecek ama aynı zamanda şaşırtacak bir odak noktası seçimi önemlidir. Bu bağlamda Altın Oran, sinemada sıklıkla başvurulan bir kural hâline gelmiştir (Ankaralığıl, 2013: 77).

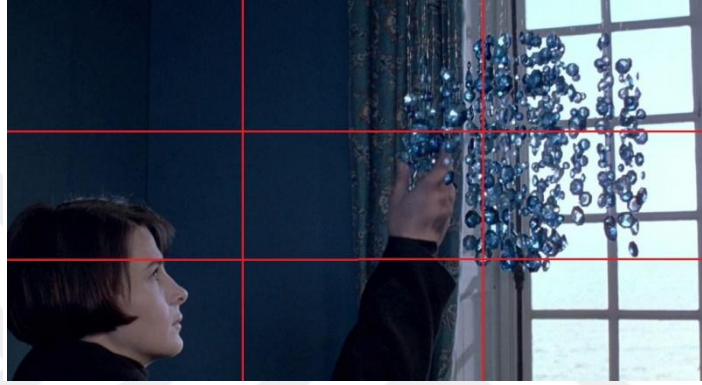
Altın Oran'ın sinemadaki uygulaması, pratik kolaylık sağlamak amacıyla “üçte bir kuralı” olarak sadeleştirilmiştir. “Üçler kuralı” da denilen bu kural, kadrajın yatay ve dikey olarak üç eşit parçaya bölünmesi ve çizgilerin kesişim noktalarının görsel odak olarak kullanılması esasına dayanmaktadır. Ana öge veya sahne ögesi, bu kesişim noktalarına yerleştirildiğinde kompozisyon dengesi ve estetik uyum sağlanmaktadır (Ankaralığıl, 2013: 79).



Resim 2.18 Krzysztof Kieslowski, “Üç renk: Mavi”, Julie'nin mavi boncuklu avizeyi çekip koparma sahnesinin altın oranla gösterilişi; 1993 (URL-17, 2024)

Krzysztof Kieslowski'nin 1993 yapımı Üç Renk: Mavi filmi, Altın Oran kullanımının belirgin biçimde gözlemlendiği yapımlardan biridir. Yönetmen, Fransa bayrağının

“özgürlük” temasını simgeleyen mavi rengini merkezine aldığı bu filmde, başkarakter Julie’nin yaşadığı kayıplar sonrasında bireysel özgürlüğünü yeniden kazanma çabasını anlatır. Julie’nin geçmişiyle bağını temsil eden mavi boncuklu avizeyi koparma eylemi, özgürleşme arzusunun sembolik bir dışavurumudur. Bu sahnede odak noktası, avizenin kopma anıdır ve Altın Oran’a dayalı bir kadraj düzeni tercih edilmiştir. Altın Oran sadeleştirilerek “üçte bir kuralı”na uyarlandığında, odak noktası yatay ve dikey çizgilerin kesiştiği sağ üst noktada konumlandırılmıştır.



Resim 2.19 Krzysztof Kieslowski, “Üç renk: Mavi”, Julie’nin mavi boncuklu avizeyi çekip koparma sahnesinin üçler kuralıyla gösterilişi; 1993 (URL-18, 2024)

2.2.4 Göstergelerarasılık Bağlamında Resim ve Sinema

Göstergebilim, insanın yaşamı boyunca karşılaştığı her şeyi anlamlandırma biçimlerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. İnsan, tarih boyunca düşüncelerini, duygularını ve gözlemlerini çeşitli işaretler, sesler ve biçimlerle ifade etmeye çalışmıştır. Bu işaret ve seslerin zamanla bir “dil” sistemine dönüşmesiyle gösterge kavramı ortaya çıkmıştır. İletişimin sağlıklı biçimde gerçekleşebilmesi için bireyler, “ortak kod” olarak adlandırılan, bilinç düzeyinde fark edilen kavramlar geliştirmiştir. Bununla birlikte, her gösterge farklı bireyler veya topluluklar için değişik anlamlar taşıyabilmektedir. Bu durum, insanların yaşam deneyimlerinin farklılığından kaynaklanmakta ve göstergelere ister istemez farklı anlamların yüklenmesine neden olmaktadır (Soylu, 2022: 3).

Dilbilimden türeyen yapısalcılık yaklaşımıyla da uyumlu olan göstergebilim, yapıyı oluşturan birimlerin tek başına anlam taşımadığını, anlamın bu birimlerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerden doğduğunu öne sürmektedir. Dolayısıyla, anlamlı bir bütünün

oluşabilmesi için anlamlı parçaların belirli bir yapı içinde birleşmesi gerekmektedir. İnsan yaşamını anlamlandırma çabası, göstergebilimin temelini oluşturmaktadır. Gösteren–gösterilen, dil–söz, bağlantılar–karşıtlıklar gibi kavramlardan yararlanarak bir anlatı grameri kurmayı amaçlayan göstergebilim, anlatıyı zamansal ve nedensel biçimde bağlantılı olayların göstergesel temsili olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda sinema filmleri, tiyatrolar, resimler, resimli öyküler, romanlar ve tarih kayıtları birer anlatı olarak değerlendirilebilir (Tüfekçi, 2003: 57).

Göstergebilimin çok çeşitli alanlarda uygulanabilir olması, sanat dallarına önemli katkılar sağlamaktadır. Özellikle sanat eserlerinin çözümlemesinde etkili bir eleştirel yöntem olarak kullanılmaktadır (Soylu, 2022: 4). Bir sanat eserinin eleştirisinde, her bir ögenin anlamlandırılması ve bu anlamların bir bütün içinde değerlendirilmesi sürecinde göstergebilim sıklıkla başvurulmuş bir yöntemdir. Plastik sanatlarda, Greimas ve Barthes’in çözümleme yöntemlerinden esinlenilerek geliştirilmiş çeşitli göstergebilimsel çözümleme şemaları kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra, eser çözümlemesinde zıtlıklar da önemli bir yere sahiptir; çünkü anlamın oluşumunda karşıtlıkların etkili olduğu kabul edilmektedir (Soylu, 2022: 46).

Resim sanatında her sanat eseri bir görsel gösterge olarak değerlendirilebilir. Ancak bir eserin sanatçısına, sanatçının üslubuna ve yaşadığı dönemin koşullarına ait özellikler taşıdığı göz önüne alındığında, bu eser aynı zamanda tarihsel, siyasal veya dinsel göndermeler de içerebilir. Bu yönüyle, eserdeki göstergeler hem görsel hem de belirtsel nitelik kazanabilir (Soylu, 2022: 53).

Göstergebilimin başlangıçta, sözcükleri içeren edebi ya da tarihsel metinlerin çözümlemesi amacıyla ortaya çıktığı bilinmektedir. Her bir sanat eserinin öncelikle kendi içinde incelenmesinin ardından, bu eserlerde yer alan göstergelerin yarattığı göndermeler aracılığıyla farklı metinler arasında çözümleme yapılabilmektedir. “Metinlerarasılık” olarak adlandırılan bu yöntem, zamanla farklı sanat disiplinleri arasındaki göndermeleri de kapsayacak biçimde genişlemiş; ancak kavram, adını korumayı sürdürmüştür. Bununla birlikte, sanatlar arası etkileşimi tanımlamak için farklı alt kavramlar da kullanılmaktadır. Örneğin, farklı filmler arasındaki göndermeler “filmlerarasılık”, iki resim arasındaki ilişkiler “resimlerarasılık”, farklı

sanat biçimleri (resim-sinema, resim-heykel, fotoğraf-sinema, resim-müzik vb.) arasındaki etkileşimler ise “göstergelerarasılık” olarak adlandırılmaktadır (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 17).

Metinlerarasılık kavramı; alıntı, parodi (yansılama) ve pastiş (öykünme) gibi yöntemleri kapsayarak birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılıp yeniden kurgulanması sürecini tarif eder. Başka bir deyişle, bir göstergenin anlamlandırılması, göndermede bulunulan diğer eserle kurulan ilişki üzerinden gerçekleşmektedir (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 9). Bu yöntem, temelde göstergebilime dayandığından, göstergelerin çözümlenmesiyle disiplinler arası ilişkiler okunabilir hale gelmektedir.

Metinlerarasılığın bir uzantısı olarak kabul edilen parodi (yansılama), genellikle ciddi veya soylu bir eseri alaya alarak yeniden üretme amacını taşır. Bu durumda, özgün eserin biçimsel özellikleri korunmakla birlikte, içeriğinde ironik ve mizahi bir dönüşüm yapılır (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 9). Fransız-Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp’ın 1919 tarihli L.H.O.O.Q. adlı çalışması, parodiye iyi bir örnek olarak kabul edilmektedir. Sanatçı, Leonardo da Vinci’nin ünlü Mona Lisa portresi üzerine bıyık ve sakal ekleyerek hem orijinal eseri alaya almakta hem de sanatın kutsallığına ve özgünlük kavramına eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Duchamp, hazır bir sanat eserini dönüştürerek yeni bir yapıt ortaya koymakta ve böylece resimlerarasılığa örnek teşkil etmektedir. Benzer biçimde, sinemada da parodi yöntemi, klasikleşmiş filmlerdeki kült sahnelerin veya repliklerin yeni bir bağlamda mizahi bir şekilde yeniden kullanılmasıyla karşımıza çıkmaktadır.

Pastiş ise parodiyle benzer biçimde taklit unsurunu barındırsa da, burada alay etme amacı değil; daha çok özgün esere duyulan saygı veya onun estetik anlayışının benimsenmesi söz konusudur. Sanatçılar, bu yöntem aracılığıyla geçmişteki ustalara ait biçimsel özellikleri yeniden üretirken aynı zamanda onları onurlandırmaktadır (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 15). Pastiş yöntemi yalnızca edebiyatta değil, resim ve sinema sanatında da sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle bazı filmlerde, önemli tabloların sahne içinde yeniden canlandırılması, ressama ve esere yapılan bir gönderme niteliği taşımaktadır.

Bu tür alıntılama ve yeniden üretim biçimleri, sanatta “temellük” (appropriation) kavramıyla da ilişkilendirilmektedir. Temellük, özgün bir sanat eserinin, yeni bir bağlamda yeniden yorumlanarak dönüştürülmesi sürecini ifade eder. Teknolojik gelişmeler, sanat yapıtlarının özgünlük ve tekillik niteliklerini zayıflatmış; baskı ve çoğaltma teknikleriyle birlikte sanat eserlerinin farklı biçimlerde yeniden üretilmesi mümkün hale gelmiştir. Bu durum, sahiplik ve özgünlük kavramlarının yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, pastiş, parodi ve alıntı gibi yöntemler de birer temellük biçimi olarak değerlendirilmektedir (Koca ve Selvi, 2017: 32).

Temellük, resim sanatında her dönemde görülen bir sanatsal ifade biçimidir. Örneğin, Diego Velazquez’ın 1654 tarihli Las Meninas (Nedimeler) adlı yapıtı hem modern dönem ressamı Pablo Picasso hem de postmodern dönem Japon sanatçısı Yasumasa Morimura tarafından yeniden yorumlanmıştır.



Resim 2.20 Diego Velazquez, Nedimeler, 1654 (URL- 19, 2025)



Resim 2.21 Pablo Picasso, Nedimeler, 1957 (URL- 48, 2025)



Resim 2.22 Yasumasa Morimura, Nedimeler, 2013 (URL- 49, 2025)

Picasso'nun 1957 tarihli "Las Meninas" yorumu, yalnızca bir kopya değil; ressamla tarihsel bir bağ kurarak Velazquez'e saygı niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Picasso'nun çalışması temellükle birlikte pastiş kavramı içinde de değerlendirilebilir. Sanatçı, kübizmin biçimsel olanaklarını kullanarak izleyiciye kendi döneminin gerçekliğini kabul ettirmeyi amaçlamıştır (Koca ve Selvi, 2017: 37).

Morimura'nın 2013 tarihli "Las Meninas" yorumu ise özgün esere biçimsel olarak oldukça benzese de sanatçının kendi yüzünü figürlerinkinin yerine yerleştirmesiyle ironik ve mizahi bir boyut kazanmaktadır. Morimura'nın bu yaklaşımı, doğu-batı kültürlerinin birleşiminden doğan bir gerilim ve uyumsuzluk hissi yaratmaktadır. Bu rahatsız edici uyumsuzluk, sanatçının kendi kimliğini ifade etme biçimi olarak değerlendirilebilir (Oğuz, 2017: 3463).

Göstergebilimsel çözümleme, anlamın yalnızca tek bir gösterge düzleminde değil, farklı sanat disiplinleri arasındaki ilişkilerde de üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu ilişkiler, göstergelerarasılık kavramı çerçevesinde resim, sinema ve edebiyat gibi alanlar arasında karşılıklı bir etkileşim zemini oluşturmaktadır. Resimlerarasılık örneklerinde bir sanat yapıtının başka bir yapıt üzerindeki biçimsel ya da tematik etkisi gözlemlenirken, filmlerarasılık bu etkileşimi sinemanın kendi iç dinamikleriyle genişletmektedir. Böylece görsel göstergelerin sanatlar arası dolaşımı, yalnızca sinema tarihine yapılan göndermelerle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda sinemanın resimle kurduğu estetik diyalogda da kendini göstermektedir.

Sanatlar arasındaki bu etkileşim, bir yapıtın farklı bir mecrada yeniden yorumlanması yoluyla hem biçimsel hem de düşünsel bir dönüşüm yaratmaktadır. Bu süreç, sinemanın göstergeler aracılığıyla anlam üretme kapasitesini güçlendirmekte (Wollen, 2020: 118) ve sanatlar arası geçişlerin kültürel belleği diri tutan bir yeniden üretim süreci olduğunu göstermektedir (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 17). Dolayısıyla, resimden filme doğru gerçekleşen göstergelerarasılık örnekleri, yalnızca görsel bir aktarımı değil, aynı zamanda estetik, düşünsel ve kültürel bir yeniden anlamlandırma sürecini de temsil etmektedir.

2.3 Resmin Sinemaya Etkileri

Resim ve sinema arasındaki estetik ilişki, kuşkusuz her iki sanatın da görsel algıya dayalı olmasından kaynaklanmaktadır. Resim sanatında kullanılan tasarım ilkeleri ve plastik elemanların sinemada da karşılık bulması, bu bağın en somut göstergelerinden biridir. Sinema, yapısı gereği birçok sanat dalını bünyesinde birleştirme olanağına sahip olduğundan, ifade gücü diğer sanatlara göre daha kapsamlıdır. Ancak sinemanın biçimsel ve estetik yapılanmasında resim sanatının yüzyıllar öncesine uzanan görsel ölçütlerinden yararlanılması, bu sanatlar arasındaki karşılıklı etkileşimin derinliğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu etkileşim, resim sanatında meydana gelen gelişmelerin ve sanat akımlarının sinema estetiğini de doğrudan etkilemesiyle somutlaşmıştır. Nitekim Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Fütürizm gibi modern sanat akımlarının etkileri, sinema sanatında da belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Ayrıca, yönetmenlerin film sahnelerini kurgularken kullandıkları ve anlatının görsel planını önceden tasarlama işlevi gören “storyboard” tekniği, resim sanatının sinemaya olan etkisinin en belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

19.yy’ın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı, fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte resim sanatında yaşanan temsiliyet krizine bir yanıt olarak doğmuştur. Bu dönemde ressamalar, doğayı bire bir kopyalamaktan vazgeçmiş; ışığın nesne üzerindeki etkisini, renk ve leke değerleri aracılığıyla yansıtmaya yönelmişlerdir. Atölye resminden uzaklaşarak doğrudan gözleme dayalı resim anlayışını benimsemişler; böylece öznel algının ön plana çıktığı yeni bir ifade biçimi oluşturmuşlardır. Empresyonizmin “nesnel gerçeklik” yerine “görsel izlenim”i önemsemesi, zamanla Post-Empresyonizm’in doğmasına zemin hazırlamıştır. Post-Empresyonist sanatçılar, yalnızca dış dünyanın izlenimlerini değil, aynı zamanda sanatçının içsel duygularını ve düşünsel yapısını da tuvale aktarmayı amaçlamışlardır. Modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen bu dönüşüm, Fransız sinemasına da yansımıştır. Hollywood’un “Kurumsal Temsil Tarzı”na karşı estetik bir alternatif arayışı içinde olan Fransız sineması, Empresyonist sanat anlayışını sinemaya uyarlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde puslu atmosferler, buğulu dokular ve ışık-hava oyunları ile özneliği vurgulayan kadrajlar kullanılmıştır. Filmlerdeki öznellik

hem sanatçının kendi iç dünyasını ifade etmesinden hem de karakterlerin anılarını ve duygusal durumlarını yansıtmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle Post-Empresyonist etkiler, sanatçının kişisel deneyimlerini sinematik bir dile dönüştürme çabasında açıkça görülür. Bu dönemde film dekorlarının, dönemin ressamı ve mimarları tarafından tasarlanması da disiplinler arası etkileşimin bir göstergesidir. Germaine Dulac'ın *La Mort du Soleil* (Güneşin Ölümü, 1922) ve Jean Renoir'ın *La Petite Marchande d'Allumettes* (Küçük Kibritçi Kız, 1928) filmleri, Fransız Empresyonist sinemasının önemli örneklerindendir (Sucu, 2012: 115).

20. yy'da Almanya'da ortaya çıkan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), sinema sanatını derinden etkileyen bir diğer akım olarak öne çıkmıştır. Öncelikle resim sanatında kendini gösteren Dışavurumculuk, I. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında Almanya'da yaşanan toplumsal çöküntü, endüstrileşme ve savaşın yol açtığı ruhsal bunalımların bir yansımasıdır. Hızla artan kentleşme, sosyal eşitsizlikler ve ekonomik adaletsizlikler bireyde yabancılaşma duygusunu pekiştirmiş; sanatçılar bu huzursuzluğu resimlerinde dışavurmuşlardır (Özdemir, 2022: 1544). Deforme edilmiş figürler, bozulmuş perspektifler ve yoğun duygusal ifade, bu resimlerin ortak özellikleridir. Figürlerin çarpıtılması, sanatçının iç dünyasındaki çirkinliği ve ruhsal karamsarlığı yansıtmaya arzusundan kaynaklanır (Hodge, 2011: 100). Ekspresyonist sanatçılar, güzelliği değil gerçeği aramış; resimsel uyum yerine duygusal dürüstlüğü tercih etmişlerdir (Gombrich, 1995: 564).

Bu estetik yaklaşım, kısa sürede sinema diline de yansımıştır. Ekspresyonist sinemada, ışık ve gölge arasında güçlü kontrastlar, abartılı makyajlar, biçimsel olarak bozulmuş mekânlar ve teatral jestlerle desteklenen oyunculuk tarzı dikkat çeker. Gerçekliğin görsel olarak çarpıtılması, izleyicide rahatsızlık ve tedirginlik uyandıran bir atmosfer oluşturur. Böylece sinema, yalnızca dış dünyayı temsil eden bir araç olmaktan çıkarak, insanın içsel dünyasını, korkularını ve bilinçaltını görselleştiren bir sanat formuna dönüşür (Yıldırım, 2021: 46).



Resim 2.23 Robert Wiene “Dr. Caligari’nin muayenehanesi”, kaçırma sahnesi- gece yarısı sokak ve insan görünümü, 1920 (URL-20, 2024)

Robert Wiene’nin yönetmenliğini yaptığı Dr. Caligari’nin Muayenehanesi (1920) filminde de görüldüğü üzere, ekspresyonist sinemanın temel estetik özellikleri olan ürpertici, rahatsız edici ve deformasyona dayalı sahne kompozisyonları ön plana çıkmaktadır. Filmde dekorlar, teatral bir atmosfer yaratacak biçimde resimsel olarak tasarlanmıştır. Perspektif kullanılmamış; evler yamuk, keskin açılı ve biçimsel olarak bozulmuştur. Kadını kaçıran medyum karakteri Cesare’nin bedeni, anatomiye aykırı biçimde eğrilmiş ve gerilmiş olarak tasvir edilmiştir. Bu figür, Edvard Munch’ın Çılgılık adlı tablosundaki karakterin biçimsel kıvrımlarını anımsatır. Böylece resimsel deformasyon, sinematik bir dışavurum aracına dönüşmüştür.

20. yy’ da sinemayı etkileyen bir diğer sanat akımı Kübizm olmuştur. Gerçekliği yeniden tanımlama çabasıyla ortaya çıkan Kübizm, sinemada daha çok felsefi düzlemde etkili olmuştur. İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque tarafından temellendirilen bu akım; nesneleri farklı açılardan gözlemleyip parçalayarak, bu parçaları tek bir yüzey üzerinde yeniden birleştirmeyi amaçlamıştır. Kübist sanatçılar için önemli olan, nesnenin dış görünüşü değil, onun “öz”üne ve yapısal gerçekliğine ulaşmaktır. Bu nedenle üç boyutluluğu taklit etmek yerine, çoklu bakış açılarının iki boyutlu yüzeyde bir araya geldiği bir algısal derinlik yaratmaya çalışmışlardır (Atasoy, 2014: 5). Kübist eserlerde duygusal anlatım yerine mantıksal bir düzen ve yapısal bütünlük ön plandadır. Nesneler yalın geometrik biçimlere indirgenmiş; gereksiz ayrıntılar çıkarılarak yalnızca temel elemanlar vurgulanmıştır. Bu sadeleştirme, “saf gerçeklik” arayışının bir göstergesidir.

Zamanla Kübist sanatçılar, resmin iki boyutlu yüzeyinde gerçeğe ulaşamadıkları düşüncesiyle gerçek nesneleri çalışmalarına dahil etmişlerdir. Kâğıt, ahşap ya da kumaş gibi malzemelerin tablo yüzeyine yapıştırılmasıyla ortaya çıkan bu yöntem, kolaj tekniğinin başlangıcını oluşturmuştur. Kübizmin sinemadaki karşılığı da bu “gerçeklik arayışı”yla doğrudan ilişkilidir. Her ne kadar anlatım biçimleri farklı olsa da hem Kübizm hem sinema, izleyicinin gerçeklik algısını sorgulama amacı taşımaktadır. Kübist sinema, görüntüden çok düşünsel içeriğe odaklanır; seyirciyi anlatının pasif bir gözlemcisi olmaktan çıkarıp tartışmanın öznesi hâline getirir (Atasoy, 2014: 41). Bu yaklaşım, seyircinin “gerçek” olarak kabul ettiği şeyler üzerine yeniden düşünmesini sağlar.

Anthony Burgess’in aynı adlı romanından uyarlanan ve Stanley Kubrick tarafından 1971 yılında yönetilen “A Clockwork Orange (Otomatik Portakal)”, Kübizmin etkilerini barındıran önemli sinema örneklerinden biridir. Gelecekte geçen bu filmde, gençlerin çeteler hâlinde organize olarak suç işledikleri distopik bir toplum anlatılmaktadır. Hırsızlık, tecavüz ve cinayet gibi ağır suçların faili olan Alex, grubunun lideridir. Ancak arkadaşları tarafından ihbar edilerek yakalanır ve hapse girer. Ceza indirimi karşılığında üzerinde deney yapılmasını kabul eden Alex, özgürlüğünü kazanır; fakat bu deney, onun iradesini elinden alarak davranışlarını belirli bir gücün kontrolü altına sokar. Böylece fiziksel olarak özgür, ancak zihinsel olarak tamamen tutsak bir hâle gelir.

Kubrick, film aracılığıyla toplumsal şiddetin bireysel şiddetten çok daha derin bir ahlaki sorun olduğunu vurgulamakta; bireyin içgüdüleri bastırılmadan, özgür iradesiyle yaşaması gerektiği fikrini öne çıkarmaktadır. Alex’in önce cezalandırılması seyircide adalet duygusunu tatmin etse de üzerinde yapılan deney sonrası bir “makine-insan”a dönüşmesi, bu kez izleyicide acıma ve sorgulama hissi uyandırır. Alex yeniden özgürlüğüne kavuştuğunda ise seyirci, başlangıçta suçladığı karakterin lehine bir empati geliştirir. Kubrick, aynı olayları farklı açılardan sunarak izleyiciyi “gerçeği” sorgulamaya yöneltir. Bu çok yönlü bakış açısı, Kübizmin sanat anlayışıyla örtüşen bir sinematografik duruşu temsil eder. Filmin sahnelerinde kullanılan geometrik dekor unsurları ve nesneler de Kübizme doğrudan göndermeler içermektedir.

1. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan, her şeyin anlamsız ve saçma olduğunu iddia eden Dadaizm; karamsar ve her şeye karşı çıkan bir grup sanatçıyla doğmaktadır. Ağır bir savaş döneminden geçen ve aynı olumsuz hisleri paylaşan sanatçılar, bu düşünce şekline yakın olmuşlardır. lmle yüzleşen bu insanlar umutlarını tüketmiş ve her şey onlara artık anlamsız gelmeye başlamıştır. Sanatçılar bu duruşlarını saçma şekilde eserler ortaya çıkararak sergilemişlerdir. Birçok alanda kendini gösteren “Dadaizm” sinemada da yer bulmuştur. Yönetmenliğini Hans Richter’ın yaptığı 1928 yapımı “Ghosts Before Breakfast” filmi, dönemin Dada hareketine ait sinemadaki güçlü bir örneğidir. Bu kısa-filmde gündelik objeler (rneğin fötr şapkalar, kahve fincanları, merdivenler) alışılmış işlevlerine karşı gelerek hareket eder; aynı zamanda çekim teknikleri, montaj ve animasyon unsurlarıyla geleneksel anlatı biçimleriyle alay edilir. Film bu yönüyle; savaş sonrası anlamsızlık, düzenin çöküşü ve sanatın sarsıcı etkisi zerine Dadaist duruşu sinemaya taşımaktadır (URL-75, 2025).

20. yy’ın bir diğer önemli sanat hareketi olan Sürrealizm ise, Dadaizmin ardından doğmuş ve özellikle resim ile edebiyat alanlarında etkili olmuştur. Sigmund Freud’un psikanaliz kuramından beslenen Sürrealistler, bilindişinin yaratıcılığın kaynağı olduğunu savunmuşlardır. Freud’un da belirttiği gibi, bilindişine ulaşmanın en doğrudan yolu rüyalardır; bu nedenle birçok Sürrealist sanatçı, gördükleri rüyaları eserlerine yansıtmıştır (Hodge, 2011: 152). Gerçeküstü kompozisyonlar aracılığıyla sanatçı hem kendini hem de insan doğasının gizil yönlerini anlamaya çalışmıştır. Kurallara karşı özgürlükçü bir tutum benimseyen Sürrealizm, kısa sürede sinemada da etkisini göstermiştir. Bu bağlamda yönetmen Luis Buğuel, ressam Salvador Dali ile birlikte çalışarak Sürrealist sinemanın en çarpıcı örneklerini üretmiştir. Bu filmler, estetik ve ahlaki normlardan uzaklaşarak bilindişi dürtüleri, ölüm, cinsellik ve varoluş gibi temel konuları rahatsız edici ama etkileyici biçimlerde ele almıştır.

Sürrealizmin ilk sinema rneği olarak kabul edilen “Entr’acte (Antrakt)” (1924), kimi kaynaklarda Dadaist sinemanın da ilk rneği olarak gösterilmektedir. Ren Clair tarafından yönetilen ve Francis Picabia’nın “Relche” adlı balesi için çekilen bu kısa film, Dadaist sanatçılar Man Ray ve Marcel Duchamp’ın katkılarıyla oluşturulmuştur (Kemp, 2014: 74). Filmdeki rüya benzeri sahneler, örneğin gökyüzünde yüzen kğıttan gemi veya oyuncak bebeklerin grotesk dönüşümü, bilindişinin sinematografik bir

temsili olarak değerlendirilir. Montaj tekniğinin yenilikçi biçimde kullanımı, bu rüya atmosferini güçlendirmiştir. Özellikle ikinci bölümde kontrolden çıkan cenaze arabasının, bir lunapark trenindeymişçesine hızla ilerlemesi, sürrealist anlatımın absürd ve çarpıcı yapısını destekler. Bu gibi Sürrealist filmlerde kullanılan Freudyen simgeler, gerçeğin bilinçdışında arandığının bir kanıtı olmaktadır (Magrini, 2009: 5).

Sinemanın resim sanatından beslendiği önemli akımlardan biri de 20. yüzyılın başlarında İtalya’da ortaya çıkan ve Kübizme bir tepki olarak doğan Fütürizm olmuştur. İtalyan sanatçılar tarafından başlatılan bu akım, geleneksel sanat anlayışını reddederek modernleşmeyi, teknolojiyi ve makine çağını yücelten bir yaklaşım benimsemiştir. Fütüristler, hızla değişen dünyanın dinamik yapısına uyum sağlamayı bir gereklilik olarak görmüş ve bu durumu sanatın merkezine yerleştirmişlerdir. Onlara göre, modern yaşamın özünü hareket ve enerji oluşturmaktadır. Bu nedenle “dinamizm” kavramı, Fütürist sanatın temel ilkelerinden biri hâline gelmiştir.

Fütürist sanatçılar, hareket halindeki nesnelerin sabit biçimde temsil edilmesini reddetmişlerdir. Onlara göre bir atın dört ayağı değil, koşarken yirmi dört ayağı varmış gibi görünmesi gereklidir (Sucu, 2012: 116). Bu görüş, resim sanatında da kendini göstermiş; hareket halindeki figürler, hızla değişen şehir yaşamı, makineler, yüksek binalar ve dişli çarklar gibi endüstriyel öğeler Fütürist kompozisyonların temel görsel öğeleri olmuştur. Fütüristler, teknolojinin insan yaşamını kolaylaştıracağına ve toplumsal ilerlemeyi hızlandıracağına inanmışlardır. Bu nedenle makineleşmeyi yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda devrimci bir bilinç olarak değerlendirmişlerdir (Hodge, 2011: 108).

Fütürist eserlerde zamanın tek bir anını yansıtan durağan kompozisyonlar yerine, birden fazla anın parçaları üst üste bindirilerek bütünsel bir hareket duygusu yaratılmıştır. Böylece sanatçılar hem geçmişini hem geleceği aynı yüzeyde birleştirerek “süreklilik” duygusunu oluşturmuşlardır. Bu yaklaşım, izleyicide zaman ve mekân algısının yeniden tanımlanmasına yol açmıştır.

Fütürizm kısa sürede sinemaya da yansımış ve özellikle Sovyet sinemasının biçimsel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Sovyet yönetmenleri, sinemayı ideolojik bir

araç olarak kullanırken, Fütürist anlayıştan yararlanmışlardır. Makineleşme, modernleşme ve hız vurgusu; sosyalist gerçekçiliğin propaganda gücüyle birleşerek sinemada yeni bir estetik anlayış doğurmuştur. İlk Fütürist film olarak kabul edilen Sovyet yapımı “Yaşasın Gelecekçilik” adlı filmde, sandalyeye âşık olan bir adamın cansız nesnelerle olan tuhaf ilişkisi anlatılmaktadır. Filmde kullanılan montaj tekniği, Fütürist estetiğin sinemadaki en başarılı örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Sucu, 2012: 116).

Bu teknikten büyük ölçüde etkilenen Sergey Eisenstein, özellikle Potemkin Zırhlısı (1925) filminde Fütürist öğeleri ustalıkla işlemiştir. Makinelerin ritmik hareketleri, görüntü ve ses arasındaki senkronizasyon, devrimci bir enerjiyi yansıtan kurgu yapısı ile birleşerek seyirci üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır (Öztürk, 1993: 231). Böylece Fütürizm, sinemada yalnızca biçimsel bir yönelim değil, aynı zamanda teknolojik ilerleme ve toplumsal dönüşüm fikrinin bir temsilcisi hâline gelmiştir.

Sinemanın resim sanatından etkilendiğini gösteren önemli durumlardan biri, bazı yönetmenlerin aynı zamanda resimle yakından ilgilenmeleri ve sahne kompozisyonlarını oluştururken resim sanatının ilkelerinden yararlanmalarıdır. Bu yönetmenler, filmlerinin anlatı kurgusunu planlarken ortaya çıkacak sahneleri önceden tasarlamak amacıyla “storyboard” adı verilen resimli taslaklar hazırlamış, böylece film sürecini adım adım çizgisel bir biçimde planlamışlardır. Sinema tarihinde hem sanatsal duyarlılığı hem de görsel estetik anlayışıyla öne çıkan ve resim sanatına da ilgi duyan yönetmenlerden bazıları Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, David Lynch, Peter Greenaway ve Alejandro Jodorowsky’dir.

Japon yönetmen Akira Kurosawa, dünya sinemasında ustalığıyla tanınan önemli isimlerden biridir. Japon kültüründe doğaya duyulan sevgi ve saygının etkisiyle, filmlerinde doğa olaylarına sıklıkla yer vermiştir. Otobiyografisinde, öğrencilik yıllarında en sevdiği dersin resim olduğunu ve sinemadan önce resimle derin bir bağ kurduğunu ifade etmiştir (Kurosawa, 2006: 13). Geleneksel Japon resimlerinden ziyade Avrupa resim sanatına ilgi duyan Kurosawa, film sahnelerini kurgularken sıklıkla storyboard yöntemini kullanmıştır. Her sahneyi ayrı bir tuval üzerinde deneyerek çizen yönetmen, en doğru kompozisyonu ve kamera açısını bu yolla

belirlemiştir (Akdemir ve Yıldız İliden, 2016: 113). Kompozisyon, oran-orantı ve ışık-gölge gibi resmin temel ilkelerine hâkim olması, Kurosawa'nın sinemada görsel derinlik ve estetik denge kurmasını kolaylaştırmıştır (Kurosawa, 2006: 13).

Amerikalı yönetmen Alfred Hitchcock ise, döneminin sınırlarını zorlayan ve psikolojik gerilimi sinemada ustalıkla işleyen yönetmenlerden biridir. İnsanların korkularını ve bilinçaltı kaygılarını keşfetmeyi amaçlayan Hitchcock, anlatısal kadar görsel biçim üzerinde de titizlikle çalışmıştır. Her sahneyi önceden çizerek planlayan yönetmen, bu çizimlerden hareketle kamera açıları ve sahne kompozisyonlarını belirlemiştir. Fransız yönetmen François Truffaut'nun Hitchcock/Truffaut adlı çalışmasında da belirtildiği üzere, Hitchcock setlerde sahneleri monitörün çerçevesinden izlemeyi tercih etmiştir. Bu yaklaşım, sinema perdesini bir “çerçevesel tablo” gibi görmesinden kaynaklanmaktadır. Hitchcock'un “Spellbound” (1945) adlı filminde sürrealist ressam Salvador Dalí ile iş birliği yapması, sinema ve resim sanatının ortak dilini gözler önüne sermektedir. Psikanaliz kuramından etkilenen Hitchcock, rüya sahnelerinde izleyicide büyüleyici ve rahatsız edici bir atmosfer yaratmak için Dalí'nin tasarımlarına başvurmuştur. Bu durum, sinema ve resmin estetik ve düşünsel düzeyde birbirini tamamlayan iki disiplin olduğunu göstermektedir (URL-76, 2025).

Resim sanatıyla yakından ilgilenen bir diğer yönetmen olan David Lynch, sürrealist bir sanatçı kimliği taşımaktadır. Hem ressam hem yönetmen olarak üretim yapan Lynch, filmlerinde çürümüşlük, bozulma ve tiksinti gibi temaları ele alırken seyircide hem rahatsızlık hem de merak uyandırmayı başarmıştır (Ayhan, 2011: 83). Lynch'in hem filmlerinde hem de resimlerinde rüyaların tekinsiz atmosferi hissedilmektedir. Seyirci, onun sahnelerinde yalnızca görsel bir rahatsızlık değil, adeta kokusal bir duyumsama da yaşar. Lynch, film tasarımlarında da kendine özgü bir biçimde storyboard tekniğini kullanmıştır. (Güngör, 2016: 21).

Bir diğer yönetmen Peter Greenaway de sanat hayatına ressam olarak başlamış, ardından sinemaya yönelmiştir. Greenaway, filmlerinde ünlü tabloların kompozisyonlarını doğrudan referans alarak sahnelemiş; ışık-gölge dengesi, derinlik ve kompozisyon gibi klasik resim ilkelerini filmlerine ustalıkla taşımıştır. Bu yaklaşım

sayesinde sahneleri, adeta bir tabloyu andıran düzenlemelerle görsel bir bütünlük içinde kurgulamıştır (Greenaway, 2011: 97-100).

Şilili yönetmen Alejandro Jodorowsky'nin resimle ilişkisi ise çizgi roman aracılığıyla kurulmuştur. Çizgi roman yazarı olarak edindiği deneyim, sinemada storyboard kullanımına doğrudan yansımıştır. Jodorowsky, Frank Herbert'in "Dune" (1945) adlı romanını sinemaya uyarlamak istemiş, ancak yapım süreci gerçekleşmeden proje iptal edilmiştir. Yönetmen, bu filmin storyboard çalışmaları için ünlü çizer Jean Giraud (Moebius) ile iş birliği yapmış, Giraud'un çizimleri daha sonra kitap hâline getirilerek yayımlanmıştır. Bu örnek, çizgi roman sanatının sinemayla olan doğrudan ilişkisini göstermesi bakımından dikkat çekicidir (URL-77, 2025).

Sonuç olarak, sinema tarihindeki birçok yönetmen, resim sanatından yalnızca bireysel estetik bir ilham kaynağı olarak değil, aynı zamanda biçimsel ve düşünsel bir temel olarak yararlanmıştır. Bu durum, sinemanın resim sanatıyla kurduğu ilişkinin yüzeysel bir benzerliğin ötesine geçtiğini göstermektedir. Sinema, resmin kompozisyon, ışık-gölge dengesi, renk uyumu ve mekân düzeni gibi temel ilkelerini kendi anlatı diline dâhil ederek görsel bir estetik bütünlük oluşturmuştur. Bununla birlikte, sinema yalnızca resim sanatının teknik özelliklerinden değil, sanat akımlarının biçimsel ve kavramsal yaklaşımlarından da derinlemesine etkilenmiştir. Bu akımların her biri, sinemaya farklı estetik duyarlılıklar kazandırmış; kimi zaman ışığın kullanımıyla dramatik yoğunluğu artırmış, kimi zaman da biçimsel deformasyonlar aracılığıyla izleyicinin algısını dönüştürmüştür. Yönetmenlerin sanatsal birikimleri, bu etkilenmeleri sinemada yeniden üretmelerini sağlamış; sinema, böylece "hareket hâlindeki resim" olarak tanımlanabilecek çok katmanlı bir görsel sanat formuna dönüşmüştür. Bu etkileşim, sinemayı yalnızca bir anlatı sanatı olmaktan çıkararak görsel düşüncenin en kapsamlı ifade biçimlerinden biri hâline getirmiştir.

3. SİNEMADA YENİDEN ÜRETİLMİŞ RESİMLER

Sinemanın ortaya çıkışından itibaren, resim sanatının temel ilkelerinden yararlandığı görülmektedir. Resim sanatında kompozisyon kurallarına bağlı olarak mekân içerisindeki figür ve nesnelerin yerleştirilmesi, perspektifin oluşturduğu derinlik algısı, renk uyumu ile boşluk-doluluk dengesi gibi unsurlar; sinemada da dikkatle uygulanan temel görsel öğeler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, ünlü tabloların sinema sahnelerinde canlandırılması, ilgili ressamların sanatsal mirasıyla birleşerek izleyiciye görsel açıdan zengin ve estetik bir deneyim sunmaktadır. Aynı zamanda iki farklı sanat yapıtı bir amaçta aynı anda buluşmaktadır (Karakaya, 2005: 135). Bir yönetmen, sahnesinde önemli bir tabloyu yeniden canlandırırdığında, söz konusu tablonun bir kopyasını kendi sanatında yorumlamış olmaktadır. Günümüzde, sanatsal bağlamda esinlenme, gönderme, alıntılama, parodi ve pastiş gibi yöntemleri kapsayan bir ifade biçimi olarak tanımlanan temellük sanatının bu tür örneklerde uygulandığı da söylenebilir. (Oğuz, 2017: 3457).

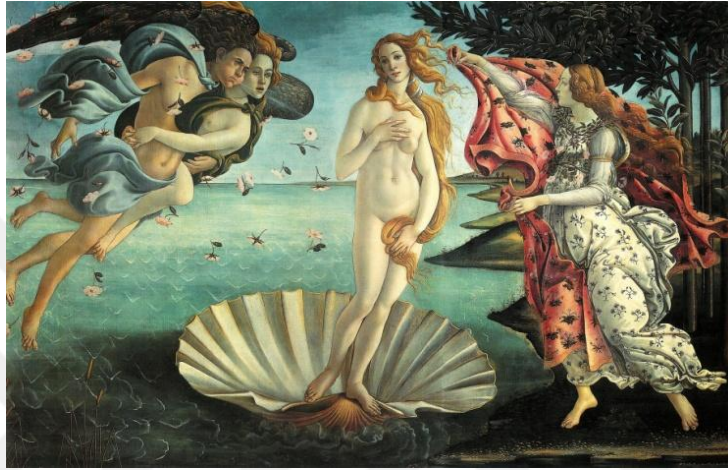
3.1 Venüs'ün Doğuşu (Sandro Botticelli) (1482-85) / Baron Munchausen'in Maceraları (1988)

3.1.1 Venüs'ün Doğuşu (Sandro Botticelli)

İtalya Rönesans'ının önemli ressamlarından biri olan Sandro Botticelli, ele aldığı konuları çoğunlukla mitolojik anlatılara dayandırmıştır. Mitolojik kahramanlar ve olaylardan esinlenerek oluşturduğu “Venüs'ün Doğuşu” adlı tablosu, dönemin estetik anlayışı ve temel sanat ilkeleriyle uyumlu bir yapıt olarak değerlendirilmektedir.

Eserde, güzellik ve aşk tanrıçası Afrodite -Roma mitolojisindeki adıyla Venüs- deniz kıyısında, bir istiridye kabuğunun üzerinde zarif ve çıplak bedeniyle belirmektedir. Buradaki istiridye kabuğu, mitolojide bekaretin simgesi olarak derin bir anlam taşımaktadır. Venüs'ün çevresinde yer alan tanrılar ise, anlatıda da vurgulandığı üzere, el değmemişliğin vücut bulmuş hâli olan tanrıçanın saflığını korumak için çaba göstermektedir. Kompozisyonun bir yanında, batıdan esen ve baharın habercisi olarak bilinen rüzgâr tanrısı Zephyros, zarif bir biçimde Venüs'e doğru yaklaşmakta ve

üflediği rüzgârla tanrıçanın karaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Diğer yanda ise kıyafeti çiçek motifleriyle bezeli, doğadaki düzeni simgeleyen mevsim tanrıçası Horae, elinde tuttuğu kırmızı-mor bir örtüyle Venüs’ü örtmek üzere ona yönelmektedir. Venüs dönemin güzellik anlayışını yansıtmaktadır (Boydaş, 2018: 471). Vücuda göre Venüs’ün boynu olması gerekenden daha uzundur; figürler hafif, zarif ve ahenklidir (Tosun, 2021: 31).



Resim 3.1 Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1482-1486, Tüyb, 172,5 x 278,5 cm (URL-21, 2024)

Rönesans döneminde kadın bedeninin ideal güzelliğini en etkileyici biçimde ele alan sanatçılardan biri Sandro Botticelli’dir. Sanatçı, figürlerinde doğal anatomik yapıyı bilinçli biçimde bozarak, ideal güzelliği abartılı bir şekilde vurgulamaya yönelmiştir. Bu dönemde güzellik kavramı, oran ve uyum ilkeleriyle tanımlanmakta; ancak aynı zamanda sembolik bir anlam kazanarak yüksek bir estetik değere dönüşmektedir.

Rönesans düşüncesinde parçaların güzelliği tek başına yeterli görülmez; asıl değer, bu parçaların uyumundan doğan “duyarlı güzellik”te değil, onun ötesinde yer alan “duyumlar üstü güzellik”tedir. Bu tanrısal güzellik anlayışı, yalnızca insan bedeni aracılığıyla değil, aynı zamanda doğanın kendisi yoluyla da evrende yayılım gösterir. (Eco, 2004: 184). Dolayısıyla güzellik, biçimsel oranların toplamı olarak değil, ilahi düzene yaklaştıkça ışığını artıran ruhsal bir nitelik olarak kavranır (Eco, 2004: 188).

Bu bağlamda Botticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” adlı yapıtı, ruhsal düzeyde hissedilen ilahi güzelliğin en etkileyici örneklerinden biridir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Venüs figürünün duruşundaki zarafet ve dengeli uyum, sanatçının oran-orantı

ölçülerine verdiği önemi ve zıt unsurlar arasında kurduğu simetrik dengeyi titizlikle uyguladığını gösterir. Böylece Botticelli, hem idealize edilmiş güzelliğin biçimsel ölçülerini hem de bu güzelliğin tanrısal anlam katmanlarını aynı kompozisyon içinde başarıyla birleştirmiştir (Gombrich, 1995: 172).

3.1.2 Baron Munchausen’in Maceraları Filminde “Venüs’ün Doğuşu” Sahnesi

“Baron Munchausen’in Maceraları” (The Adventures of Baron Munchausen, 1988), İngiltere–Batı Almanya ortak yapımı bir Terry Gilliam filmidir. Yapıt, Alman yazar Rudolf Erich Raspe’nin 1785 yılında kaleme aldığı Baron Munchausen’in Rusya’daki Muhteşem Seyahatleri ve Mücadeleleri (The Surprising Adventures of Baron Munchausen) adlı yapıttan uyarlanmaktadır. Filmin ana karakteri Baron Munchausen, tamamen bir hayal ürünü değil, gerçek bir tarihî kişilikten esinlenmektedir (URL-64, 2025).

Macera, fantastik ve komedi türlerinin iç içe geçtiği film, 18. yüzyıl Avrupa’sını hicivsel bir bakış açısıyla eleştirmektedir. “Akıl Çağı, Çarşamba” ifadesiyle başlayan anlatı, dönemin rasyonaliteye dayalı düşünce biçimini ironik biçimde ters yüz etmektedir. Film, aklın aşırılığını ve gerçeklik ile hayal arasındaki sınırların bulanıklığını abartılı bir biçimde sahneye taşımaktadır.

Konu, çocuklara anlatılan masalların (mitolojik anlatılar da dâhil olmak üzere) büyüleyici ama yalan ve saçmalıklarla dolu yönlerine karşı savaş açan Baron ve arkadaşlarının serüvenleri etrafında gelişmektedir. Böylece film, hem masalsı bir dünyanın estetiğini sürdürür hem de Aydınlanma Çağı’nın dogmatik akılcılığına yönelik bir eleştiri sunmaktadır. Filmde Gilliam, yüzeyde masalsı bir anlatı kurmasına rağmen, “güzel ama yalan” masalların ardındaki ideolojik yapıyı sorgulamaktadır. Anlatının merkezindeki Baron karakteri, gerçekliği çarpıtan hikâyeleriyle dönemin akılcılığını ve modern dünyanın kendi efsanelerini hicvetmektedir. Böylece film, masalların yalnızca çocuklara değil, toplumlara da söylenen “tatlı yalanlar” olduğunu ima etmektedir (Uğurlu, 2005: 179).



Resim 3.2 Terry Gilliam, “Baron Munchausen’in Maceraları”, Ateş tanrısının eşi Venüs’ün uyanış sahnesi, 1988 (URL-22, 2024)

Film, 18. yüzyılın sonlarında geçmekte ve bir şehrin Türk ordusu tarafından kuşatılmasıyla başlamaktadır. Kuşatma sürerken, şehirdeki bir tiyatro sahnesinde oyuncular, Baron Munchausen’in maceralarını konu alan bir oyun sergilemektedirler. Oyun sırasında yaşlı bir adamın sahneye ilerleyip “anlatılanların hepsi yalan, bu yalana bir son verin” demesi üzerine, gösteri durdurulmaktadır. Bu kişi, gerçek Baron Munchausen’in kendisi olduğunu iddia etmekte ve olayların kendince “gerçeğini” anlatmaya başlamaktadır. Onun hikâyesiyle birlikte film boyunca birçok fantastik ve absürt sahne ardı ardına belirmektedir. Baron’un çölün ortasındaki sarayda Türk Sultanı’yla yaptığı sohbet, sultanın sıra dışı bir acımasızlıkla betimlenmesiyle dikkat çekmektedir. Bu sahnede sultanın karakteri, gösterişli bir mekânsal düzen içinde grotesk bir şiddet anlayışıyla sunulmaktadır. Özellikle kölelerin içinde bulunduğu kafese bağlı bir piyano aracılığıyla yapılan işkence, yönetmenin şiddeti sanatsal bir eylem biçimi olarak parodileştirme yöntemini açıkça göstermektedir. Ayrıca haremin abartılı biçimde şişman kadınlarla dolu oluşu, yönetmenin mizahi hiciv anlayışını yansıtmaktadır. Ay’a yapılan yolculukta, Ay’ın kralı ve kraliçesinin akıl sağlığı yerinde olmayan dengesiz tavırları, yönetmenin genel anlatı teması olan toplumsal düzenin akıl dışılığına göndermede bulunmaktadır. Anlatı, mitolojide geçen ancak filmde ciddiyetten uzak biçimde sunulan tanrıça Venüs ve tanrı Vulcan sahneleriyle devam etmektedir.

Özellikle Venüs’ün ortaya çıktığı sahnede Gilliam, Botticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” adlı tablosunu hareketli bir imgeye dönüştürmektedir. Böylece resmin tüm kutsal ve estetik atmosferi sinemasal bir düzlemde yeniden inşa edilmekte; izleyiciye mitolojik

bir güzelliğin ironik bir yeniden doğuşu sunulmaktadır. Resmin bütün kutsallığı sahneye yansıtılmaktadır. İçine bir insanın rahatlıkla sığabileceği büyüklükteki bir istiridye kabuğundan çıkan, tanrısal güzelliğiyle yükselen ve Uma Thurman tarafından canlandırılan, Venüs karakteri tıpkı Botticelli'nin tablosunda olduğu gibi uzun kızıl saçlarıyla zarif ve sabit bir hareketle örtünmeye çalışmaktadır. Venüs'ün boynunun uzunluğu ile vücudunun kırılğan ve naif duruşu, filmin geçtiği dönemin estetik anlayışının Rönesans'ın güzellik idealiyle uyumlu olduğunu göstermektedir.

Sahnedeki görüntüde, tabloda farklı olarak rüzgâr tanrısı Zephyros'un yerine, Venüs'ün örtünmesine yardımcı olan iki tanrıça yer almaktadır. İstiridye kabuğunun, resimdeki betimlemeye kıyasla çok daha büyük ve görkemli biçimde sunulması, mitolojide temsil ettiği bakirelik ve saflık vurgusunu belirgin biçimde artırmaktadır.

Sahne, Botticelli'nin tablosundakine benzer biçimde simetrik bir kompozisyon kurulmuş ve odak noktası merkeze yerleştirilmiştir. Filmde Venüs, mitolojik anlatıda olduğu gibi ateş tanrısıyla evlidir. Demircilikle uğraşan ateş tanrısı, tanrılara ve kahramanlara silah yaparak bunları satar. Gilliam'ın yorumunda bu karakter, kaba, çirkin ve kötücül bir figür olarak temsil edilir. Venüs'e pahalı hediyeler vererek onu elinde tutabileceğine inanan ateş tanrısı, aşkı sahiplik üzerinden tanımlayan eril bir bakış açısının simgesine dönüşür. Buna karşılık Venüs, aşk tanrıçası kimliğiyle Baron Munchausen'in tatlı dili ve sevgisinden etkilenir; onunla dans ederek kocasını aldatır. Bu olayın ardından öfkelenen ateş tanrısı, Venüs'e hakaretler eder ve Baron'a düşmanlık beslemeye başlar. Venüs ise hem fiziksel hem ekonomik anlamda güçlü olan kocasının yanında yer alarak ona sevgisini göstermeye devam etmektedir. Bu sahnede, aşkın tanrısal bir duygu olmaktan çıkarılıp sahiplik, kıskançlık ve güç ilişkileri ekseninde yeniden tanımlandığı görülmektedir. Gilliam, Venüs'ün mitolojik saflığını ironik biçimde tersine çevirerek, Rönesans'taki ideal güzellik anlayışını modern bir eleştiri nesnesine dönüştürür. Böylece hem mitolojik hem de sanatsal göndermeler, sinemasal bir parodi aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır.

Yönetmen, filmde Botticelli'nin resminde yer alan figürlere büyük ölçüde benzeyen karakterler kullanmış ve sahneyi, tabloda kompozisyona oldukça yakın bir biçimde canlandırmıştır. Oyuncular, mitolojideki kutsal ve tanrısal varlıkları temsil etmelerine

rağmen, bu karakterler ciddiyetten uzak bir tavır sergileyerek güldürü odaklı bir performans ortaya koymaktadırlar. Tablodaki mitolojik hikâyenin kutsallığı sahnede görsel olarak hissedilse de film, bu kutsallığı alay konusu hâline getirmiş ve sahneyi bir parodiye dönüştürmüştür. Böylece göstergelerarasılık bağlamında mit, resim ve sinema arasında üç farklı sanat disiplininin etkileşiminden söz etmek mümkün hâle gelmiştir.

Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı tablosunda yansıttığı güzellik anlayışının gerçek dünyadan farklı olduğu; sanatçının, vücut anatomisini bozarak ideal güzelliğe ulaşmayı amaçladığı bilinmektedir. Filmin temel amacının, çocuklara anlatılan güzel ancak gerçeğe bağdaşmayan masallarla mücadele etmek olması, söz konusu kutsal görüntünün yönetmen tarafından “güzel ama sahte” bir temsil olarak yorumlanmasını açıklamaktadır. Bu bağlamda Gilliam, resimde yüceltilen güzellik anlayışını hicvederek, idealize edilmiş estetik formların ardındaki yapaylığı görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Filmin genel anlatı yapısı düşünüldüğünde, Terry Gilliam'ın burada yalnızca sanatın kutsallığını sorgulamakla kalmayıp, Botticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” tablosunda idealize edilen güzellik kavrayışını da yeniden yorumladığı görülmektedir. Rönesans'ın akıl, oran ve uyum ilkelerine dayanan bu tablo, filmde abartılı oyunculuklar, grotesk mekân düzenlemeleri ve mizahi bir anlatım aracılığıyla parodiye dönüştürülmektedir. Gilliam, tablodaki tanrısal zarafeti dünyevi bir gösteriye çevirerek hem Rönesans'ın ilahi güzellik anlayışını hem de Aydınlanma döneminin akıl merkezli düşünce sistemini ironik biçimde eleştirmektedir. Bu sahneyle birlikte film, güzelliğin mutlak ve değişmez bir ideal değil, kültürel olarak inşa edilen bir temsil biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Böylece Venüs'ün Doğuşu sahnesi, hayal gücünün sınırlandırılmasına ve sanatın kutsallığının sorgulanmasına karşı bir direniş alanı oluşturmaktadır. Bu dönüşüm aracılığıyla film, “gerçeklik” ve “güzellik” kavramlarını yeniden düşünmeye davet eden, çok katmanlı bir alegoriye dönüşmektedir (Uğurlu, 2005: 178).

Gilliam'ın “Baron Munchausen'in Maceraları” filminde Botticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” tablosuna yapılan gönderme, yüzeysel bir estetik alıntı olmanın ötesinde,

görsel ve anlamsal bir yeniden üretim örneği olarak değerlendirilmelidir. Venüs figürü, tablodaki ideal güzellik ve mitolojik saflık göstergesi olarak işlev görürken, filmdeki sahnede aynı figür, ironik ve grotesk bir bağlamda sunulularak yeni anlamlar kazanmaktadır. İstiridye kabuğundan çıkan Venüs'ün boyutları, karakterlerin vücut dili ve sahnedeki mekân düzeni, izleyiciye hem mitolojik referansları hem de filmdeki toplumsal ve ideolojik eleştiriyi ileten göstergeler hâline gelmektedir (Uğurlu, 2005: 178–179).

Film, Rönesans'ın güzellik ideali ile Aydınlanma Çağı'nın akılcı düşüncesine yönelik bir hiciv sunmaktadır. Venüs'ün sahiplik, güç ve kıskançlık üzerinden yeniden yorumlanması, ideal güzelliğin salt estetik bir değer değil, toplumsal ilişkiler ve ideolojik yapılar üzerinden şekillenen bir gösterge olduğunu ortaya koymaktadır. Gilliam, tabloyu sahneye pastiş olarak taşıyarak, resimdeki kutsallığı ve estetiği sinemasal bir parodi aracılığıyla yeniden üretmiş, izleyiciye hem eğlenceli hem de eleştirel bir okuma alanı sunmuştur. Bu yaklaşım, gösterge düzeyinde tablo ve sahne arasındaki semiyolojik bağı güçlendirirken, tematik açıdan Rönesans ve modern dünyanın değerleri arasındaki çatışmayı görünür hâle getirmektedir.

Filmdeki Venüs sahnesi, göstergelerarasılık bağlamında tablo ve sinema arasında kurulan köprü olarak değerlendirilebilir. Resimden alınan kompozisyon, simetri ve figür düzeni, sinemasal anlatıda yeniden üretildiğinde hem görsel hem de tematik bir bütünlük ortaya çıkmaktadır. Gilliam'ın sahnedeki ironik yaklaşımı, pastiş yöntemi ile tabloyu yeniden yorumlamasına olanak tanımış, böylece izleyiciye tek bir görsel göndermeden çok katmanlı bir anlam dizgesi sunulmuştur (Uğurlu, 2005: 179).

3.2 Son Akşam Yemeği (Leonardo da Vinci) (1495-98) / The Watchmen (2009)

3.2.1 Son Akşam Yemeği- Leonardo da Vinci (1495-98)

Rönesans döneminin önemli ressamlarından biri olan Leonardo da Vinci resimden mimariye, matematik ve fizikten, tıp konusuna kadar çok çeşitli alanlarla ilgilenmiştir. Bitmeyen bir merakla sürekli gözlem, deney ve araştırma yapan Leonardo, bilgi ve deneyimlerini eserlerine de yansıtmıştır. Çünkü Leonardo'ya göre, sanatın temellerini oluşturmak için gerekli bilgilere ulaşmanın yolu, doğayı sistemli bir biçimde

araştırmaktan geçmektedir. (Gombrich, 1995: 190). Da Vinci'nin farklı alanlardaki araştırmalarının yanı sıra, resim sanatını diğerlerinden daha üstün bir konumda gördüğü bilinmektedir. Resim açısından anatominin önemini erken dönemde kavrayan sanatçı, yapısını tam olarak bilmediği bir bedenin resmini tamamlanmamış saymaktadır. Bu nedenle Da Vinci'nin, mezarlardan ölü bedenleri çıkararak onları parçalara ayırıp iç yapısını incelemeye kadar giden kapsamlı anatomik çalışmalar yürüttüğü bilinmektedir (Bayav, 2009: 132). Sanatçı, döneminin estetik anlayışına uygun biçimde “doğal olan güzeldir” ilkesini benimsemiş ve bu anlayış doğrultusunda eserlerinde estetik bir ölçüt olarak kabul edilen altın oranı büyük bir ustalıkla kullanmıştır (Aktan ve Yağmur, 2019: 153).



Resim 3.3 Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495-98, Fresk, 460 x 880 cm (URL-23, 2024)

Işık ve gölge arasındaki yumuşak geçişleri ustalıkla kullanarak sfumato tekniğini geliştiren Da Vinci, bu yöntemle resimlerine özgün bir üslup kazandırmıştır (Bayav, 2009: 132). Sanatçı, aynı tekniği “Son Akşam Yemeği” adlı eserinde de uygulamıştır. Hz. İsa ve havarilerinin çarmıha gerilmeden önce birlikte yedikleri son yemeği konu alan bu yapıt, sert hatların ve keskin kontrastların yumuşatıldığı bir anlatım biçimiyle dikkat çekmektedir. Kompozisyonda İsa merkezde üçgenin tepe noktasında yer almakta; figürlerin düzeni hiyerarşik bir üçgen oluşturmaktadır. Eser, Milano’daki Santa Maria delle Grazie Manastırı’nın yemekhanesinin bir duvarını kaplayan bir fresktir. (Gombrich, 1995: 192).

Leonardo da Vinci’nin Son Akşam Yemeği (The Last Supper) resmi, sanat tarihinin en çok yorumlanan ve simgesel anlam katmanlarıyla öne çıkan tablolarından biridir.

İncil'e göre İsa, son akşam yemeğinde havarilerine “Sizden biri bana ihanet edecek.” demektedir. Dini bir olayı konu edinen bu tablo, İsa'nın sözleri üzerine havarilerin yaşadığı şaşkınlık ve kederi yansıtmaktadır. İsa'nın belirttiği üzere ona ihanet edecek olan havari, kompozisyonda İsa'nın solunda oturan Yahuda'dır. Eserdeki birçok ayrıntı, anlatılmak istenen bu dini olayın ipuçlarını taşımaktadır. Örneğin, İsa'nın bir yüzü gölgede kalacak biçimde geri çekilmesi ve bir eliyle kâseye uzanır gibi yapması, onun ihanet edecek havariyi anlamaya çalıştığını göstermektedir. Kâseye uzanan havari Yahuda'nın diğer elinde ise Romalıların İsa'ya ihanet etmesi için verdiği gümüşler bulunmaktadır.

Da Vinci, İsa'yı kompozisyonun merkezine yerleştirirken onu aynı zamanda eşkenar bir üçgen biçimi içinde konumlandırarak ilahi bir kuvvet atfetmektedir. Etrafındaki figürler ise öbekler hâlinde bütünleşerek Rönesans resimlerinde sıkça karşılaşılan bir kompozisyon düzeni oluşturmaktadır (Karakaya, 2023: 71). Bu öbekler, jest ve hareketlerle birbirlerine bağlanmakta; bu bağlantılar o denli uyumlu bir düzen içinde kurulmaktadır ki, karşıt hareketlerin bile kompozisyona kattığı denge ve uyum daha da güçlenmektedir (Gombrich, 2019: 192).

Da Vinci'nin bu kompozisyonunda kurduğu dengeli düzen, figürlerin mekân içindeki konumlanması ve dramatik gerilimi, sonraki dönemlerde yalnızca resim sanatını değil, sinema dilini de derinden etkilemiştir. Bu etki özellikle The Watchmen filminde, benzer sahne kurguları ve ikonografik göndermeler aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır.

3.2.2 The Watchmen Filminde “Son Akşam Yemeği” Sahnesi



Resim 3.4 Zack Snyder, “The Watchmen”, Süper kahramanların kutlama sahnesi, 2009 (URL-24, 2024)

2009 yılı ABD yapımı olan “The Watchman” filminin yönetmen koltuğunda Zack Snyder bulunmaktadır. Genellikle süper kahraman temalı filmleriyle tanınan Amerikalı yönetmen Snyder’ın, ressam olan annesi tarafından sanatsal yönünün küçük yaşlardan itibaren desteklendiği bilinmektedir (URL-63, 2025).

The Watchmen filmi, Alan Moore ve Dave Gibbons tarafından 1986 yılında yayımlanan, on iki sayıdan oluşan aynı adlı çizgi romandan uyarlanmıştır. Çizgi roman, Soğuk Savaş döneminin siyasal atmosferinden yoğun biçimde etkilenmiştir. Filmde de benzer biçimde, Soğuk Savaş yıllarında süper kahramanların geldiği nokta ve dönemin iki süper gücü olan ABD ve SSCB’nin insanlığı koruma iddiası altında korku ve tehdit üreten bir güç mekanizmasına dönüşmeleri eleştirel biçimde sorgulanmaktadır (Turan, 2022: 465). Kahramanlar dağılmış, güçlerini kaybetmişlerdir; ancak kostüm ve maskeleriyle sıradan insanlar arasında yaşamlarını sürdürmektedirler.

Hikâye, yıllar sonra eski kahramanlardan birinin öldürülmesiyle başlamaktadır. Bu olay, diğer karakterleri cinayeti araştırmaya yöneltmektedir. Film boyunca, yasaların yetersiz kaldığı durumlarda kahramanların süper güçlerinden yoksun bir şekilde, fakat kendi ahlaki ölçütleri doğrultusunda adaleti sağlamaya çalıştıkları görülmektedir (URL-65, 2025).

Filmin açılış jeneriğinde, süper kahramanların geçmişine ait anılar müzik eşliğinde kısa sahneler hâlinde sunulmaktadır. Bu sahnelerden birinde, süper kahramanlardan biri olan Sally'nin hamileliği nedeniyle emekliye ayrıldığı parti gösterilmektedir. Söz konusu sahne, açılış, figürlerin konumlanması ve masa düzeni bakımından Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosuna doğrudan göndermede bulunmaktadır. Sahnenin arka planında yer alan, pencerelerden görünen manzara resmi Da Vinci'nin eserindeki pencere manzarasını anımsatmaktadır. Ayrıca, mekândaki duvarlarda merkeze doğru daralan uzun, dikdörtgen çerçeveler kullanılarak, özgün eserdeki perspektif derinliği sinematografik olarak yeniden üretilmiştir. Böylece yönetmen, Da Vinci'nin kompozisyonundan destekleyici görsel unsurları sahneye dâhil edilmiştir. Filmdeki bazı karakterlerin jest ve duruşları da özgün tablodaki figürlerle benzer biçimde kurgulanmıştır. Rönesans resimlerinde sıkça görülen gruplar hâlinde figür düzeni, bu sahnede de korunmuştur. Masanın merkezinde yer alan Sally, Da Vinci'nin eserindeki Hz. İsa'nın konumuna denk düşmektedir. Filmin başında öldürülen kahraman Eddie (Komedyen) ise tablodaki Yahuda figürünün bulunduğu yerde oturmakta ve benzer bir vücut hareketi sergilemektedir. Film ilerledikçe Eddie'nin Sally'ye tecavüz ettiği geçmiş bir olayın öğrenilmesi, açılış sahnesinde kurulan bu görsel göndermeyi anlamlı hâle getirmektedir. Böylece yönetmen, "Son Akşam Yemeği" sahnesini yalnızca estetik bir alıntı olarak değil, karakterler arasındaki ahlaki çatışmaya dair önceden verilmiş bir ipucu olarak kullanmıştır.

Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosuna yapılan bu gönderme, hem karakter ilişkilerine dair sembolik bir anlam taşımakta hem de filmin genel temasıyla biçimsel bir paralellik kurmaktadır. Da Vinci'nin tablosunda "ihamet eden havari" temasının merkezde yer alması, filmdeki suçluyu bulma ve ihametın açığa çıkarılması temasına doğrudan karşılık gelmektedir. Yönetmenin, tablodaki havariler yerine süper kahramanları konumlandırması ise kahramanların kutsallık, inanç ve ahlaki sorumluluk gibi kavramlarla ilişkilendirilmesini sağlamaktadır (Turan, 2022: 468).

Söz konusu sahnede resme yapılan gönderme, filmin yalnızca estetik bir öykünme olmadığını; aynı zamanda Soğuk Savaş döneminin ahlaki çöküşüne dair güçlü bir alegori oluşturduğunu gösterir. Tabloda İsa ve havarileri arasındaki kutsal birlik, ihamet anında bozulurken; filmde bu düzen, süper kahramanların ve dolayısıyla

insanlığın ahlaki çözölüşünü simgelemektedir. Kahramanların arasındaki eski birlik (sofra düzeni) dağılır, yerini parçalanmış bir dünyaya bırakır. Bu parçalanma, Amerika ile Rusya arasındaki Soğuk Savaş'ın yarattığı korku ikliminin ve güç arayışının sinemasal bir yansıması olarak okunabilir. Bu anlatı katmanı, “göstergelelerarası uyarılama” yaklaşımının bir ürünü olarak da değerlendirilebilir; çünkü resimsel gösterge dizgesi sinematik dile aktarılırken, tarihsel-politik bağlamla yeni anlam katmanları oluşturulmaktadır (Turan, 2022: 475–478). Film, insanlığın zamanla yozlaştığını; nükleer güç, petrol ve fosil yakıt gibi modern çağın bağımlılıklarının tıpkı birer uyuşturucu gibi insanı kuşattığını vurgulamaktadır. Filmde kahramanlık, mutlak bir iyiliğin temsili olmaktan çok, ahlaki kırılmalıkların görünür hâle geldiği bir alana dönüşmektedir. Bu yönüyle Watchmen, izleyiciyi etik değerlerin göreceliği üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Yönetmen Zack Snyder, bu yönüyle Rönesans'ın temsil ettiği ilahi düzeni tersine çevirerek, modern dünyanın inançsız ve çıkar temelli yapısını eleştirmektedir. Filmde vurgulanan “Amerikan rüyası” kavramı da bu bağlamda ironik bir anlam kazanmaktadır. Cennet yaratması gereken bu düş, artık korku ve denetim üzerine kurulu bir sisteme dönüşmüştür. Son Akşam Yemeği sahnesi hem bu ideolojik dönüşümün hem de insanlığın kaybolan inanç sisteminin simgesel bir aynası olarak işlev görür. Dolayısıyla, filmdeki bu sahne yalnızca geçmişe yapılmış bir sanat göndermesi değil; Soğuk Savaş'ın yarattığı ahlaki boşlukta anlam arayan bir dünyanın görsel metaforudur. Bu tür göndermeler, sinemada resimsel alıntının yalnızca biçimsel bir benzetim olmadığını; aynı zamanda farklı dönemlerin düşünsel iklimleri arasında yeni anlam katmanları kuran göstergelelerarası bir anlatım stratejisi olduğunu göstermektedir (Turan, 2022: 483).

Zack Snyder'in The Watchmen filmindeki açılış sahnesi, Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosuna yapılan bilinçli göndermeler üzerinden incelendiğinde, masadaki figürlerin konumları, perspektif çizgileri ve mekânsal düzenlemeler aracılığıyla karakterlerin rollerini simgesel biçimde aktardığı görölmektedir. Masanın merkezinde yer alan Sally, İsa figürünün konumuna karşılık gelirken, Komedyen'in Yahuda figürüne denk düşmesi izleyiciye ihanet ve ahlaki kırılmalık hakkında önceden ipucu vermektedir. Arka plandaki manzara ve mekândaki dikdörtgen

çerçeveler gibi unsurlar, özgün eserin perspektif derinliğini sinematografik olarak yeniden üretmekte ve tablo ile sahne arasında göstergesel bir köprü oluşturmaktadır. Bu bağlamda sahne, yalnızca biçimsel bir alıntı olmanın ötesinde, semiyolojik olarak anlam katmanları içermektedir (Turan, 2022: 468).

Sahne, tematik açıdan filmdeki ahlaki çözülüş ve Soğuk Savaş eleştirisi ile doğrudan bağlantılıdır. Son Akşam Yemeğindeki kutsal birlik ve ihanet teması, süper kahramanlar üzerinden yeniden yorumlanmakta; eski birlik bozulmuş, karakterler arasındaki ilişkiler çatışmalı ve ahlaki sorumluluklar çarpıtılmış biçimde sunulmaktadır. Snyder, karakterleri kutsallık ve inanç ile ilişkilendirirken modern dünyanın çıkar ve korku temelli yapısını vurgulamaktadır. Bu sahne hem geçmişteki ihanet olayını hem de günümüzün ahlaki kırılanlıklarını temsil ederek izleyiciyi etik değerlerin göreceliği üzerine düşünmeye sevk etmektedir (Turan, 2022: 475–478).

Snyder'in yaptığı göndermeler, yalnızca bir pastiş niteliği taşımamakta, tabloyu kendi anlatım dili ve bağlamıyla yeniden üretmektedir. Son Akşam Yemeğindeki ikonografik ve kompozisyonel öğeler, film sahnesine entegre edilerek hem estetik hem de tematik açıdan yeni bir deneyim sunmaktadır. Bu yaklaşım, göstergelerarasılık yöntemi ile tablo ve film arasında anlam köprüleri kurulmasına olanak sağlamaktadır; resimsel gösterge dizgesi sinematik dile aktarılırken tarihsel ve politik bağlamla birlikte yeni anlam katmanları ortaya çıkmaktadır (Turan, 2022: 483).

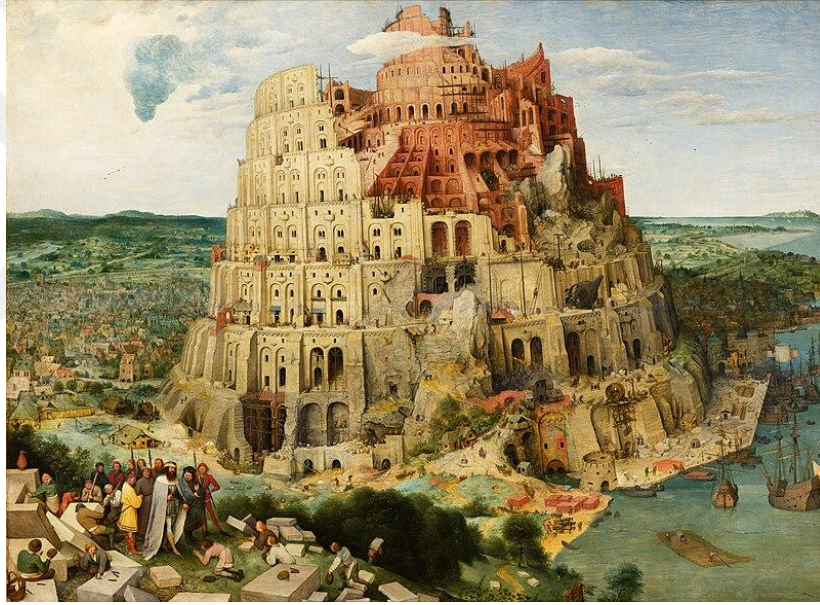
3.3 The Tower of Babel (Pieter Bruegel) (1563) / Metropolis (1927)

3.3.1 The Tower of Babel (Babil Kulesi)- Pieter Bruegel (1563)

Rönesans dönemine ait olan Babil Kulesi, 1525–1569 yılları arasında yaşamış Hollandalı ressam Pieter Bruegel'in önemli eserlerinden biridir. Bruegel, yaşamı boyunca çok sayıda şehir gezmiş ve farklı coğrafyalardaki mimari yapılardan etkilenmiştir. Savaşlar ve kıtlıklarla sarsılan bir dönemde yaşamış olan sanatçı, toplumun içinde bulunduğu zorlukları eserlerine yansıtarak dönemin ruh hâlini eleştirel bir bakışla betimlemiştir. Konu ve figür seçiminde özellikle köy yaşamına ve halk insanına yer veren Bruegel, bu yönüyle “Köylü Ressam” olarak da anılmaktadır. Köylü yaşamını işlerken doğa manzaralarına geniş yer veren sanatçı, insanların

acılarını ve yaşam mücadelesini gerçekçi ve toplumsal bir eleştiri diliyle ortaya koymuştur (Oktav, 2024: 50).

Ahlak ve özgürlük temaları üzerine düşünen Bruegel, İngiliz yazar ve filozof Aldous Huxley tarafından “toplumsal bir filozof” olarak tanımlanmıştır (Çimen, 2007: 17). Ressamın özellikle dini bir mitolojik öyküden esinlenerek insanlığın trajik durumlarını ele aldığı Babil Kulesi tablosu, Huxley’in distopik romanlarında vermek istediği mesajla benzer bir düşünsel temeli paylaşmaktadır. Her iki sanatçı da insanlığın kibri, güç arzusu ve bunun sonucunda ortaya çıkan toplumsal çöküş üzerine eleştirel bir bakış sunmaktadır.



Resim 3.5 Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, 1563, Apüyb, 114 x 155 cm (URL-25, 2024)

Birçok eski kaynakta geçen Babil Kulesi’nin, sürekli olarak inşa edildiği ve onarıldığından söz edilmektedir. Arkeolojik kazılardan elde edilen bulgulara göre yapının kare planlı olduğu, bir kenarının yaklaşık 90 metre, yüksekliğinin ise yine 90 metre olduğu tahmin edilmektedir. Ancak yapıya ilişkin kalıntılar dışında, kulenin hiçbir parçası günümüze ulaşmamıştır.

Babil Kulesi hakkındaki İncil’de yer alan anlatıya göre insanlar, Tanrı’ya ve cennete ulaşmak amacıyla göğe doğru yükselen bir kule inşa etmeye başlarlar. İnsanların bu kibirli girişimine öfkelenen Tanrı, onları cezalandırmaya karar verir. Ceza olarak, o zamana dek aynı dili konuşan insanların farklı dillerde konuşmasını sağlar. Bunun

sonucunda insanlar birbirlerini anlayamaz hâle gelir ve kulenin yapımı giderek zorlaşır; nihayetinde kule yıkılmaya başlar (Abdal, 2021: 22–23).

Bruegel, Babil Kulesi adlı resminde hem İncil'deki bu mitolojik anlatıya gönderme yapmakta hem de yaşadığı Rönesans döneminin toplumsal ve siyasal yapısını eleştirel biçimde yorumlamaktadır. Rönesans, birçok alanda gelişimin yaşandığı bir dönem olmakla birlikte, aynı zamanda mimaride de görkemli yapıların inşa edilmeye başlandığı bir çağdır. Bu dönemde hızla artan inşaat faaliyetleri, sürekli çalışan işçilerin ve emek sömürsünün yaygınlığını da beraberinde getirmiştir. Zengin kesim daha fazlasına sahip olma hırsıyla hareket ederken, fakirler bu hırsın bedelini ağır çalışma koşullarıyla ödemektedir.

Bruegel'in yaşadığı bölge, değerli malların ticaretinin yapıldığı, zengin ve hızlı gelişen bir coğrafyadır. Sanatçının eserlerinde sıkça betimlediği halk figürleri, bu bitmek bilmeyen ilerleme ve üretim arzusunun esiri konumundadır. Babil Kulesi bu yönüyle yalnızca mitolojik bir anlatının temsili değil, aynı zamanda sanatçının kendi dönemine dair eleştirel bir gözlemdir. Resim, Bruegel'in hayal gücüyle kurguladığı bir mimari biçim üzerinden, insanın kibir, güç ve statü arayışına yönelik eleştirisini dile getirmektedir (Çimen, 2007: 19).

Tablonun sol alt kısmında, kulenin inşasını emrettiği düşünülen kral ve etrafındaki adamlar yer almaktadır. Onların çevresinde ise itaatkâr bir biçimde eğilen, otoriteye boyun eğmiş işçiler görülmektedir. Halk, yaşamlarını keyif almadan, yalnızca hayatta kalmak için bu kuleyi inşa etmeye devam etmektedir. Buna karşılık kral, hırsı ve kibriyle hayatını maddi güce ve gösterişe yöneltmekte; böylece hem kendi yaşamının anlamını hem de başkalarınınkini yitirmektedir.

Kompozisyonun bütününe bakıldığında, Tanrı'nın gazabının kuleyi yıkarken insanın çabasını boşa çıkardığı görülmektedir. Bu sahne, gücün ve zamanın boş yere harcandığı bir dünyanın alegorisi olarak okunabilir. Bruegel, insanlığın bu trajik öyküsünü alaycı bir gerçekçilikle sunarken, insanın yükselme arzusu ile yıkım arasındaki ince çizgiyi ustalıkla görünür kılmaktadır (URL-66, 2025).

Bu bağlamda Babil Kulesi, yalnızca mitolojik bir anlatının temsili değil, aynı zamanda insanın tanrısal düzene karşı kibri, iletişimin ve birliğin çözülmesi, sınırsız güç arzusunun yıkıma yol açması gibi evrensel temaların sembolü hâline gelmektedir. Bruegel’in tablosu, insanın yükselme isteğinin aslında kendi düşüşünün habercisi olduğunu gösteren alegorik bir uyarı niteliğindedir.

3.3.2 Metropolis Filminde “Babil Kulesi” Sahnesi

1927 yapımı Almanya üretimi Metropolis filminin yönetmenliğini Avusturyalı sinemacı Fritz Lang yapmıştır. Metropolis, döneminin en pahalı sessiz filmi olmasının yanı sıra, Alman Dışavurumcu Sineması’nın en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (URL-47, 2025). Film, gelişmiş teknolojiye sahip, yüksek binalarla çevrili, uçan araçların bulunduğu, refah seviyesi yüksek bir şehir olan Metropolis’te geçmektedir. Yönetmen, bu zenginliğin ve konforun bedelini ödeyen işçi sınıfının sömürüsüne dikkat çekmek amacıyla, izleyiciyi kentin yüzeyinden yeraltına, karanlık işçi mahzenlerine götürmektedir. Yeraltında yaşayan işçiler, otoriteye karşı gelmeden, bir makine gibi durmaksızın çalışmaktadır. Gücünü yitiren her işçinin yerine hemen bir diğeri geçmekte, böylece üretim düzeni sorgulanmadan sürmektedir. Yönetmen, bu karşıtlık aracılığıyla otoritenin işçiye ve emeğe değer vermediğini açık biçimde hissettirmektedir.

Kent yüzeyinde yaşayan zenginler, ayrıcalıklı bir dünyada, lüks ve eğlence dolu bir hayat sürmektedir. “Evlatlar Kulübü” olarak anılan bu genç zenginler arasında, kentin kurucusu Joh Fredersen’in oğlu Freder de bulunmaktadır. Freder, bir eğlence sırasında yeraltından gelen ve yanındaki çocuklara şehrin yüzeyini gösteren gizemli bir kadına âşık olur. Görevliler tarafından uzaklaştırılan kadını yeniden görmek isteyen Freder, onun peşine düşer ve bu arayışı onu yeraltındaki işçilerin dünyasına götürür. Orada ilk kez işçilerin ağır koşullar altında çalıştıklarına tanık olur. Freder’in kalbini sık sık tutması, onun hem sevgi dolu bir karakter olduğunu hem de adaletsiz düzene duyduğu içsel tepkiyi simgelemektedir.



Resim 3.6 Fritz Lang, “Metropolis”, Babil kulesi’nin inşa edilirken yıkılma sahnesi, 1927 (URL-26, 2024)

Otoritenin ve düzenin değişmesi gerektiğine inanan Freder, işçi kılığına girerek onların arasına karışır. Yeraltının da altına, daha derin bir bölgeye indiğinde, Maria adındaki bir kadının işçilere vaaz verdiğini görür. Freder dikkatle baktığında bu kadının, sevdiği kadın olduğunu fark eder. Maria, işçilere hitabında Babil Kulesi efsanesinden bahseder: Eski çağlarda Tanrı’ya ulaşmak için bir kule inşa etmeye kalkan insanların, bu hayali gerçekleştirmek adına başkalarının beden gücünü kullanmak zorunda kalmalarını anlatır. Ancak aklın planladığı ile ellerin gerçekleştirdiği arasında bir uçurum, anlaşmazlık ve iletişimsizlik doğurmuştur. Bu hikâye, İncil’deki Babil Kulesi mitinin sinemasal bir uyarlaması olarak filmde yer almaktadır. Lang, bu sahnede “farklı dillerin konuşulması”nı, insanların farklı ihtiyaçlara ve sınıflara bölünmesi üzerinden yeniden yorumlar. Maria, bu anlaşmazlığın ortadan kalkması için bir “arabulucu” gerektiğini savunur; bu arabulucu, akıl (yöneticiler) ile eller (işçiler) arasında bir köprü işlevi görecektir olan “kalp”tir. “Kalp” sevgiyi, vicdanı ve insanlığı simgeler. Maria’nın sözünü ettiği bu arabulucu ise Joh Fredersen’in oğlu Freder’dir.

Maria hikâyeyi anlatırken, ekranda Babil Kulesi’nin hem tamamlanmış hâli hem de anlaşmazlığın ardından yıkıma uğramış görüntüsü yer almaktadır. Bu kule, biçimsel olarak Bruegel’in “Babil Kulesi” tablosunu çağrıştırmaktadır. Büyük bir daire tabanından yükselen, yukarı doğru daralan ve sarmal biçimde inşa edilmiş kule, tıpkı Bruegel’in resminde olduğu gibi yarım kalmış ve yıkılmaktadır. Ayrıca Freder,

işçilerin çalışma ortamını gördükten sonra babasının yanına gitmek için bir taksiye bindiğinde “Yeni Babil Kulesi”ne gitmek istediğini söylemektedir. Babasının ofisinin bulunduğu bu yüksek yapı, Babil Kulesi’nin modernize edilmiş bir halidir ve böylece filmde mitolojik anlatı, modern endüstriyel toplumun eleştirisiyle birleşmektedir.

Film, Bruegel’in eleştirisini destekler biçimde, işçiye dayatılan ağır yükü, yöneticilerin sevgiden yoksun materyalist tavrını ve sınıfsal eşitsizliği görünür kılmaktadır. Bu yönüyle Metropolis, sosyal adaletsizlik ve ahlaki çözülme temalarını Babil Kulesi mitinin çağdaş bir yeniden yorumu aracılığıyla işlemektedir.

Sonuç olarak, Bruegel’in tablosunda yer alan Babil Kulesi anlatısının derin sembolik anlamları, filmin genel temasıyla örtüşmektedir. Tablonun sinemada yeniden canlandırılması, filmin bütününe desteklediği gibi, aynı zamanda İncil’deki hikâyenin modern bir versiyonu olarak okunmasını da sağlamaktadır. Film ve resim arasındaki bu paralellik, her iki eserin de insanın yükselme hırsı ile ahlaki yıkımı arasındaki gerilimi ele alan ortak bir eleştirel dünya görüşünü paylaştığını göstermektedir.

Fritz Lang’ın Metropolis filminde Maria’nın işçilere hitap ettiği sahnede ekranda yer alan Babil Kulesi görüntüsü, Pieter Bruegel’in Babil Kulesi tablosuna yapılan bilinçli bir göndermeyi ortaya koymaktadır. Kule, biçimsel olarak sarmal ve yukarı doğru daralan yapısıyla özgün tabloyu anımsatırken, yarım kalmış ve yıkılmakta olan tasarımı, modern endüstriyel toplumdaki sınıfsal adaletsizliği simgelemektedir. Perspektif çizgileri, işçilerin çalışma ortamındaki düzen ve Freder’in kuleye doğru olan yolculuğu, semiyolojik olarak işçi ile yönetici, güç ve ahlak arasındaki ilişkiyi görselleştirmektedir. Bruegel’in tablosundaki sembolik öğeler, film sahnesine entegre edilerek gösterge dizgesinin sinematik dile aktarılması sağlanmıştır ve böylece hem tarihsel hem de toplumsal bağlamda anlam katmanları oluşturulmuştur (URL-47, 2025).

Sahne, filmdeki sosyal adaletsizlik, sınıf ayrımı ve ahlaki çözülüş temalarıyla doğrudan ilişkilidir. Bruegel’in eserinde insanın yükselme arzusu ve bunun yol açtığı yıkım, Metropolis’te endüstriyel mekanizmalar ve işçilerin ezilmesi aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır. Freder’in işçilerin dünyasına adım atması, Maria’nın

arabulucu rolü ve Babil Kulesi'nin modernize edilmiş hâli hem eski mitolojik anlatıyı hem de günümüzün toplumsal sorunlarını aynı anlatı çerçevesinde birleştirmektedir. Böylece film, ahlaki ve toplumsal temaları görselleştirirken izleyiciyi etik ve sınıfsal sorunları sorgulamaya yönlendirmektedir (URL-47, 2025).

Snyder örneğinde olduğu gibi Lang'in de yaptığı bu göndermeler, yalnızca bir pastiş niteliği taşımamaktadır; Bruegel'in ikonografik ve kompozisyonel öğeleri, film sahnesine entegre edilerek hem estetik hem de tematik açıdan yeni bir deneyim yaratmaktadır. Gösterge dizgesi, tablo ve sahne arasında kurulmuş olan intervisuality/göstergelerarasılık ilişkisiyle zenginleştirilmiş ve tarihsel, toplumsal ve etik bağlamda yeni anlam katmanları oluşturulmuştur. Böylece film, resimsel bir alıntıyı kendi anlatım dili ile yorumlayarak hem görsel hem de düşünsel bir köprü kurmaktadır (URL-47, 2025).

3.4 Hunters in The Snow (Pieter Bruegel) (1565) / Zerkalo (1975)

3.4.1 Hunters in The Snow (Karda Avcılar)- Pieter Bruegel (1565)

“Avcıların Dönüşü” olarak da bilinen “Kardaki Avcılar (The Hunters in the Snow)”, Pieter Bruegel'e ait, Rönesans döneminde yapılmış bir yağlı boya eserdir. Bu tablo, bir tüccarın Bruegel'den yılın farklı dönemlerini betimlemesini istediği altı panellik bir serinin parçasıdır. Sipariş üzerine yapılan bu panellerden yalnızca beşi günümüze ulaşmıştır. “Kardaki Avcılar” bu dizide kış mevsimini temsil etmektedir (URL-67, 2025).



Resim 3.7 Pieter Bruegel, “Karda Avcılar”, 1565, Tüyb, 118 x 161 cm (URL-27, 2024)

Eserde, sol tarafta avdan dönen avcılar, resmin sağında yer alan ve uzakta konumlanan manzaraya doğru yürürken betimlenmiştir. Manzaradaki buz tutmuş göl üzerinde paten yapan insanlar, perspektif kurallarına uygun biçimde küçük figürlerle resmedilerek derinlik etkisi yaratılmıştır. Bruegel, çoğunlukla köy hayatını ve sıradan insanların gündelik yaşamlarını konu almış bir sanatçıdır; bu eserde de halkın karlı bir kış mevsiminde nasıl vakit geçirdiğini samimi ve gözleme dayalı bir gerçeklikle yansıtmaktadır. Avcıların ellerinde av olmadan dönmelerindeki hayal kırıklığı, karın derinliğinden kaynaklanan zorlayıcı yürüyüşleriyle birleşerek yorgunluk hissini pekiştirmektedir. Buna karşılık, buz tutmuş gölde kayarak eğlenen insanların neşesi, eserdeki duygusal çeşitliliği güçlendirmektedir (URL-91, 2025).

Bu zıt duyguların aynı anda bir kompozisyon içinde yer alması, insanın sürekli değişen ve devinim hâlindeki ruh hâllerine göndermede bulunur; dolayısıyla Bruegel'in insan doğasını sade ama derin bir biçimde yansıttığı görülür. Sanatçı, büyük olaylar veya abartılı sahneler yerine gündelik yaşamın sade yönlerini ele alarak, insanın iç dünyasındaki karmaşayı ve duygusal zenginliği açığa çıkarmaktadır (Oktav, 2024: 60). Kompozisyonadaki ağaçların diyagonal sıralanışı ise, sahnedeki dingin atmosfer içinde var olan gizli hareketliliği güçlendiren önemli bir görsel unsurdur.

Bruegel'in kış manzarası, doğanın dinginliğiyle insan emeğinin ağırlığı arasında kurulmuş bir dengeyi temsil etmektedir. Soğuk, donmuş bir coğrafyada yaşam mücadelesi veren köylüler, doğanın döngüsellliği içinde var olmanın kırılganlığını simgeler. Bu durum, sanatçının doğayı yalnızca estetik bir arka plan olarak değil, insanın varoluşsal koşullarını yansıtan bir ahlaki ve felsefi alan olarak yorumladığını göstermektedir (Oktav, 2024: 62)

3.4.2 Zerkalo (Ayna) Filminde “Kardaki Avcılar” Sahnesi

Andrey Tarkovsky'nin kişisel filmi olarak bilinen 1975 yapımı Ayna, yönetmenin kendi yaşam öyküsünü çocukluk yıllarından itibaren, yaşadığı psikolojik travmalar aracılığıyla anlattığı otobiyografik bir başyapıttır. Art arda gelen sahneler arasında doğrudan bir bağ kurulmayan filmde klasik kurgu anlayışına yer verilmez. Tarkovsky, bir sinema eserinin sanatsal değer taşımasının yalnızca akılcı bir kurguya değil, akılsal ve duygusal yaşam değerlerinin “çağrışımsal bağlarla” bütünleştirilmesine bağlı

olduğunu belirtir (Tarkovski, 2008: 7). Yönetmene göre hayatın şiirselliği, sinemanın özüdür; dolayısıyla şiirsel anlatım, sinemada gerçeğin doğrudan ifadesidir. Ayna, bu yaklaşımın en somut örneklerinden biridir. Film, hatırlanamayan rüyaların belirsizliğiyle örülü bir bilinç akışı içinde, seyircide duygusal bir yankı uyandırır.

Tarkovski, babasının şair olmasının etkisiyle şiire derin bir ilgi duymuştur. Hatta şiiri bir yaşam felsefesi olarak gördüğünü belirtmiştir. Filmlerinde babasının şiirlerine sıklıkla yer veren yönetmen, resim ve müzik sanatını da sinemasının ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir. Özellikle düşünsel olarak etkilendiği sanatçıların eserlerinden aldığı duygusal yoğunluğu, filmlerinde yeniden üretmiştir. Etkilendiği ressamlar arasında Leonardo da Vinci, Pieter Bruegel, Albrecht Dürer ve Johannes Vermeer bulunmaktadır. Bu sanatçıların resimlerinde gösterişli olaylardan bağımsız biçimde, insanı sade bir dinginlik içinde ele almaları Tarkovski'yi derinden etkilemiştir. Figürlerin yüzlerindeki durgunluğun ardında hissedilen içsel gerilim, yönetmenin filmlerinde oyuncular aracılığıyla yansıtmaya çalıştığı duygusal yoğunlukla benzerlik göstermektedir. Tarkovski için önemli olan olay değil, insanın iç dünyasıdır; insanın yaşadığı karmaşayı ve sürekli değişim hâlindeki duygularını sinematik bir dil aracılığıyla ifade etmeyi amaçlamıştır. Bu yönüyle, Bruegel'in resim anlayışıyla Tarkovski'nin sinema dili arasında belirgin bir paralellik kurulabilir. Nitekim "Ayna" filminde Bruegel'in bir tablosunun sahneye aktarılması, yönetmenin ressama duyduğu saygının göstergesidir. Tarkovski, göstergelerarasılıkta pastiş olarak adlandırılan bu tür göndermeleri birçok filminde bilinçli biçimde kullanmıştır. Bununla birlikte yönetmen, Mühürlenmiş Zaman adlı kitabında, bir tablonun doğrudan sahneye aktarılmasını yaratıcılıktan yoksun bir yaklaşım olarak değerlendirmiş; bu tür uygulamaların sinemanın özgünlüğünü zedeleyebileceğini ifade etmiştir (Tarkovski, 2008: 9). Bu çelişki, Tarkovski'nin sanata dair düşünsel dönüşümünün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Yönetmenin zamanla kendi sanatsal anlayışını sorgulaması, Bruegel'in düşünsel derinliğiyle kurduğu özdeşliği de açıklamaktadır.



Resim 3.8 Andrey Tarkovsky, “Zerkalo”, Karlı tepede yürüyen çocuk sahnesi, 1975 (URL-28, 2024)

“Ayna” filminde, Tarkovski’nin çocukluğunu temsil eden karakterin elinde bir çantayla karla kaplı bir tepede yürüdüğü sahne, Bruegel’in Kardaki Avcılar tablosuna doğrudan bir gönderme niteliği taşımaktadır. Kamera açısı, karakterin bulunduğu konumun ardında Bruegel’in manzarasını sinemasal bir çerçeve içinde görünür kılar (Ayhan, 2010: 73). Resimden farklı olarak bu sahnede ön planda yalnızca tek bir figür yer almakta ve bu figür kompozisyonun merkezine konumlandırılmaktadır. Böylece, farklı bir zaman ve mekânda, farklı bir insanın aynı manzaraya yönelişi betimlenmektedir. Bruegel’in tablosunda avcılar manzaraya doğru ilerlerken, filmde küçük bir çocuk aynı manzaraya doğru yürümektedir. Bu durum, sanki çocuğun bir sanat galerisinde durup tablonun manzara kısmını izliyormuş hissini uyandırır.

Tarkovski’nin Hunters in the Snow tablosuna duyduğu ilgi, 1972 yapımı bilimkurgu filmi Solaris’te de görülmektedir. Yaklaşık iki buçuk dakika süren bir sahnede resmin tüm ayrıntılarına yer verilir. Bu sahnede, tabloyu inceleyen karakterin bakışıyla izleyicinin bakış noktası çakışır ve seyirci, karakterle birlikte aynı görsel deneyimi paylaşır. Resmin yarattığı sessizlik içindeki derin kaos hissi, filmdeki karakterlerin ruh hâliyle örtüşmektedir.

Tablonun film içinde yeniden canlandırılması, Bruegel’in resmindeki insan ruh hâllerinin sinemasal bir düzleme taşınmasına aracılık etmektedir. Böylece, tablo yalnızca görsel bir gönderme olmanın ötesine geçerek filmin tematik bütünlüğüne katkı sağlamaktadır. Bruegel’in Kardaki Avcılar tablosu, yalnızca bir kış manzarasının

betimlemesi değil; insanın doğa karşısındaki varoluşsal mücadelesinin görsel bir alegorisidir. Bu yönüyle eser, sinemada özellikle doğa-insan ilişkisini merkezine alan anlatılarla ortak bir göstergelerarasılık düzleminde buluşmaktadır (Ayhan, 2010: 69). Andrei Tarkovski'nin *Ayna* (1975) ve *Nostalghia* (1983) gibi filmlerinde olduğu gibi, Bruegel'in tablosunda da insan figürü doğanın karşısında küçük ama anlam bakımından derin bir varlık olarak konumlanır (Tarkovski, 1994: 147). Pek çok yönetmen, tıpkı Bruegel gibi, manzara aracılığıyla insanın iç dünyasını yansıtır; doğa, bir arka plan değil, insanın ruh hâlinin simgesel uzamıdır (Ayhan, 2010: 69). Bu açıdan, Kardaki Avcılar tablosundaki kış mevsimi yalnızca bir zaman göstergesi değil, aynı zamanda insanın yorgunluğu, tükenmişliği ve doğayla uyum arayışının sembolüdür. Bruegel'in resminde hissedilen dinginlik ile devinim arasındaki gerilim, sinemada da benzer biçimde görsel ritim, kamera hareketi ve ışık kullanımı yoluyla yeniden üretilir. Böylece, tablo ve sinema arasında kurulan bu göstergelerarası bağ, iki farklı sanat disiplininin ortak bir insanlık anlatısında birleştiğini göstermektedir.

Tarkovski'nin *Ayna* filminde Bruegel'in Kardaki Avcılar tablosuna yapılan göndermeler, yalnızca görsel bir öykünme niteliği taşımamakta; aynı zamanda semiyolojik olarak, tablo ve film arasında bir gösterge dizgesi aktarımı söz konusudur. Çocuğun karla kaplı tepede yürüyüşü, Bruegel'in avcı figürlerinin manzaraya doğru ilerleyişiyle görsel bir paralellik kurarken, her bir unsur birer gösterge olarak işlev görmektedir: figürün konumu, hareket yönü ve çevresel unsurlar, izleyiciye hem mekânın derinliğini hem de karakterin ruhsal durumunu iletmektedir (Ayhan, 2010: 73). Bu bağlamda Tarkovski, tabloyu sadece sahneye taşımakla kalmayıp, semiyolojik anlamda filmdeki göstergeler aracılığıyla yeni bir okuma katmanı oluşturmuştur. Böylece tablo ve film arasında kurulan semiyolojik ilişki, iki farklı sanat disiplininin ortak bir insan deneyimini iletme kapasitesini ortaya koymakta ve sinemaya özgün bir anlatım zemini sağlamaktadır (Tarkovski, 2008: 9).

Sahne insanın doğa karşısındaki yalnızlığı, çocukluğun hatıraları ve bireyin içsel çatışmaları gibi temaları yansıtmaktadır. Bruegel'in tablosundaki dinginlik ile devinim arasındaki gerilim, Tarkovski'nin sinemasında ışık, kompozisyon ve kamera hareketleri yoluyla yeniden üretildiğinde, filmde tabloya karşılık gelen semiyolojik

göstergeler bir araya gelerek duygusal ve tematik bir bütünlük sağlamaktadır (Tarkovski, 2008: 7).

3.5 The Allegory of Painting (Jan Vermeer) (1668) / A Zed and Two Noughts (1985)

3.5.1 The Allegory of Painting (Resmin Alegorisi)- Jan Vermeer (1668)

Hollandalı Barok ressam Jan Vermeer, 1666 yılında yapımına başladığı “Resmin Alegorisi” adlı ünlü tablosunu 1668 yılında tamamlamıştır. Vermeer’in bu eseri, kendisine resim siparişi verebilecek olası müşteriler için tanıtım amacı taşıyan bir çalışma niteliğindedir. Bununla birlikte tablo, sanatçının yalnızca teknik ustalığını değil, görsel algıyı yönlendirme biçimiyle de dikkat çekmektedir. Bu yönüyle Vermeer’in resmi, seyirciyi belirli bir bakış noktasına yönlendiren sinematografik bir kompozisyon anlayışının erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sanatçının ışığı, kadrajı ve mekânsal derinliği kullanma biçimi, daha sonraki yüzyıllarda sinemanın temel görsel anlatım araçlarıyla benzerlik taşımaktadır (Gögebakan, 2018: 45-46).

Ekonomik açıdan zor bir yaşam süren Vermeer, sanat hayatı boyunca geçimini sağlamak amacıyla resim üretimine devam etmiştir. Resmin Alegorisi, bu bağlamda sanatçının teknik ustalığını ve estetik anlayışını en etkileyici biçimde yansıtan; aynı zamanda görsel anlatının anlam üretimiyle ilişkisini irdeleyen sembolik bir eser olarak da okunabilmektedir. Kompozisyonun düzenlenişi, ışığın yönü ve figürlerin konumlandırılışı, izleyiciyi tabloya bir “pencere” aracılığıyla bakan bir seyirci konumuna yerleştirir. Bu durum, sinemanın temel ilkelerinden biri olan bakışın yönlendirilmesi kavramıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla, Vermeer’in bu yapıtı yalnızca bir Barok başyapıt değil, aynı zamanda görsel temsilin sinematografik boyutlarını sezdirenen bir öncül çalışma olarak da değerlendirilebilir (Gögebakan, 2018: 45).

Hollandalı Barok ressam Vermeer, belirli bir konuya bağlı kalmaksızın sıradan nesne ve sahneleri resmederek, “güzel bir resmin her koşulda üretilebileceğini” kanıtlayan 17. yüzyıl sanatçılarından biridir. Genellikle günlük işlerle meşgul olan kadın

figürlerini betimlemiştir (Gombrich, 1995: 430). Vermeer'in resimleri, çoğu zaman bir fotoğrafçının çektiği karelere benzetilmektedir. Nesnelerin dış hatları yumuşatılmış; buna karşın doku, renk ve biçimler son derece gerçekçi ve kesindir. Yumuşaklık ile kesinliği özgün biçimde birleştiren sanatçının eserlerinde, doğal bir ılık-gölge kullanımı dikkat çekmektedir (Gombrich, 1995: 431). Bu özellik, Vermeer'in kompozisyonlarında optik bir gerçeklik duygusu yaratırken, aynı zamanda sinemadaki kadrajlama ve ılık rejimi kavramlarını çağrıştırmaktadır.



Resim 3.9 Van Vermeer, “Resmin Alegorisi”, 1668, Tüyb, 100 x 120 cm (URL-29, 2025)

Resmin Alegorisi, görünmeyen bir el tarafından açılmış bir perdenin ardındaki odayı betimlemektedir. Bu perde, hem izleyicinin sahneye girişini düzenleyen teatral bir unsur hem de sinemadaki çerçeveleme anlayışının erken bir biçimi olarak yorumlanabilir. Odada biri ressam, diğeri model olmak üzere iki figür yer almaktadır. Dönemin modasına uygun biçimde giyinen ressam, oldukça zengin ve gösterişli bir görünüm sergilemektedir. Model figür ise dönemin kadın temsillerinden farklı bir biçimde resmedilmiştir. Başında defne yapraklarından oluşan bir taç bulunan, elinde bir trompet ve büyük bir kitap tutan bu figür, ilk bakışta alışılmışın dışında bir görünüme sahiptir. Bununla birlikte, Cesare Ripa'nın 1645 tarihli ve semboller sözlüğü olarak kabul edilen Iconologia adlı eserinin “Periler Tarihi” bölümünde, bu figürün mitolojik bir karakter olduğu belirtilmektedir. Söz konusu kitap, o dönemde

ressamların eserlerinde kullanacakları semboller için sıklıkla başvurdukları bir kaynak olarak bilinmektedir (Gögebakan, 2018: 106).

Yunan mitolojisindeki ilham perilerinden Kleio (Clio) olan bu karakterin başındaki defne yaprakları zaferi ve sonsuz yaşamı, trompet şanı, kitap ise tarihsel birikimi temsil etmektedir. Pencereden içeri süzülen ışıqla aydınlanan beyaz yüzlü, zarif kadın figürü, kompozisyonun odak noktası konumundadır. Işığın yönü, sinematografik bir bakışın temel unsurlarından biri olan görsel derinlik hissini pekiştirmektedir. Zemindeki mermer karoların çizgileri ve masa kenarları gibi perspektifi güçlendiren unsurların kaçış noktası da figürün bulunduğu konuma göre düzenlenmiştir (URL-68, 2025).

Yerdeki damalı mermer döşeme, dönemin zenginlik göstergesi bir unsur olup, eserde hem gösterişi vurgulamakta hem de mekânsal derinliği artırarak sinemadaki sahneleme anlayışını (mise-en-scène) çağrıştırmaktadır. Mermerlerin yanı sıra halı ve perde gibi diğer eşyalar da özenle seçilmiş, kaliteli malzemelerdir. Bu unsurlar, kompozisyona zengin bir atmosfer kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda görsel anlatsal yapısını desteklemektedir (Camcı ve Yıldız, 2024).

Duvarda asılı harita, dönemin Protestan Hollanda'sını temsil etmektedir. Katolik kimliğiyle tanınan Vermeer, tavandaki şamdana Katolikliğin simgesi olan iki başlı kartalı işlemiştir. Ancak şamdanda mumun yer almaması, sanatçının Katolik hanedanlığının sönüşüne yaptığı simgesel bir göndermedir. Işığın etkisini son derece gerçekçi biçimde aktaran sanatçının eserleri, bu yönüyle sinematografik bir nitelik taşımaktadır. Bu durum, Vermeer'in yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda bir "görsel anlatı yönetmeni" gibi davrandığını düşündürmektedir (URL-68, 2025).

Mimar Prof. Philip Steadman'a göre, Vermeer bu sahneleri "karanlık kutu" (camera obscura) adı verilen bir aygıt aracılığıyla oluşturmuştur (Akpınar, 2022: 78; Yıldız, 2023: 114). Sanatçının, odanın aynı açıdan görüntüsünü bu yöntemle elde ederek eserini fotografik bir perspektiften resmettiğini öne sürmektedir. Steadman, bu görüşünü desteklemek amacıyla 25 yıl boyunca çeşitli araştırma ve deneyler yürütmüştür (URL-68, 2025). Vermeer'in camera obscura kullanımı, sinemanın teknik

altyapısına temel oluşturan optik ve ışık ilkelerinin erken bir uygulaması olarak değerlendirilebilir.

Dolayısıyla, Vermeer'in ışık, kadraj ve optik bakış kullanımı, sinemanın doğuşundan iki yüzyıl önce "görsel zaman" kavramına dair sezgisel bir yaklaşım sunduğunu göstermektedir.

3.5.2 A Zed and Two Noughts Filminde "Resmin Alegorisi" Sahnesi

Peter Greenaway'in 1985 yapımı "Hayvanat Bahçesi" filmi, yönetmenin ornitoloji¹ alanında uzmanlaşmış bir doğa bilimci babayla büyümesinin etkilerini taşıyan bir eserdir. Yönetmen, filmde her zaman konu edinmek istediği hayvanları doğrudan sinemasal anlatısına dâhil etmeyi başarmıştır (Burgos, 2022). Deneysel sinemanın örnekleri arasında değerlendirilen Greenaway'in filmleri, çoğunlukla insan-doğa ilişkisi, ölüm ve cinsellik gibi temalar etrafında şekillenmekte; yönetmen bu konuları sinema sanatında biçimsel ve anlatısal yenilikler aracılığıyla işlemektedir. Postmodern sinemanın temel temalarından biri olan bu karşıtlık ve çok katmanlılık "Hayvanat Bahçesi" filmde de belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Greenaway, konu seçiminde ve biçimsel düzeninde özellikle Jean-Luc Godard'dan etkilenmiş; sahnelerinde ise Hollanda Barok resminin ışık ve mekân estetiğine yakın bir anlayış benimsemiştir. Bununla birlikte, eleştirmenler ve sinema kuramcıları yönetmenin sahne kompozisyonlarını tanımlarken sıklıkla "Rönesans estetiğine yakın" ifadesini kullanırlar; ancak burada kastedilen, doğrudan dönemsel bir aidiyet değil, klasik kompozisyon ilkelerine dayalı biçimsel bir benzerliktir. Nitekim filmin herhangi bir sahnesi durdurulduğunda, izleyicinin karşısına bir ressamın tablosunu andıran durağan bir görüntü çıkar. Bu durum, yönetmenin ressam kimliği ve Barok dönemin ışık-gölge duyarlılığına duyduğu ilginin bir yansımasıdır. Greenaway, ışık ve kompozisyon dengesi üzerinde bilinçli biçimde durarak Vermeer'in resimlerinde hissedilen estetik derinliği sinematik düzleme taşımayı başarmıştır (Ayhan, 2011: 87). Yönetmenin Altyazı dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde, sinemada yaptığı deneysel çalışmaların özünde "doğaya ve köklere dönüş" arayışının bulunduğunu belirtmesi, bu yaklaşımı desteklemektedir. Greenaway, gündelik yaşamı sade bir biçimde ele alırken

¹ Ornitoloji: Kuş bilimi (TDK)

sinemayı özgün fikirlerle zenginleştirmenin onu bir “sanat formuna” dönüştüreceğini savunmaktadır (Şensöz ve Tuncer, 2018).

“Hayvanat Bahçesi” filmi, hayvanat bahçesinde çalışan ve ikiz olan iki zooloğun, eşlerinin bir araba kazasında ölmesiyle başlayan bir hikâyeyi konu almaktadır. Alba adındaki bir kadının kullandığı araç, uçan bir kazın çarpması sonucu kaza yapar. Bu olay, karakterleri yaşamın anlamsızlığına ve ölümün kaçınılmazlığına dair sorgulamalara yöneltir. Eşlerini kaybeden ikiz kardeşler, bu varoluşsal sorulara yanıt arayışlarını deneysel biçimde sürdürürken, Alba da bir yandan bacağını kaybettiği bu kazanın ardından, Hollandalı ressam Vermeer takıntısına sahip tuhaf bir doktorun baskısından kurtulmaya çalışmaktadır. Doktor karakteri, Vermeer’in kadın temalı tablolarını sahneleme takıntısı içindedir. Filmde bu tablo canlandırmalarının iki örneği görülür. İlk sahnede, Alba’ya Vermeer’in “Piyano Çalan Kadın” tablosundaki kadının kostümü giydirilerek onu bu figürün yerine yerleştirme çabası vardır. Ancak Alba bu canlandırmayı reddeder; böylece tablo tamamlanamaz.



Resim 3.10 Peter Greenaway, “A Zed & Two Noughts”, Doktorun model olarak kullandığı yardımcısı Bolnes’in fotoğrafını çektiği sahne, 1985 (URL-30, 2025)

Gerçekleştirilen ikinci canlandırma ise Vermeer’in Resmin Alegorisi adlı eseridir. Bu sahnede tablodaki ressamı doktor, modeli ise asistanı Catharina Bolnes canlandırmaktadır. Greenaway burada da Vermeer’in ışık-gölge kullanımından yararlanır; dekoru aslına sadık biçimde yeniden kurar. Ancak yönetmen, tablonun anlamını dönüştüren simgesel müdahalelerde bulunur: Ressamın yerinde bu kez bir fotoğrafçı vardır; şövale ve tuval yerine ise tripotlu bir fotoğraf makinesi

yerleştirilmiştir. Bu dönüşüm, Vermeer'in camera obscura (karanlık kutu) kullanarak çalıştığı yönündeki tartışmalara bir göndermedir. Greenaway'in, ressamın teknik yöntemine bu biçimde atıfta bulunması, resim ve sinema arasındaki teknik ve estetik sürekliliği vurgulamaktadır. Ayrıca Catharina'nın başındaki defne yapraklarının yerine kırmızı şapkasını takması ve çıplak poz vermesi, yönetmenin tabloyu birebir yeniden üretmekten, kendi anlam dünyasına uygun biçimde yeniden yorumladığını göstermektedir. Defne yapraklarının ölümsüzlüğü simgeleyen anlamından vazgeçilmesi, yönetmenin hayatı ve ölümü doğrudan, idealize edilmeden ele alma eğilimiyle örtüşür. Kırmızı şapka ise film boyunca cinsellik, arzu ve yaşam dürtüsünün bir göstergesi olarak yer almaktadır. Böylece Greenaway, ölüm ve tutkuyu aynı görsel kod içinde bir araya getirerek, varoluşun zıt kutuplarını aynı kadrada buluşturmaktadır.

Bu sahne, göstergelerarasılık bağlamında açık bir pastiş örneğidir. Yönetmen, Vermeer'in Resmin Alegorisi tablosunu birebir kopyalamaktan ziyade, onu kendi estetik anlayışıyla yeniden biçimlendirerek “yeni bir metin” haline getirmektedir. Pastiche burada hem bir saygı duruşu hem de ironi içermektedir; Greenaway, klasik bir resim kompozisyonunu çağdaş bir sinemasal dile dönüştürürken, sanatın temsiliyet doğasına da eleştirel bir göndermede bulunmaktadır. Film, tabloyu alıntılanamaz, onun anlamını dönüştürür (Şensöz ve Tuncer, 2018: 45).

Semiyotik açıdan bakıldığında, kırmızı şapka, fotoğraf makinesi ve mermer zemin gibi unsurlar, filmin içsel anlam ağını oluşturan göstergelerdir. Kırmızı şapka “yaşam–ölüm” ikiliğini temsil eden bir göstergeye dönüşür; aynı zamanda arzunun ve bedensel dürtünün simgesidir. Fotoğraf makinesi “görme” ve “gözetleme” eyleminin modern karşılığı olarak, Vermeer'in resimsel alanını sinemasal zamana taşımaktadır. Bu bağlamda Greenaway'in sahnesi, “görsel gerçekliğin yeniden üretimi” fikrini hem estetik hem felsefi düzlemde tartışmaya açmaktadır (Stam, 2005: 112; Ayhan, 2011: 90).

Tematik açıdan film, yaşam–ölüm, doğa-yapaylık ve sanat-gerçeklik arasındaki gerilimleri işlemektedir. Özellikle Vermeer göndermesi üzerinden, sanatın “yaşamı yeniden üretme” işlevi sorgulanmaktadır. Doktor karakterinin tabloyu fotoğrafla

yeniden üretmesi, temsilin katmanlı doğasına işaret eder: Gerçek, resim ve sinema düzlemleri arasında geçişken bir ilişki kurulmaktadır (Ayhan, 2011: 90).

Greenaway'in Vermeer'e yönelttiği bu sinemasal "saygı ve eleştiri" jesti, resim sanatının durağanlığını sinemanın zamansallığıyla buluşturmaktadır. Böylece "Resmin Alegorisi" tablosu, filmde yalnızca bir görsel referans değil, aynı zamanda yaşam ve ölüm arasındaki geçişin metaforu olarak yeniden anlam kazanmaktadır.

3.6 The Blue Boy (Thomas Gainsborough) (1770) / Django Unchained (2012)

3.6.1 The Blue Boy (Mavili Çocuk)- Thomas Gainsborough (1770)

İngiliz Rokoko ressamlarından Thomas Gainsborough, genellikle portre ve peyzaj türlerinde eserler vermekle birlikte, baskı sanatıyla da ilgilenmiştir. Sanatçının en ünlü yapıtlarından biri olan Mavili Çocuk tablosunun, varlıklı bir tüccarın oğlu Jonathan Buttall'ın portresi olduğu bilinmektedir. 1770 tarihli bu eserdeki figürün kostümü, dönemin giyim tarzını yansıtmaktadır. Bu ayrıntılar, portrenin soylu ve asil bir İngiliz'e ait olduğunu düşündürmektedir. Gainsborough'un İngiltere'de yaşamış, İngiliz Kraliyet Akademisi için çok sayıda portre üretmiş bir sanatçıdır ve Kraliyet Akademisi'nin ressamı olmamasına rağmen eserlerinin uzun yıllar bu kurumun sergilerinde yer almıştır (URL-69, 2025).



Resim 3.11 Thomas Gainsborough, “Mavili Çocuk”, 1770, Tüyb, 178 x 121,9 cm (URL-31, 2025)

Eserde Rokoko’nun zarafet ve duysal incelik anlayışı, figürün yumuşak duruşu, pastel renk geçişleri, parlak mavi tonların hâkimiyeti ve arka planındaki duygusal tonlu peyzaj belirgin şekilde hissedilmektedir. Buna karşın figürün dengeli konumu, duruşundaki anıtsallık, biçimlerin belirginleşmesi ve renk kullanımındaki ölçülülük, sanatçının Neoklasik bir düzen anlayışına yöneldiğini göstermektedir. Bu unsurlar, Gainsborough’un Rokoko’nun zarafetinden uzaklaşarak biçimsel sadelik ve düzen arayışına geçtiğini düşündürmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1933; Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997; Enginün, 2018: 45–47).

3.6.2 Django Unchained (Zincirsiz) Filminde “Mavili Çocuk” Sahnesi

Quentin Tarantino’nun başyapıtlarından biri olarak kabul edilen “Django Unchained” (2012), yönetmenin özgün anlatım biçimini yansıtan modern bir Western filmidir. Film, 19. yüzyılın ortalarında Amerika Birleşik Devletleri’nde siyahi ırkın kölelik dönemini konu edinmektedir (Durmuş ve Nizam, 2022: 1234). Geleneksel Western filmlerinin aksine Tarantino, türün klasik temalarından saparak ölüm, dönemin kıyafet anlayışı ve yaşam biçimi gibi unsurları Western estetiğine uygun biçimde yeniden yorumlamıştır. Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi bu yapımda da yoğun şiddet sahneleri, kanın abartılı kullanımı ve aksiyon dolu sekanslar dikkat çekmektedir.

Film, Alman kelle avcısı Dr. King Schultz'un, aradığı iki suçluyu tanıdığı için bir köle olan Django'yu satın almasıyla başlamaktadır. Schultz, köleliğe karşı olmasına rağmen Django'nun yardımıyla aradığı kişileri bulur ve sonrasında onu özgür bırakmaya söz verir. Django'nun bu adamların, geçmişte kendisine ve karısına işkence eden kişiler olduğunu öğrenmesi ise hikâye bir intikam anlatısına dönüşmektedir. Bu yönüyle film, sürükleyici ve beklenmedik olaylarla ilerleyen bir yapı sergilemektedir.

Tarantino, anlatısında zıtlıklar üzerinden ilerlemeyi tercih etmektedir. Django Unchained filminde tipik Western filmlerinde yer alan “beyaz kahraman” anlayışına karşı çıkarak başrole siyahi bir karakteri yerleştirmektedir. Böylece yönetmen, türün ideolojik temelini tersyüz ederek geleneksel Western'in “medeniyet” vurgusunu sorgulamaktadır. Ayrıca Django'nun, yasak olmasına rağmen özgürlüğü simgeleyen bir hayvana, ata binmesi, bu karşıtlığı daha da derinleştirmektedir (Durmuş ve Nizam, 2022: 1238). Tarantino'nun filmlerinde sıklıkla görülen şiddet, kan, kovboyluk ve soygun temaları; korkunç ve dramatik olmalarına rağmen yönetmenin ironik yaklaşımıyla absürt bir biçimde sunulur. Yönetmen, yaşamın kendisinin de absürt olduğunu ve bu nedenle filmlerinde gerçeğe ulaşmanın yolunun abartıdan geçtiğini belirtmektedir (Peary, 2010: 38).



Resim 3.12 Quentin Tarantino, “Django”, Django'nun mavi takımıyla asillerin karşısına çıktığı sahne, 2012 (URL-32, 2025)

Filmde yer alan “Mavili Çocuk” sahnesi, Tarantino'nun filmlerinde sıklıkla başvurduğu absürtlük ve zıtlık anlayışının en belirgin örneklerinden biridir. Bu sahnede Dr. Schultz, aradıkları kişilerin karşısına çıkmadan önce bir role girmeleri gerektiğini söylemektedir. Django'nun köle değil, yardımcısı rolünde görünmesini

ister ve bu rol için istediği kıyafeti seçmesine izin verir. Django ise İngiliz asillerinin bir dönem kullandığı, Gainsborough'un ünlü Mavili Çocuk tablosunda da görülen mavi takımı tercih etmektedir.

Bu seçimin anlamı, tablonun temsil ettiği soyluluk ve asalet göstergesinin, film bağlamında siyahi bir karakter üzerinde yeniden anlamlandırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Gainsborough'un eserinde aristokrat bir İngiliz çocuğunu simgeleyen bu kıyafet, filmde siyahi bir köle tarafından giyildiğinde simgesel olarak tersine çevrilir. Tarantino, bu yolla “asil” olmanın tarihsel olarak beyaz ırkla özdeşleşmiş bir kavram olduğunu vurgular ve bu algıyı bilinçli biçimde bozar. Dolayısıyla, beyaz bir karakterin bu kostümü giymesi izleyici için olağan olurken; Django'nun aynı giysiyi seçmesi toplumsal normlara doğrudan bir meydan okuma anlamı taşımaktadır. Django'nun bu kıyafetle at üstünde halkın arasından geçmesi, karakterin hem bedensel hem de sembolik özgürlük arayışını görünür kılmaktadır.

Bu sahnede Tarantino'nun kurduğu ironi, Django'nun başkaldırısını aynı zamanda trajik bir çelişkiye dönüştürmektedir. Köleliğin baskısından kurtulan karakter, özgürlüğe kavuştuğunda “beyaz adam gibi olmayı” tercih eder; böylece güce karşı verdiği mücadelede kendi içsel iktidarına yenilir. Filmdeki ilerleyen sahnelerde Django'nun diğer kölelere karşı sert davranması da bu dönüşümün göstergesidir (Durmuş ve Nizam, 2022: 1238).

Gainsborough'un tablosunda “mavi takım elbise” göstergesi aristokrasiyi, zarafeti ve soyluluğu simgeleyen bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde bu kod, siyahi bir köle figürüne aktarılır ve anlam alanı kökten dönüşüme uğrar. Django'nun söz konusu kıyafeti seçmesi, ilk bakışta absürt bir tercih gibi görünse de aslında güçlü bir gösterge dönüşümünü temsil etmektedir. “Mavi takım” artık soyluluğun değil, “özgürlük arayışının” işaretine dönüşmektedir. Böylece Tarantino, bir dönemin ayrıcalık sembolünü başka bir dönemin başkaldırı sembolüne dönüştürerek göstergenin sabit anlamını bozmaktadır. Bu durum, film ile tablo arasında ironiye dayalı bir görsel diyalog yaratır; aristokrat kimliği temsil eden kıyafet, sömürge sonrası kimliğin eleştirisini taşıyan bir araç hâline gelmektedir (Durmuş ve Nizam, 2022: 1234).

Sahne, güç, kimlik ve özgürlük temaları etrafında biçimlenmektedir. Django'nun dönemin kıyafet anlayışını yansıtan “asil” bir kostümle halkın arasından geçmesi, onun bireysel direnişinin ve sembolik özgürleşmesinin dışavurumudur. Ancak bu özgürleşme aynı zamanda çelişkili bir nitelik taşır; Django, beyaz adamın iktidar sembollerini benimseyerek kendi varoluşunu onların estetiği üzerinden tanımlar. Bu durum, özgürlük ile iktidar arasındaki sınırın ne kadar geçirgen olduğunu göstermektedir. Tarantino, bu çelişkiyi absürt bir mizah aracılığıyla sunarak izleyiciyi hem güldürür hem de düşündürür. Böylece film, yüzeyde bir intikam hikâyesi anlatırken, derininde iktidar–özne ilişkisine dair alegorik bir yapı kurmaktadır (Durmuş ve Nizam, 2022: 1238).

Sonuç olarak filmde “Mavili Çocuk” tablosunun yeniden canlandırılması, anlatının hem görsel hem de düşünsel boyutuna katkı sağlamaktadır. Gainsborough'un eserinde soyluluğu simgeleyen figür, Tarantino'nun filminde bir parodi unsuru hâline getirilmektedir. Tablodaki karakterin temsil ettiği asalet, filmdeki köle karakter üzerinden tersyüz edilerek eleştirel bir hicve dönüştürülmektedir. Böylece film ile tablo arasında ironik ve karşıt bir bağ kurulmuş olmakta; sanat tarihinin sembolik bir göstergesi, çağdaş sinemanın politik bir eleştiri aracına dönüşmektedir.

3.7 The Nightmore (Henry Fuseli) (1718) / Gothic (1986)

3.7.1 The Nightmore (Kâbus)- Henry Fuseli (1718)

“Kâbus” adlı tablo, 1781 yılında İsviçreli ressam ve sanat yazarı Henry Fuseli tarafından yapılmıştır. Eserlerinde idealize edilmiş figürleri, dramatik ışık–gölge kullanımıyla birleştiren Fuseli; tarih ressamı olmasının yanı sıra doğaüstü temaları ve abartılı anlatım biçimini tercih etmesiyle tanınmaktadır. Romantik akımın öncülerinden biri olarak kabul edilen sanatçı, aynı zamanda Kraliyet Akademisi üyesidir (URL-70, 2025).

Fuseli, dehşet, yücelik ve korku gibi temalar üzerine çalışmış; “Kâbus” adlı eseri bu yönelimin en bilinen örneği hâline gelmiştir. Sanatçının birçok tarihsel konulu tablosunun aksine, bu eser belirli bir olayı değil, psikolojik bir deneyimi konu

edinmektedir. Kompozisyonda üç temel figür yer alır: uyuyan bir kadın, kadının göğsüne çökmüş bir yaratık ve arka plandaki perdeden kafasını uzatan bir at figürü.



Resim 3.13 Henry Fuseli, “The Nightmore”, 1718, Tüyb, 101 x 127 cm (URL-33, 2025)

Eserin başlığının da ima ettiği üzere, resimde betimlenen sahne bir kâbus anıdır. Uyuyan kadın, sıradan bir uyku hâinden çok baygınlık geçiriyor gibidir; bedeninin pozisyonu ise halk arasında “karabasan” olarak bilinen uyku felcine özgüdür. Kadının üzerine oturan yaratık bu karabasani temsil eder; suçüstü yakalanmış bir varlık gibi öfkeyle izleyiciye bakmaktadır. Soldaki kırmızı perdeden uzanan gözsüz at başı ise, bu doğaüstü sahnenin dehşetini artıran bir diğer unsurdur.

Resim, aynı zamanda güçlü bir sembolik düzlem barındırmaktadır. Eski Germen mitlerine dayanan bir inançta, şeytan ve cadıların yalnız uyuyan insanların bedenlerine musallat olduğuna inanılmaktadır. Bu bağlamda perdenin arasından uzanan at başı, erkek cinselliğini, perde ise kadın cinselliğini simgeleyen bir göndermeye dönüşmektedir (URL-71, 2025). Böylece, karabasan figürüyle kadının bedeni arasındaki ilişki, bastırılmış arzuların ve bilinçaltının dışavurumu olarak okunabilir. Eserdeki mekânsal detaylar, Fuseli’nin yaşadığı dönemin eşyalarına uygun biçimde gerçekçi işlenmiş; ışık ve gölge arasındaki güçlü kontrast ise kompozisyonun dramatik etkisini artırmıştır.

Ayrıca tablonun arkasında yer alan bir başka çalışma “Genç Bir Kadın Portresi”, eserin kişisel bir hikâyeyle de bağlantılı olabileceğini göstermektedir. Bu portrenin, Fuseli’nin karşılık bulamayan aşkı Anna Landolt’u betimlediği ileri sürülmektedir.

Sanatçı, Landolt’a duyduğu takıntılı aşkı farklı biçimlerde, kimi zaman cinsel çağrışımlı sahnelerle resimlerine yansıtmıştır (Davison, 2016: 20).

3.7.2 Gotik Filminde “Kâbus” Sahnesi

Stephan Volk tarafından yazılan ve Ken Russell tarafından yönetilen “Gotik” (1986) adlı film, İngiliz yapımı psikolojik bir korku filmidir. Gerçek olaylardan esinlenen film, Frankenstein’ın yazarı Mary Shelley, eşi Percy Shelley ve kız kardeşinin, Lord Byron’un Cenevre Gölü kıyısındaki malikanesini ziyaret etmeleriyle başlar. Gerçek hayatta “Vampir” romanının yazarı olan John Polidori karakteri de filmde yer almakta ve Byron tarafından konuklara tanıtılmaktadır (URL-62, 2025).

Film boyunca karakterlerin aşırı ve kontrolsüz davranışları, uyuşturucu madde kullanımıyla ilişkilendirilir (URL-62, 2025). Giderek artan bir tedirginlik atmosferi içinde geçen yemek sahneleri ve ardından gelen saklambaç oyunu, filmin psikolojik dengesizliğini güçlendirir. Arka planda sürekli çalan rahatsız edici müzik, cinsellik öğeleriyle birleşerek bir tür delilik ve arzunun teatral gösterisine dönüşür (Arı ve Köse, 2023: 2005–2007). Polidori’nin uyurgezerlik ve kâbuslar üzerine konuşması, hikâyeyi karanlık bir boyuta taşır. Karakterler, bir kurukafa etrafında el ele tutuşarak gerçekleştirdikleri spiritüel seans sırasında bilinçdışlarının sınırlarını zorlarlar. Seansın sonunda Claire’nin nöbet geçirmesiyle ritüel kesilir, ancak her biri bu deneyimden sonra kendi kâbusuyla yüzleşmeye başlar (URL-62, 2025).

Filmin en çarpıcı sahnelerinden biri, hamileliğinin başlarında olan Mary Shelley’nin gördüğü kâbustur. Claire’nin uyuduğu odada geçen bu sahnede, karakterlerin arkasında Henry Fuseli’nin Kâbus adlı tablosu açıkça görülür. Tablo, yalnızca bir dekor unsuru değil, filmin semiyotik yapısını derinleştiren bir “gösterge” işlevi taşır. Kâbuslarıyla baş etmeye çalışan Mary ve Percy’nin endişeli bakışları, tablodaki kadın figürün tedirginliğiyle görsel bir yankı kurar. Kamera, bu tabloyu kısa bir süreliğine vurgulayarak, bilinçaltı korkuların dışavurumunu sanatsal bir temsille ilişkilendirir (Arı ve Köse, 2023: 2006).

Sahnenin ilerleyen kısmında Mary, tabloya baktıktan sonra kısa sürede uykuya dalar ve bir cücenin, Fuseli’nin tablosundaki karabasan figürünü andıran biçimde, göğsüne

çöktüğünü görür. Uyandığında bu varlığın aslında kız kardeşi Claire olduğunu fark eder ve bunun bir kâbus olduğunu anlar. Bu sahne, Fuseli'nin “Kâbus” tablosundaki imgelerin doğrudan sinemasal dile çevrildiği bir görsel pastiş örneği oluşturur (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 1–3). Tablo, filmde hem estetik bir gönderme hem de karakterlerin bilinçaltındaki bastırılmış arzuların ve suçluluk duygularının yansıması olarak işlev görür; ayrıca resimdeki “karabasan” ikonografisinin uyku felci ile bağlantılı yorumları literatürde ayrıntılandırılmıştır (Salazar ve Raquejo, 2024: 35–38).



Resim 3.14 Ken Russell, “Gothic”, Mary’nin kâbus gördüğü sahne, 1986 (URL-34, 2025)

Mary’nin yatış pozisyonu, elinin yere düşüşü ve saçlarının yayılışı, Fuseli’nin Kâbus tablosundaki kadın figürünü doğrudan çağrıştırmaktadır (URL-68, 2025). Üzerinde duran çıplak ve grotesk görünümlü cüce figürü, tablodaki karabasanın sinemasal karşılığı olarak konumlandırılmıştır. Yönetmen, bu sahnede tablonun taşıdığı ürpertici atmosferi sinemasal dile aktararak izleyicide benzer bir psikolojik etki yaratmayı amaçlar. Ancak tablodan farklı olarak sahnede at figürü yer almaz.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Mary’nin, Byron ile Claire üzerine tartıştığı ve Byron’un ona cinsel olarak yaklaşmaya çalıştığı sahneler, karakterin psikolojik çözülmesini derinleştirir. Bu sahnelerde Byron’un arkasında görülen çerçevelenmiş at resimleri, Fuseli’nin tablosundaki eksik figürün filmde dolaylı biçimde temsil edildiğini gösterir. Yönetmen, tablodaki atın cinselliğe göndermede bulunan sembolik işlevini sürdürerek, Byron’un bastırılmış cinsel arzularını bu görsel yolla imler.

Böylece “Kâbus” tablosundaki at figürü, filmde farklı sahnelere serpiştirilmiş bir gösterge olarak yeniden anlamlandırılır (URL-62, 2025).

Atın temsil ettiği cinsellik, tablodaki karabasanın kadının bedenine yönelen varlığıyla örtüşür. Filmde ise bu durum, Byron’un Claire’ye yönelik sürekli cinsel yaklaşımıyla paralellik taşır. Bu bağlamda yönetmen, Fuseli’nin tablosunda simgesel olarak ifade edilen bilinçdışı cinsel dürtüleri, sinemasal anlatımın merkezine yerleştirir (Mulvey, 1975: 12). Dolayısıyla tablo, filmde yalnızca estetik bir referans değil, aynı zamanda karakterlerin bastırılmış arzularını görünür kılan bir psikanalitik araç işlevi görmektedir.

Filmin tanıtım materyallerinde de bu görsel ilişki sürdürülür: sinema gösterim afişlerinde Fuseli’nin Kâbus tablosu doğrudan kullanılmış; film afişinde ise tablonun sinemasal yeniden canlandırıldığı kareye yer verilmiştir. Bu tercih, yönetmenin Fuseli’nin eserini yalnızca göndermesel değil, aynı zamanda tematik bir merkez olarak benimsediğini göstermektedir.



Resim 3.15 “Gothic” filmi sinema gösterim poster (URL-35, 2025)



Resim 3.16 “Gothic” filmi afişi (URL-36, 2025)

Fuseli’nin Kâbus tablosunda yer alan kadın, karabasan ve at figürleri, filmdeki sahneye dönüştürülürken anlam kaymalarına uğramaktadır. Kadın figürü, tablodaki gibi pasif bir konumda, bilinç dışının kurbanı olarak sunulur. Mary’nin yatış pozisyonu, elinin düşüşü ve baygın bedeni, karabasanın baskısına açık bir bedenin göstergesidir. Filmde bu göstergenin anlamı, kadın bedeni üzerindeki erkek egemen kontrolün ve arzusun

bir temsiline dönüşmektedir. Böylece, Kâbus tablosundaki kadın figürü, Gotik film estetiği içinde kadının bastırılmış bilinçaltı ve ataerkil tahakkümün nesnesi olarak yeniden yorumlanmaktadır (Yaldız, 2016: 75–77).

Karabasan figürü, tablodaki doğrudan cinsel tehdit ve korkunun somutlaşmış biçimidir. Filmde bu figür, Mary’nin kâbusunda bedenine çöken cüceyle temsil edilmektedir. Karabasan, burada yalnızca bir korku ögesi değil, aynı zamanda bastırılmış arzuların beden üzerinde kurduğu baskının bir göstergesidir. Bu gösterge, yönetmenin bilinçaltını sahneye taşıma çabasını açıklamaktadır (Gürbüz ve Arslan, 2024: 208–210).

At figürü, filmde doğrudan yer almasa da, farklı sahnelerdeki çerçevelenmiş at resimleriyle dolaylı biçimde temsil edilmektedir. Bu görsel tekrar, tablodaki atın taşıdığı cinsellik ve saldırganlık kodlarını sürdürmektedir. Byron’un bu sahnelerdeki varlığıyla birlikte at, erkek cinselliğinin ve içgüdüsel dürtülerin sembolüne dönüşmektedir. Yönetmen, bu göstergeler aracılığıyla tablodaki bilinçdışı imgeleri sinemasal anlatıya dönüştürür ve anlamı zamansal bir düzlemde yeniden üretir (Atan ve Temel, 2020: 1330–1333).

Film, arzu, bastırma, korku ve yaratım temaları etrafında biçimlenmektedir. Fuseli’nin tablosundaki kadın bedeni üzerindeki baskı, filmde hem bireysel hem de sanatsal bir doğum metaforuna dönüşmektedir. Mary’nin yaşadığı kâbus hem anneliğin hem de yaratıcılığın doğasında var olan korkuyu simgelemektedir (Yaldız, 2016: 78–80). Böylece Kâbus tablosu, filmde yalnızca bir korku göstergesi değil, aynı zamanda yaratıcılığın acı verici doğum sürecinin alegorik bir yansıması hâline gelmektedir (Gürbüz ve Arslan, 2024: 210).

Sonuç olarak “Gotik” filminde Fuseli’nin “Kâbus” tablosu, yalnızca bir sanat eserine gönderme olarak değil, sinemasal anlatının yapısal bir bileşeni olarak yeniden üretilmiştir. Yönetmen, tablodaki imgeleri doğrudan kopyalamaktan ziyade onları pastiş yöntemiyle dönüştürerek çağdaş bir bağlama taşımaktadır. Bu pastiş hem resmin biçimsel dilini hem de içsel gerilimini koruyarak, yeni bir anlatı içinde yeniden anlamlandırılmaktadır. Tablodaki kadının bilinçdışı korkularla çevrili bedeni, filmde

kadın kimliğinin bastırılmış arzuları ve yaratıcı enerjisiyle birleşmektedir. Böylece Fuseli'nin karanlık romantizmi, Russell'ın Gotik estetiği içinde yeniden canlanır; resim ve sinema arasında hem biçimsel hem de tematik düzeyde karşılıklı bir diyalog kurulmuş olur.

3.8 Marat'ın Ölümü (Jacques-Louis David) (1793) / Schmiat Hakkında (2002)

3.8.1 Marat'ın Ölümü- Jacques Lous David (1793)

Fransız devrimci ressam Jacques-Louis David'in 1793 yılında resmettiği “Marat'ın Ölümü” adlı tablo, siyasi nitelikli bir eserdir. Neoklasisizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olan David, Fransız Devrimi döneminde yaşamış ve devrim konusunda keskin, radikal görüşlere sahip bir sanatçıdır. Bu süreçte siyasi düşüncelerini yaymak amacıyla resim üreten az sayıdaki ressam arasında en tanınan isimdir. David, eserlerinde devrimci düşüncelerini yalnızca kişisel bir dünya görüşü olarak değil, savunulması ve yüceltilmesi gereken bir ideoloji olarak işlemektedir.

1789–1799 yılları arasında süren Fransız Devrimi, ülkenin aydın kesiminin halkı bilinçlendirerek özgürlük ve eşitlik idealleri doğrultusunda krala, kiliseye ve soylulara karşı ortak bir mücadele başlatmasıyla ortaya çıkmıştır. Filozoflar ve sanatçılardan oluşan bu aydın kesim, Fransa halkını devrime hazırlamış ve bu süreçte görsel sanatlar önemli bir ideolojik araç hâline gelmiştir. Fransız Devrimi'nin resim sanatındaki en öncü temsilcisi olan David, eserleriyle dönemin siyasi ve toplumsal gelişmelerine ışık tutmuştur (Gözmen Çetin, 2018: 327).

Devrimin önde gelen isimlerinden biri ve David'in yakın dostu olan Jean Paul Marat, politikacı, bilim insanı, doktor ve gazetecidir. Hakkı yenilen ve ezilen halkın sorunlarını gündeme taşıyan Marat, kralın yalnızca kendi çıkarlarıyla ilgilendiğini belirterek monarşiyi eleştirmiştir. Cumhuriyetin gerekliliğini savunduğu yazılarında keskin bir üslup kullanan Marat, çözümün şiddet ve savaş yoluyla gerçekleşeceği düşüncesini gizleme gereği duymamıştır. Bu radikal tutumu, bir suikast sonucu ölümüne yol açmıştır (Gözmen Çetin, 2018: 329). Ressam David, yakın dostunun öldürülmesine duyduğu derin üzüntü ve tepki sonucunda “Marat'ın Ölümü” adlı tablosunu yapmıştır.



Resim 3.17 Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü”, 1793, Tüyb, 165 x128 cm (URL-37, 2025)

David bu eserinde devrimci ruhun sonsuzluğunu ve kutsallığını simgelemek istemiştir. Oldukça sade ve gösteriştan uzak olan tablo, dini temalara yer verilmeden, Neoklasik üslubun akılcılık ve ölçölülük anlayışına uygun biçimde resmedilmiştir. Arka plandaki sadelik, resme hem dinginlik hem de anlam derinliği kazandırmakta; bu yönüyle sanatçının biçimsel tercihi ideolojik bir sadeliğe dönüşmektedir (Gözmen Çetin, 2018: 325). Sanatçının ışığı tek bir yönden vererek oluşturduğu etkileyici gölgelendirme, figürün yüzüne ve bedenine dramatik bir vurgu kazandırmaktadır. Bu durum, David’in hem teknik ustalığını hem de Neoklasik kompozisyon düzenine hâkimiyetini ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2020: 115). Figürün anatomik yapısı ve yüz ifadesindeki gerçekçilik, David’in gözlem gücünü ve doğayı birebir yansıtırma başarısını kanıtlar niteliktedir (Aksoy, 2019: 212).

Eserin üst kısmında yer alan koyu boşluk, dini resimlere yönelik sembolik bir göndermedir. Geleneksel dini resimlerde figürlerin üzerinde betimlenen melek tasvirlerinin aksine, David bu alanı boş bırakarak kiliseye karşı ironik bir tavır sergilemektedir. Bu tercih, aynı zamanda sanatçının akılcılığı savunan düşünce yapısının bir yansımasıdır. Kompozisyonun bu biçimde kurgulanması, olayın kutsal bir anlam yüklenerek sunulmasından da kaynaklanmaktadır (Gözmen Çetin, 2018: 325).

3.8.2 Schmidt Hakkında Filminde “Marat’ın Ölümü” Sahnesi

Jim Taylor’ın senaristliğini yaptığı, Alexander Payne’nin yönettiği 2002 yapımı About Schmidt (Schmidt Hakkında) filmi, emekliye ayrıldıktan sonra eşini kaybeden ve yaşamını sorgulamaya başlayan yaşlı bir adamın içsel yolculuğunu konu edinmektedir. Schmidt, yaşamının anlamını yitirdiğini, iş hayatında hedeflerine ulaşamadığını ve başarısız bir hayat sürdüğünü düşünmektedir. Film boyunca izleyiciye, ruhsal olarak “ölü” bir insanın portresi sunulmaktadır. Evi dağınık, üstü başı bakımsız, kendisini tamamen boşluğa bırakmış bir hâlde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.18 Alexander Payne, “Schmidt Hakkında”, Schmidt’in küvette uyuyakalma sahnesi, 2002 (URL-38, 2025)

Karakterin küvette uyuyakalma sahnesi, Jacques-Louis David’in Marat’ın Ölümü adlı tablosuyla dikkat çekici benzerlikler taşımaktadır. Sahne kompozisyonu, ışık kullanımı ve figürün bedensel duruşu, David’in eserindeki görsel düzeni çağrıştırmaktadır (URL-66, 2020). Schmidt’in bir elinde Marat’ın mektubunu anımsatan bir defter bulunmakta, diğer eli ise kalemi tutar biçimde aşağıya sarkmaktadır. Kafası geriye yaslanmış şekilde yatarken, sarkan kolunun altında tıpkı tablodaki gibi kıvrımları belirgin bir havlu yer almaktadır. Işık sol taraftan yüzüne düşmekte, bu da David’in tablosundaki aydınlatma düzenini çağrıştırmaktadır. Sahnede kullanılan ışık-gölge dengesi, resimdeki dramatik etkiyi sinemasal bir dile dönüştürmektedir.

Her ne kadar karakter bu sahnede yalnızca uyuyakalıyor olsa da sahne sembolik olarak “ölüm”ü temsil etmektedir. Schmidt, uykudan uyandığında adeta yeniden doğmuş

gibidir; eşine duyduğu sevgiyi kabul eder, geçmişiyile yüzleşir ve yaşamını değiştirme kararı alır. Bu bağlamda, sahne “eski Schmidt’in ölümü” ve “yeni Schmidt’in doğumu” metaforuna dönüşmektedir (Comay, 2005: 12-13).

Filmin bu sahnesinde tablonun doğrudan canlandırılmaktan öte, Marat’ın Ölümü’ne yapılan göndermenin filmdeki dramatik kırılma noktasını vurgulamak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Böylece resim ile film arasında hem biçimsel (kompozisyon, ışık, figür yerleşimi) hem de tematik (ölüm, arınma, yeniden doğuş) düzeyde bir ilişki kurulmaktadır.

About Schmidt filminde yer alan küvet sahnesi, Jacques-Louis David’in Marat’ın Ölümü tablosuna biçimsel ve anlamsal bir gönderme niteliğindedir. Tek yönden gelen ışık, sarkık kol, elindeki defter ve kompozisyon düzeniyle film, tablonun görsel dilini çağrıştırmaktadır. Bu benzerlik, parodiden ziyade pastiş olarak değerlendirilebilir; çünkü sahne, alaycı ya da ironik bir amaç taşımadan, kaynak eserin dramatik atmosferini saygı niteliğinde yeniden üretmektedir. Pastiche, geçmiş bir biçimsel kodun yeni bir bağlamda “yeniden yazımı”dır. Payne de burada David’in devrimci ölüm temasını bireysel bir dönüşümün simgesine dönüştürerek, eserin anlamını çağdaş bir düzleme taşımaktadır (Hutcheon, 1985: 38; Jameson, 1991: 116; Akay, 1998: 113).

Sahne, David’in tablosundaki simgesel öğelerin sinemasal dile dönüştürüldüğü görülmektedir. Küvet, arınma ve yeniden doğuşu; defter, kendini sorgulama ve içsel hesaplaşmayı; aşağı sarkan kol ise ölümün sessiz teslimiyetini simgelemektedir. Roland Barthes’in düz ve yan anlam ayırımına göre, Schmidt’in uyuyakalması düz anlamda fiziksel bir yorgunluğu ifade ederken, yan anlamda ruhsal bir ölüm ve yeniden doğuş sürecine işaret etmektedir (Barthes, 1964: 93; Rifat, 1998: 56). Işığın sol taraftan yüzüne vurması, tıpkı David’in tablosunda olduğu gibi, ölümden aydınlanmaya geçişi temsil etmektedir. Böylece film, tabloyu yalnızca biçimsel olarak değil, anlam düzeyinde de yeniden üretmekte, resmin sembolik yapısını sinemasal bir anlatı aracına dönüştürmektedir (Özdemir, 2005: 73).

Tematik açıdan her iki eserde de merkezde yer alan ölüm teması, yalnızca fiziksel bir sonu değil, aynı zamanda bir dönüşüm ve yeniden doğuş sürecini simgeler. David’in

Marat'ın Ölümü tablosunda devrimci bir ideali uğruna ölen Marat, politik inancın ölümsüzlüğünü temsil ederken; About Schmidt filminde karakterin “ölümü”, içsel bir uyanışın metaforuna dönüşür. Schmidt'in küvetteki uyku hâli, Marat'ın ölümüyle görsel bir benzerlik taşıırken, anlam bakımından bir yeniden doğma deneyimine karşılık gelir. Bu benzerlik hem tablonun kamusal ve ideolojik bağlamını bireysel bir düzleme taşıyarak dönüştürmekte hem de ölüm temasını varoluşsal bir yeniden başlama imkânı olarak yorumlamaktadır (Gözmen Çetin, 2018: 328).

Bu bağlamda About Schmidt, Marat'ın Ölümü tablosuna yaptığı göndermeyle, resim ve sinema arasındaki ilişkinin yalnızca biçimsel bir öykünmeden ibaret olmadığını; geçmiş bir imgenin çağdaş bir anlatıda anlamsal ve tematik dönüşüm yoluyla yeniden üretilebileceğini göstermektedir.

3.9 Meşe Ormanında Manastır (Caspar David Friedrich) (1809-10) / The Revenant (2015)

3.9.1 Meşe Ormanında Manastır- Caspar David Friedrich (1809-10)

“Meşe Ağaçları Altındaki Manastır” olarak da bilinen “Meşe Ormanındaki Manastır”, 19. yüzyıl Alman Romantik ressamı Caspar David Friedrich tarafından 1809–1810 yılları arasında yapılmıştır. Eser, sanatçının “Deniz Kenarındaki Keşiş” adlı tablosuyla birlikte ikili bir serinin parçasıdır (URL-73, 2025). Friedrich, 19. yüzyılın düşünsel atmosferine uygun biçimde akla ve gözleme dayalı bir anlatım dili benimsemiş, ancak bu dili Romantik duyarlılıkla birleştirerek doğa üzerinden ruhani temaları ifade etmiştir.

Romantizm akımının etkisinde üreten sanatçı, ilahi fikirlerini Rönesans ve Barok dönemlerinde olduğu gibi doğrudan dinsel sembollerle değil; doğayı Tanrısal olanın bir yansıması olarak yorumlayarak ifade etmektedir. Friedrich'in eserlerinde kompozisyon düzeni, figür ve nesne boyutları arasındaki ölçek farkı ile renk kullanımı, izleyicide ruhani bir etki uyandırmayı amaçlamaktadır. Sanatçının peyzajlarında geniş ve sonsuz doğanın içinde küçük kalan insan figürü, insanın evrendeki yerini ve varoluşunun anlamını sorgulatmaktadır (Ünal, 2024: 69).

Genellikle peyzaj resimleri aracılığıyla Tanrı'yı ve insan yaşamını konu edinebilmesi, Friedrich'in kompozisyon düzenindeki bilinçli seçimlerini, figür ve nesneler arasındaki ölçü ilişkilerini ve kullandığı renklerin ruhani duyguları harekete geçirmedeki ustalığını göstermektedir. Ressamın eserlerinde, ışığın yönü, renklerin soğuk tonları ve geniş mekân duygusu, izleyicide hem dinginlik hem de ürpertici bir yalnızlık hissi uyandırmaktadır. Sonsuz doğanın merkezinde küçücük kalan insan figürü ise, insanın kendi varoluşunu sorgulamasına neden olmaktadır (Ünal, 2024: 69). Meşe Ormanındaki Manastır tablosu her ne kadar bir peyzaj resmi olsa da bu atmosferik özellikler aracılığıyla iletmek istediği anlam temelde ilahi ve ruhani bir nitelik taşımaktadır.



Resim 3.19 Caspar David Friedrich, “Meşe Ormanında Manastır”, 1809-10, Tüyb, 110 x 171 cm (URL-39, 2025)

Resimde, eski bir manastırın kalıntısı kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Geniş bir giriş kapısı ve camları kırılmış kemerli pencereleriyle harabe hâlindeki bu yapı, tabut taşıyan küçük bir insan grubunun yöneldiği ana odak noktasıdır. Figürlerin, devasa manastır kalıntısının ve onu çevreleyen meşe ağaçlarının ölçeği karşısında neredeyse görünmez hâle gelmesi, insanın doğa ve Tanrı karşısındaki küçüklüğünü simgesel biçimde yansıtmaktadır. Gün batımının loş ışığı ve karla kaplı zeminin yarattığı soğuk atmosfer, sahnenin ruhani ve kasvetli etkisini pekiştirmektedir. Friedrich'in bilinçli biçimde kısıtladığı ışık kullanımı hem zamanın ilerleyişini hem de ölümün kaçınılmazlığını ima etmektedir.

Manastır kalıntısının insan eliyle inşa edilmiş yüceliği ile onu aşan doğa unsurlarının (özellikle meşe ağaçlarının) görkemi arasındaki karşıtlık, Tanrı'nın kudretinin insan yapıtlarının ötesinde ve onlardan üstün olduğunu vurgulamaktadır. Böylece eser, yalnızca bir doğa betimlemesi olmaktan çıkarak ilahi gücün büyüklüğüne dair metafizik bir yorum hâlini almaktadır.

Resim, zamanın kaçınılmaz akışını ve insan yaşamının geçiciliğini izleyiciye hissettirmektedir. Friedrich, insanın dünyadaki sürekli çabasının boşuna olduğunu vurgularken, doğanın sonsuzluğunu Tanrısal bir kudretle özdeşleştirir. Bu bağlamda doğa, sanatçı için yalnızca bir çevre unsuru değil, ilahi olanın yeryüzündeki tezahürüdür. Sanatçı, insanın maddi olana yönelmek yerine ruhani olana yaklaşması gerektiği düşüncesini görsel biçimde ortaya koymaktadır.

Friedrich'in resimlerinde kullandığı bu anlatım dili, doğa-insan ilişkisini derin bir varoluşsal düzlemde sorgulayan bir dildir (Ünal, 2024: 69). Eserdeki uçsuz bucaksız doğanın içinde küçücük, çoğunlukla arkası dönük biçimde tasvir edilen insan figürü, yalnızlığın ve içsel sorgulamanın simgesidir. Bu an, insanın evrendeki yerini ve varoluşunun anlamını sorguladığı bir "içsel yüzleşme" ânına dönüşmektedir (Ünal, 2024: 73).

3.9.2 The Revenant (Diriliş) Filminde "Meşe Ormanında Manastır" Sahnesi

Meksikalı yönetmen Alejandro González Iñárritu'nun yönetmenliğini üstlendiği The Revenant (Diriliş, 2015) filmi, Michael Punke'nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Başarılı yapımlara imza atan Iñárritu'nun bu filmi, birçok uluslararası sinema yarışmasında farklı dallarda ödül kazanarak yönetmenin en çok tanınan eserlerinden biri hâline gelmiştir. Iñárritu, genellikle karakterlerin yaşam mücadelesi verdikleri filmler üretmektedir. Diriliş filmi de benzer biçimde, başkahramanın vahşi doğa koşulları altında hayatta kalma çabasını konu edinmektedir (Sarı, 2017: 283).

Film, bir grup kürk avcısının vahşi, karlı ve soğuk bir doğada ava çıkmasıyla başlamaktadır. Başkarakter Glass'ın yavru bir ayıya kürkü için silah doğrultması üzerine ayının annesi tarafından saldırıya uğraması, olayların kırılma noktasını oluşturmaktadır. Mücadelenin sonunda ayı ölür; ancak Glass ağır yaralanır ve hareket

edemez hâle gelir. Avcılar bir ayı postu kazanmış olsalar da uzun yolculuk boyunca Glass'ı sedyeyle taşımak zorundadırlar. Bu noktada, filmdeki karşıt karakter olarak değerlendirilebilecek Fitzgerald, Glass'ın yaşam mücadelesine son vermesi gerektiğini öne sürer. Ancak ekipte bulunan Glass'ın oğlu bu fikre karşı çıkar. Fitzgerald, çaresiz durumdaki Glass'ın gözleri önünde oğlunu öldürür ve ardından Glass'ı bir mezara yerleştirip üzerini kapatmadan orada ölüme terk eder.

Glass, doğanın gücü ve intikam arzusu sayesinde yavaş yavaş kendine gelir ve Fitzgerald'ın izini sürmeye başlar. Filmdeki mezar sahnesi, eski Glass'ın ölümüyle birlikte yeni bir kimliğin doğuşunu simgelemektedir. Glass'ın su içerek yeniden hayata dönmesi, doğa tarafından yeniden “doğurulma” anı olarak da okunabilir. Bu bağlamda, doğa artık yalnızca bir mekân değil, karakterin yeniden doğuşunu mümkün kılan yüce bir güçtür. Glass'ın bu farkındalığı, doğanın yüceliğine ve insanın karşısında her zaman kazanan taraf olduğuna duyduğu inançla somutlaşmaktadır.

Bu anlayış, tıpkı ressam Caspar David Friedrich'in eserlerinde vurguladığı düşünceyle paralellik göstermektedir: Kalıcı ve sürekli olan doğa, geçici ve yok olmaya mahkûm olan ise insandır. İnsan, açgözlülüğüyle daha fazlasını arzulayıp çabalarken, aslında doğanın sunduğu gerçek güzelliği gözden kaçırarak kendi sonunu hazırlamaktadır.



Resim 3.20 Alejandro González Iñárritu, “The Revenant”, Glas'ın yoluna harabe manastırın çıktığı sahne, 2015 (URL-40, 2025)

Filmde iyiyi (doğanın gücünü) ve kötüyü (insanoğlunun açgözlülüğünü) temsil eden karakterler Glass ve Fitzgerald, yol boyunca birbirlerinden habersiz biçimde benzer eylemleri gerçekleştirmektedir. Ancak aralarındaki temel fark, Glass'ın beslenme, barınma ve korunma ihtiyaçlarını doğanın sunduğu olanaklardan yararlanarak, yani

herhangi bir teknolojik araca başvurmadan karşılaşmasıdır. Buna karşılık Fitzgerald, bu gereksinimlerini insan yapımı araçlarla giderir; böylece daha az çaba sarf ederek geçici bir rahatlık elde eder (Sarı, 2017: 284). Sonunda ise yapay ve geçici güce güvenen Fitzgerald yenilgiye uğrarken, doğadan beslenen Glass amacına ulaşarak intikamını alır.

Yönetmenin Meşe Ormanında Manastır adlı resmi bir sahnede kullanması, Friedrich'in düşünce biçiminden etkilendiğini açıkça ortaya koymaktadır. İnsanın maddiyat uğruna yaptığı ihanet sonucunda kaybettiği insani değerler, onu zayıflatarak ruhsal bir çöküşe sürüklemektedir. İnsanoğlu ne yaparsa yapsın, doğanın üstün gücü karşısında her zaman yenik düşecektir. Söz konusu sahnede, ağaçların cılız gövdelerine karşın yükselen formları, bir zamanlar insan eliyle inşa edilmiş ancak şimdi harabeye dönmüş manastır kalıntılarına kıyasla çok daha kudretli ve canlı görünmektedir (Onat, 2025: 193-195).

İñárritu, doğanın sonsuz gücünün yanında insanın evrendeki yerinin ne kadar küçük olduğunu filmin genelinde kurduğu görsel kompozisyonlarla anlatmaya çalışmaktadır. Yönetmenin özellikle geniş doğa manzaralarının ortasında konumlandığı küçük insan figürleri, Caspar David Friedrich'in doğa-insan ilişkisini ele alış biçimiyle anlam bağlamı açısından karşılaştırılabilir niteliktedir. Her iki sanatçı da doğayı insanın üzerinde konumlanan, yüce ve dönüştürücü bir güç olarak yorumlamaktadır (Ünal, 2024: 73).

The Revenant filminde kullanılan Meşe Ormanında Manastır tablosu, yalnızca estetik bir gönderme değil, aynı zamanda filmin temel düşünsel eksenine işaret eden sembolik bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Friedrich'in tablosunda doğa karşısında insanın küçüklüğü ve geçiciliği, yıkıntıya dönmüş manastır mimarisi üzerinden vurgulanırken; filmde de insanın doğaya hükmetme çabasının beyhudeliği benzer biçimde görsel kompozisyonlarla aktarılmaktadır. Her iki yapıt da ışığın kullanımı, mekânsal derinlik ve figür-doğa ölçeği aracılığıyla metafizik bir atmosfer kurmaktadır. Bu yaklaşım, Romantizm'in doğayı yalnızca fiziksel bir çevre değil, insanın ruhsal derinliğini ve varoluşsal sorgulamasını yansıtan bir alan olarak ele alış biçimiyle örtüşmektedir (Honour, 1979: 45; Yasa Yaman, 2010: 122). Friedrich'in

romantik doğa anlayışında olduğu gibi, İnárritu da doğayı insanın içsel dönüşümünü görünür kılan bir ayna olarak kullanmaktadır. Friedrich'in resmindeki puslu orman dokusu, filmdeki sisli, soğuk ve zamansız manzaralarla yankılanır. İnárritu'nun kamerayı doğanın görkemi karşısında neredeyse "diz çökercesine" konumlandırması, bu romantik doğa anlayışını sinematografik dile tercüme etmektedir. Bu bağlamda tablo, filmde hem tematik hem de görsel düzlemde insanın doğa karşısındaki varoluşsal sınırlarını sorgulayan bir metafor hâline gelmektedir (Karakaya, 2017: 89).

Filmdeki görsel düzen, aynı zamanda Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımıyla okunabilecek çok katmanlı bir anlam yapısına sahiptir. Yönetmenin doğayı yücelten sahnelerinde, ağaçların, rüzgârın, ışığın ve sisin birer göstergeler dizgesine dönüşmesi, filmin semiyotik düzeyde çözümlenmesine olanak tanımaktadır. Barthes'ın belirttiği üzere, görsel göstergeler kendi iç dizgeleri içinde kültürel kodlarla anlam kazanır ve her görüntü çok katmanlı bir yapıya sahiptir (Karakaya, 2017: 89). Bu bağlamda İnárritu'nun doğayı temsil etme biçimi yalnızca bir arka plan değil, insanın doğa karşısındaki varoluşsal sınırlarını işaret eden simgesel bir dildir. Friedrich'in tablosundaki insanın doğa karşısında küçülen varlığı, filmde de benzer biçimde yeniden kurulmuştur; yönetmen, insanın doğa içindeki yerini görsel göstergeler yoluyla sorgulayarak izleyiciyi bu anlam çözümlemesinin aktif bir parçası hâline getirmektedir.

Filmdeki tematik yapı ise doğa ve insan arasındaki varoluşsal mücadeleyi romantik bir duyarlılıkla ele alır. Romantizmde doğa, yalnızca bir çevre değil, insanın içsel dünyasını yansıtan metafizik bir aynadır (Yasa Yaman, 2010: 118). *The Revenant*'ta doğa hem yıkıcı hem de dönüştürücü bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır; Glass'ın ölüm ve yeniden doğuş süreci, insanın doğa karşısındaki çaresizliğiyle bütünleşme arzusunu birleştirmektedir. Bu yönüyle film, Friedrich'in resimlerinde olduğu gibi "yüce" kavramının sinemadaki karşılığını oluşturmaktadır. Karla kaplı dağlar, rüzgârla savrulan ağaçlar ve gökyüzünün kasvetli ışığı, izleyicide hem korku hem hayranlık uyandıran bir duygusal yoğunluk yaratmaktadır. Bu estetik strateji, doğayı bir tema olmaktan çıkararak insanın varoluşsal sınırlarını belirleyen bir anlam alanına dönüştürmektedir. Böylece film, romantizmin doğa anlayışıyla Barthes'ın çok

katmanlı gösterge yapısını bir araya getirerek, insanın doğa karşısındaki konumunu hem varoluşsal hem estetik düzlemde yeniden tartışmaya açmaktadır (URL-78, 2025).

The Revenant filminde Alejandro G. Iñárritu'nun görsel dilinde, geçmişin sanatsal imgelerine yapılan göndermeler belirgin biçimde hissedilmektedir. Yönetmen, Caspar David Friedrich'in "Meşe Ormanında Manastır" adlı eserine açık bir biçimde atıfta bulunarak, resmin melankolik atmosferini ve insan-doğa ilişkisine dair metafizik sorgusunu sinemasal biçime taşımaktadır. Bu kullanım, postmodern estetikte tanımlanan "pastiş" kavramı ile ilişkilendirilebilir. Iñárritu, Friedrich'in romantik doğa temsillerini taklit etmez; aksine bu temsilleri sinemasal bağlamda yeniden yorumlayarak geçmişle şimdi arasında duygusal ve estetik bir köprü kurar. Böylece film, hem sinemanın plastik gücünü resimsel kompozisyonlarla besler hem de romantik dönemin yüce doğa fikrini çağdaş bir varoluş sorgulamasına dönüştürür.

3.10 Çocuklarını Yiyen Satürn (Francisco Goya) (1819-23) / Pan'ın Labirenti (2006)

3.10.1 Çocuklarını Yiyen Satürn- Francisco Goya (1819-23)

"Çocuklarını Yiyen Satürn" tablosu, İspanyol ressam Francisco Goya tarafından kendi evinin duvarlarına yaptığı "Kara Resimler" (Pinturas Negras) serisinin bir parçasıdır. "Kara Resimler" olarak bilinen ve sanatçının iç dünyasını yansıtan bu 14 tablo, 1819–1823 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Romantizm akımının önde gelen sanatçılarından biri olan Goya, dönemin toplumsal olaylarını ve bu olayların zihninde yarattığı yıkıcı etkileri eleştirel bir cesaretle ifade etmiştir (Kaçmaz Ateş, 2021: 320).

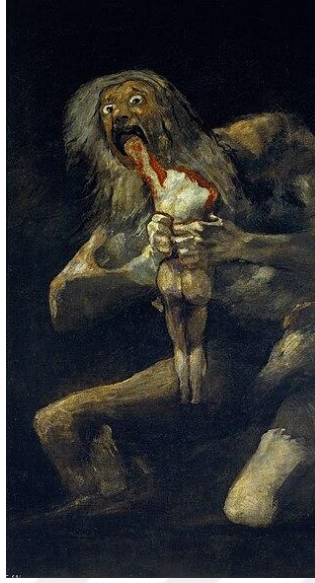
Goya, yaşamı boyunca farklı konularda eserler üretmiş ve düşüncelerini özgürce ifade etmekten çekinmemiştir. Sanatsal yeteneği ve zekâsıyla dikkat çeken ressam, 1786 yılında Kraliyet Ressamı, 1789 yılında ise Kraliyet Baş Ressamı unvanlarını almıştır. Bu dönemde yaptığı canlı renklerin hâkim olduğu halı tasarımları ve portreleri, sonraki yıllarda ürettiği karamsar ve dramatik resimlere kıyasla huzur ve neşe doludur (Kaçmaz Ateş, 2021: 319). Goya'nın eserlerinin büyük bir bölümü saray soylularının portrelerinden oluşsa da diğer ressamlardan farklı olarak modellerinin zayıf ve gülünç yönlerini açıkça resmetmiştir (Gombrich, 1995: 487). Sanatçının bu tavrı, kimin için

çalıştığını önemsemeden, gerçekliği ortaya koyma konusundaki korkusuzluğunu göstermektedir.

Goya'nın yaşadığı dönemin Aydınlanma Çağı'na denk gelmesi, sanatçının doğasında var olan akılcı ve gerçekçi yönün daha da belirginleşmesini sağlamıştır. Bu felsefeye paralel olarak İspanya'da yaşanan iç ve dış savaşlar, saraylı sınıfın ayrıcalıkları ve baskıcı yönetim, Goya'yı hem özgürlük yanlısı bir tutuma yöneltmiş hem de derin bir karamsarlığa sürüklemiştir. Soyluların ikiyüzlülüğü, bencilliği ve yozlaşmışlığına rağmen Katolik inancına bağlı olan ressam, yapıtlarında çoğunlukla vatanına ve bağımsızlığa duyduğu sevgiyi işlemiştir (Venturi, 2021: 118). Ülkesindeki iç ve dış savaşların yarattığı yıkıma tanık olan Goya, savaşın insanlar üzerindeki fiziksel ve ruhsal tahribatını konu alan eserlerinde savaşın anlamsızlığını ve iktidarın zalimliğini eleştirmiştir (Ateş, 2021: 321).

Zamanla hem siyasi atmosferin kötüleşmesi hem de işitme yetisini kaybetmesiyle, Goya'nın içsel sıkıntıları artmış ve ressam kendini toplumsal yaşamdan soyutlamıştır. Bu dönemde evine kapanarak duvarlarına, ruhsal çöküntüsünü ve varoluşsal dehşetini yansıtan dışavurumcu resimler yapmaya başlamıştır. “Kara Resimler” olarak bilinen bu 14 tablo, Goya'nın savaşa, iktidara ve insanın içsel şiddetine dair en güçlü ve en gerçekçi sembolik anlatımlarını içermektedir (Ateş, 2021: 321).

“Çocuklarını Yiyen Satürn” tablosu, mitolojik bir hikâyeye dayanmaktadır. Roma mitolojisinde Altın Çağ Tanrısı olarak bilinen Satürn, diğer tanrılar gibi gökyüzünde değil, yeryüzünde insanlarla birlikte yaşar. Aynı zamanda bir kral olan Satürn, zamanı kontrol eder, halk için disiplin ve ahlak kurallarını belirler, insanlara tarımı ve üzüm yetiştirmeyi öğretir. Yunan mitolojisindeki karşılığı Kronos olan bu tanrı, koyduğu kurallara uymayanları şiddetle cezalandırır (URL-74, 2025). Mitolojiye göre, Satürn'ün babası Caelus'un tahtını ele geçirmesi üzerine, kendi çocuklarından birinin de onu devireceğine dair bir kehanet ortaya çıkar. Bunun üzerine Satürn, her doğan çocuğunu yutarak bu kehanetin gerçekleşmesini engellemeye çalışır (Yavuzıılmaz vd., 2024: 724).



Resim 3.21 Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 1819-23, Duvar sıvası üzerine yağlı boya sonradan tuvale aktarım, 146 x 83 cm (URL-41, 2025)

Goya’nın bu hikâyeyi yorumladığı resimde Satürn, öldürme arzusunu bastıramayan bir canavar gibi betimlenmiştir. Karanlık bir arka plan içinde, gözlerinden delilik okunur; iki eliyle tuttuğu çıplak ve bazı uzuvları eksik bir bedeni parçalamakta, kolunu ağzına götürmektedir. Kanlar içindeki bu beden, yeni doğmuş bir bebekten ziyade yetişkin bir insan vücuduna benzemektedir. Bu durum, sanatçının alegorik bir anlatımla dönemin politik çöküşünü ve insanın yozlaşmış doğasını sembolize ettiğini düşündürmektedir. Goya’nın yaşadığı dönemde İspanya Kralı VII. Ferdinand, tahtını kaybetme korkusuyla Fransa’yla iş birliği yaparak kendi ülkesindeki liberal halkı katlettirmiştir. Bu durum, tıpkı Satürn’ün iktidarını kaybetme korkusuyla kendi çocuklarını yemesiyle paralellik göstermektedir (Ateş, 2021: 326).

İspanya’da monarşinin yeniden güç kazanması sanatçıyı derinden sarsmış, özgürlük yanlısı bir sanatçı olarak halkının öldürülmesi ve demokratik anayasanın feshedilmesi Goya’yı büyük bir ruhsal çöküntüye sürüklemiştir (Ateş, 2021: 326). Zihninde sürekli tekrar eden bu kâbusları bir türlü susturamayan ressam, “Kara Resimler” dizisinde olduğu gibi “Çocuklarını Yiyen Satürn” tablosunda da içsel dehşetini dışavurumcu ve sembolik bir biçimde tuvale aktarmıştır.

Bu eserdeki karanlık renkler, deformasyona uğramış beden ve dar mekân kullanımı, Romantik dönemin “içsel dehşet” estetiğini temsil etmektedir. Goya’nın klasik

mitolojik temsilden koparak grotesk bir gerçeklik yaratması, insanın doğasındaki yıkıcılığı akılcı estetik kalıpların ötesinde anlatma çabasıdır. Böylece “Çocuklarını Yiyen Satürn”, hem bireysel bir ruhsal çöküşün hem de toplumsal şiddetin simgesine dönüşmekte; sanatçının sessiz bir çılgınlıkla dile getirdiği evrensel bir insanlık trajedisini ortaya koymaktadır (Kaçmaz Ateş, 2021: 325; Venturi, 2021: 118).

3.10.2 Pan’ın Labirenti Filminde “Çocuklarını Yiyen Satürn” Sahnesi

Fantastik filmlerin yönetmeni olarak tanınan Guillermo del Toro, çoğu filminde gerçek yaşamı mitolojik hikâyelerle harmanlayarak anlatmaktadır. Yönetmenin aynı zamanda senaristliğini üstlendiği Pan’ın Labirenti (2006) filmi, birçok dalda ödül kazanmış ve onun en bilinen fantastik yapımlarından biri olmuştur. Film, 1944 yılında İspanya’da yaşanan iç savaş döneminde geçmektedir. Del Toro, bu filminde İspanya’daki iç savaşı anlatırken mitolojik unsurlardan yararlanmış ve öyküyü gerçeküstü bir boyuta taşımıştır (Sunal, 2020: 236).

İspanya’da 1936–1939 yılları arasında yaşanan iç savaş, Cumhuriyetçiler ile Milliyetçiler arasında gerçekleşmiştir. O dönemde iktidarda bulunan Cumhuriyet hükümetine karşı ayaklanan Milliyetçi birliklerin başlattığı isyan sonucunda yüz binlerce kişi hayatını kaybetmiştir. Milliyetçi birliklerin kendi halkına karşı kazandığı bu savaşın ardından, İspanya’da faşist bir ideoloji egemen olmuştur. Hatta savaş sonrasında Cumhuriyet yanlısı vatandaşların suçlu sayılarak topluca öldürüldükleri bilinmektedir (Gökşenli, 2013: 146). İspanya’daki düzensizlik ve ekonomik çöküşü bahane ederek Cumhuriyet hükümetini deviren Milliyetçi birlikleri destekleyen geniş bir kesim bulunsu da savaşın ardından halk çok daha ağır yaşam koşullarıyla karşılaşmıştır. Yeni hükümetin baskıcı yönetimi ve katı kuralları, ülkeyi daha da zor duruma sokmuş; ayrıca ülke genelinde kıtlık yaşanmasına yol açmıştır. Yöneticiler lüks içinde yaşarken, halk açlık, giyinme ve ısınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayamaz hâle gelmiştir. 1945 yılına gelindiğinde bu durum en üst seviyeye ulaşmış ve “açlık yılı” olarak kayıtlara geçmiştir (Gökşenli, 2013: 148).

Del Toro’nun Pan’ın Labirenti filmi, iç savaşın hemen sonrasında, 1944 yılında İspanya’nın bir bölgesinde geçmektedir. Bölgedeki dağlarda silahlanarak gizlenmiş

Cumhuriyet yanlısı bir grup, faşist rejime karşı mücadele etmektedir. Bu direnişi bastırmak için bölgeye yerleşen askerî birlik ise dönemin otoriter yönetimini temsil etmektedir. Birliğin başındaki Yüzbaşı Vidal, filmdeki küçük kız Ofelia'nın annesi Carmen ile evlidir ve ondan bir çocuk beklemektedir. Film, Ofelia ve hamile annesi Carmen'in yüzbaşının yanına taşınmak üzere çıktıkları yolculukla başlar. Peri masallarına tutkuyla bağlı olan Ofelia, yüzbaşının evine yerleştikten sonra gerçek dünyanın zorluklarından kaçmak için kendi hayal dünyasında yarattığı masalsı evrene sığınır ve burada bir dizi fantastik maceraya atılır.

Filmde Ofelia'nın yaşadığı olaylar, mitolojik öğelerle iç içe geçmiş biçimde sunulur. Neredeyse her sahne, sembolik anlamlar taşımaktadır. Ofelia, iç savaşta babasını kaybetmiş; annesi ise kıtlık koşullarında hayatta kalmak için Yüzbaşı Vidal ile evlenmek zorunda kalmıştır. Dönemin baskıcı yönetimini temsil eden Vidal, kıtlıktan etkilenmeyen taraftır. O, lüks içinde yaşarken halk yoksulluk içinde kıvrانmaktadır. Filmin bir sahnesinde, Vidal'in depoyu yiyeceklerle doldurtup bunları halktan saklaması, faşist yönetimin halka yaşattığı kıtlığı açık biçimde yansıtmaktadır. Bu baskılar ve faşizmin halk üzerindeki etkisi, Ofelia'nın kendi zihninde yarattığı dünyada da sembolik biçimde işlenmektedir.

Ofelia'nın kendi dünyasında yarattığı Pan karakteri tarafından verilen üç görevi vardır. Bu görevler, onun yaşadığı karanlık dünyadan kurtulup, yalan ve acının olmadığı yeraltı diyarında kendisini bekleyen babasına ulaşmasını amaçlar. İlk görevi, bir ağacın içinde yaşayan kurbağanın midesindeki anahtarı almaktır. Kurbağa, yaşadığı ağacı yavaşça kurutmaktadır. Hayatı simgeleyen bu ağacın tükenişi, faşizmin ülkeyi tüketmesiyle özdeşleşmektedir. Açgözlü kurbağa, doyumsuzluğu ve yıkıcılığıyla rejimi temsil ederken Ofelia, İspanya halkını sembolize etmektedir. Böylece kurbağayı öldürüp anahtarı ele geçirerek baskıya karşı kendi direnişini göstermektedir (Sunal, 2020: 243).

İkinci görevde izleyici, Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" tablosunu hatırlatan bir sahneyle karşılaşmaktadır. Sahnede Ofelia, kendi odasının duvarına çizdiği bir kapıdan başka bir dünyaya geçmektedir. Bu dünyada, masanın üzerinde bol miktarda yiyecek ve masanın başında uyuyan Pale Man adında korkunç bir yaratık vardır. Pan

daha önce Ofelia'ya ne olursa olsun yiyeceklere dokunmamasını tembihlemektedir. Ofelia, Pan'ın verdiği üç peri yardımıyla kilidi açmayı başarır; ancak dönüş yolunda açlığına yenik düşer ve birkaç üzüm tanesini yer. Bu sahne, halkın kıtlık içindeyken yönetici sınıfın bolluk içindeki yaşamına ve koyduğu yasaklara karşı gelmesini simgelemektedir. Pale Man'ın Ofelia'ya saldırması, faşist otoritenin halka uyguladığı şiddetin metaforik bir temsilidir. Yaratığın perileri yakalayıp kafalarını koparması ise, Goya'nın Çocuklarını Yiyen Satürn tablosundaki vahşeti doğrudan çağrıştırmaktadır (Sunall, 2020: 243).



Resim 3.22 Guillermo del Toro, “Pan’ın Labirenti”, Pale Man’ın perileri yediği sahne, 2006 (URL-42, 2025)

Del Toro’nun yarattığı Pale Man karakteri, Goya’nın tablosundaki Satürn ile korku ve dehşet unsurları bakımından büyük benzerlik taşımaktadır. Goya’nın kendi döneminde yaşadığı iç savaşın yıkıcı etkileri ile 1936–1939 yılları arasındaki İspanya iç savaşı sonrasında yaşanan faşist baskı dönemi arasındaki tarihsel paralellik, yönetmenin bu sahnede Goya’ya gönderme yapmasına zemin hazırlamıştır. Her iki eserde de savaşın insan doğası üzerindeki yıkıcı etkisi görünmektedir. Güçlü olanın açgözlülüğü ve acımasızlığı, kendi halkını/kendi çocuklarını yok edecek bir canavara dönüşmesini sağlar. İki eserdeki canavar figürleri, farklı dönemlere ait olsalar da aynı otoriter zihniyeti, yani iktidarın körleştirici ve yok edici gücünü temsil etmektedir.

Toro’nun Goya’nın Çocuklarını Yiyen Satürn tablosuna gönderme yaparak oluşturduğu sahne, bir pastiş örneği olarak değerlendirilebilir. Yönetmen, Goya’nın eserini doğrudan taklit etmek yerine kendi anlatısının bir parçası hâline getirir; böylece hem tarihsel bir göndermede bulunur hem de yeni bir anlam katmanı oluşturur. Bu

durum, biçimsel bir alıntı olmanın ötesinde, izleyicide hem tanıdıklık hissi hem de yabancılaşma duygusu uyandırarak estetik haz ile tedirgin edici farkındalık arasında bir deneyim yaratmaktadır (Kara, 2019: 212). Bu anlamda Toro'nun sahnesi, hem Goya'nın resmindeki vahşeti yeniden canlandırmakta hem de post-modern anlatının duygusal çelişkisi içinde Romantik bir yankı oluşturmaktadır.

Filmdeki görsel anlatı, özellikle semboller aracılığıyla çok katmanlı bir semiyotik yapı kurmaktadır. Ofelia'nın girdiği labirent, bilinçaltının karmaşık yollarını temsil ederken; Pan figürü, insanın bastırılmış arzularının ve doğa ile yeniden bütünleşme isteğinin sembolüdür. Kurbağa, faşizmin toplumsal yapıyı içten içe çürüten açgözlülüğünü temsil ederken; Pale Man karakteri, Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" tablosundaki Satürn figürüyle doğrudan bir görsel ve anlamsal paralellik taşımaktadır. Bu grotesk benzerlik, yönetmenin bilinçli bir şekilde Goya'nın alegorik dilini sinemaya aktardığını göstermektedir. Yiyeceklerle dolu masanın önündeki Pale Man, sınırsız gücün ve doyumsuz iktidarın alegorisidir. Ofelia'nın bu masadan üzüm alması, bireyin otoriteye karşı küçük ama anlamlı bir başkaldırısını temsil etmektedir. Bu yönüyle film, göstergebilimsel düzlemde iktidar, masumiyet ve suç kavramlarını yeniden yorumlamaktadır (Sunal, 2020: 243).

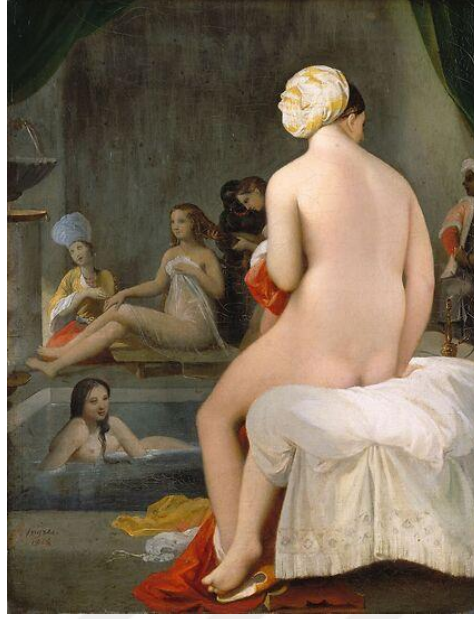
Filmin tematik yapısı ise Goya'nın eserindeki trajik ruh hâlini yeniden üretmektedir. Her iki eserde de güç, korku ve yıkıcılık iç içe geçmiş; insanın içsel karanlığı estetik bir dile dönüştürülmüştür. Goya'nın karanlık paleti ve deforme edilmiş figürleri nasıl bireysel çöküşü simgeliyorsa, Toro'nun filmi de savaşın yarattığı travmayı masalsı bir atmosferle yeniden üretmektedir. Ofelia'nın direnişi, masumiyetin otorite karşısındaki varoluş mücadelesine dönüşür. Bu bağlamda film, Romantik geleneğin "içsel dehşet" estetiğini sinematik düzleme taşır; doğaüstü öğeler aracılığıyla insani trajediyi sorgular. Her iki sanatçının da kullandığı imgeler, insanın kendi yarattığı yıkımın içinde kayboluşunu anlatan evrensel bir metafora dönüşmektedir (Gökşenli, 2013: 148).

3.11 Haremin İçi (Jean Aguste Dominique Ingres) (1828) / Passion (1982)

3.11.1 Haremin İçi (Küçük Yüzücü)- Jean Aguste Dominique Ingres (1828)

“Küçük Yüzücü” olarak da bilinen “Haremin İçi” adlı resim, 1828 yılında Fransız ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres tarafından yapılmıştır. Ingres, Napolyon’un doğuya yönelik seferlerinin artmasıyla birlikte Batı’da yaygınlaşan Oryantalist düşünceden etkilenen sanatçılardan biridir. Oryantalizm, Batı’nın Doğu toplumlarını din, dil, sanat, düşünce ve tarih gibi alanlarda kendi kavramsal ve ideolojik ön kabul ve değer yargıları üzerinden temsil etme eğilimidir (URL-67, 2025). Bu bağlamda Ingres, hiç doğuya gitmemiş olmasına rağmen, çeşitli anlatılar ve tasvirler aracılığıyla Oryantalist konulu eserler üretmiş; özellikle Türk hamamı temalı birden fazla yağlıboya tablo yapmıştır (URL-75, 2025).

Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme ve Antoine-Jean Gros gibi Batılı ressamın öncülük ettiği Oryantalist resim geleneğinin önemli temsilcilerindendir; bu sanatçılar, Doğu’yu egzotik, dramatik ve estetik açıdan idealize edilmiş biçimlerle tuvale taşımışlardır. Ingres, Neoklasisizm’in önde gelen temsilcilerinden Jacques-Louis David’in öğrencisi olmuş ve hocasının eserlerini titizlikle inceleyerek sanatsal yetkinliğini geliştirmiştir. Daha çok canlı modeller üzerinde çalışmayı tercih eden Ingres, eserlerinde ince ayrıntılara büyük önem vererek, resim yüzeylerini neredeyse fotoğraflık bir pürüzsüzlükte tamamlamaktadır. Ressam, doğaçlamayı hiçbir biçimde kabul etmeyerek, düzenli ve titiz bir yöntemle ustalıkla biçim oluşturmaktadır. (Gombrich, 1995: 504).



Resim 3.23 Jean Aguste Dominique Ingres, “Haremin İçi”, 1828 (URL-43, 2025)

Haremin İçi resminde; yıkanan, çıplak şekilde oturan, saçlarını ördüren ve birbirine hizmet eden kadın figürleri yer almaktadır. Sanatçı, her ne kadar gerçek bir hamam görmemiş olsa da anlatılardan yola çıkarak hamam olarak tanımlanabilecek bir mekân atmosferi oluşturmayı başarmıştır. Kadınların balık etli ve yuvarlak hatlı biçimlendirilmesi, dönemin Batı algısında Doğu kadınının bu şekilde idealize edilmesinden kaynaklanmaktadır. Kompozisyonda izleyiciye en yakın konumda, arkası dönük biçimde oturan çıplak kadın figürü, diğerlerinden daha ayrıntılı ve özenli bir biçimde resmedilmiştir. Bu figür, üzerine oturduğu örtü ve elinde tuttuğu kumaş parçasıyla neredeyse canlanacakmış izlenimi veren bir gerçekçilik taşımaktadır. Bu derece kusursuz işlenmiş ayrıntı, sanatçının 1808 yılında yaptığı Yıkanan Kadın adlı tablodaki kadın figürü ve örtülerle birebir benzerlik göstermektedir. Ingres’in Yıkanan Kadın tablosunda canlı modelden çalıştığı bu figürü, yalnızca örtülerin renklerini değiştirerek Haremin İçi tablosuna aktardığı anlaşılmaktadır (URL-75, 2025).

3.11.2 Passion Filminde “Haremin İçi” Sahnesi

Jean-Claude Carrière’in senaristliğini üstlendiği ve Jean-Luc Godard’ın yönettiği 1982 yapımı Passion (Çile) filmi, yönetmenin 1980 sonrası post-modern anlayışına dayanan çalışmalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Sinema eleştirmeni kimliğiyle başlayan Godard, altmış yıllık kariyerinde yaklaşık elli film yönetmiş ve sinema

üzerine sürekli düşünerek sanatsal keşifler peşinde ilerlemiştir (Gül, 2022: 131). Yönetmenin 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği “Serseri Aşıklar” ve diğer erken dönem filmleri, Fransız Yeni Dalga hareketinin öncüsü olarak kişisel özgürlük temalarını yansıtmaktadır (Biryıldız, 2016: 114). 1968 Fransa’sındaki politik olaylar, Godard’ı Yeni Dalga anlayışını terk ederek radikal gerçekçiliği aramaya yöneltmiş; kapitalizme karşı duruş sergileyen yönetmen, sinemayı toplumsal bilinçlendirme aracı olarak kullanmayı amaçlamıştır (Gül, 2022: 133). Bu yaklaşımı, geniş izleyici kitlesinin tepkisine rağmen, yönetmenin kendi fikirleri doğrultusunda cesurca hareket etmesine olanak tanımıştır. Sol görüşte yaptığı bu filmleri, kapitalist dağıtım biçimlerine dayanan sanat salonlarında kullanmak istememiştir. Bu nedenle arkadaşı Jean-Pierre Gorin ile birlikte film yapımı için bir kooperatif kurmuş ve meslektaşlarından oluşan Vertov Grubu aracılığıyla birçok kısa filmi, sol görüşlü bir yeraltı şebekesiyle dağıtımına sokmuştur (Biryıldız, 2016: 118). Godard’ın bu dönemde gerçekleştirdiği devrimci ve radikal filmler, Peter Wollen tarafından “Karşı Sinema” olarak adlandırılmış ve yedi maddede incelenmiştir: anlatı geçişkenliğine karşı anlatı geçişkensizliği, özdeşleşmeye karşı yabancılaşma, şeffaflığa karşı ön plana çıkarma, tek diegesizliğe karşı çoklu diegesizlik, kapalılığa karşı açıklık, haz vermeye karşı rahatsız etme ve kurguya karşı gerçeklik (Wollen, 2013: 77).

Bu filmlerde gerçekleştirilen birçok anlamsal sapma, Karşı Sinema anlayışının temel bir uygulamasıdır. Sesin karakterle uyumsuz kullanımı ve ses kaymaları, filme film karakterleri dışında gerçek kişilerin dahil edilmesi ve kurgusal yerine gerçekçi iletişim biçiminin benimsenmesi, film çekimleri sırasında karakterlerin makyaj tazeleme görüntülerinin gösterilmesi gibi teknikler, izleyiciyi tatmin etmek yerine rahatsız ederek düşünmeye sevk etmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, diğer filmlerden, resimlerden ve edebi eserlerden doğrudan alıntı yapılması, Karşı Sinema’da sıklıkla rastlanan bir pastiş yöntemidir. Bu alıntıların seyirci tarafından tanınmaması, filmin anlaşılmasını güçleştirse de yönetmenin izleyiciyi rahatsız ederek sorgulamaya yönlendirme amacını pekiştirmektedir (Wollen, 2013: 84).

Godard, yetmişli yılların sonunda televizyonun yaygınlaşmasıyla video içerikler üretmeye başlamış, seksenli yıllarda ise post-modern anlayışa dayalı filmlerle sinemaya geri dönmüştür. Bu dönemde gerçekleştirdiği yaklaşık on yedi film,

deneyisel tarzda olup felsefî tartışmalar içermektedir. Olay örgüsüne dayanmayan bu filmler, 1968 sonrası filmleriyle benzerlik göstererek seyircinin filmi anlamasını güçleştirmekte ve izleyiciyi toplumsal konular üzerinde düşünmeye zorlamaktadır (Gül, 2022: 133). Godard, film çalışmalarında Peirce'in "göstergelerin ikinci üçlüsü" olarak sınıflandırdığı görüntüsel, simge ve belirti göstergelerine eşit biçimde yer vererek, resimsel güzellik, kavramsal anlamlandırma ve belgesel doğruluğu hedeflemektedir (Gül, 2022: 133).

Passion filmi, fabrikada çalışan bir kadının emeğinin görüntüleri ile Rembrandt'ın Gece Devriyesi tablosunun oyuncular tarafından canlandırıldığı bir film çekimini iç içe sunarak başlamaktadır. İşçi kadının setteki geçmiş deneyimi, diğer çalışanlarla yaptığı konuşmalardan anlaşılmaktadır. Ses kaymaları ve olay örgüsünün seyirciye doğrudan sunulmaması, konuşmaların bireysel hak arayışı ve başkaldırı temalarıyla değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Filmde karakterlerin kendi gerçek isimlerini kullanmaları ve diyalogların kurgusal olmaması, sahneler belgesel niteliği kazandırmaktadır. Filmdeki tabloların canlandırılması sırasında, Ingres'in Haremin İçi tablosunun ana karakteri, arkası dönük şekilde sahneye dahil edilmektedir.



Resim 3.24 Jean-Luc Godard, "Passion", Hamamda sahne çekiminin olduğu sahne, 1982 (URL-44, 2025)

Film sahnesinde ana figür, tablo referans alınarak yerleştirilmiş, ancak duruşu ve vücut yapısı daha dik ve zayıf biçimde yeniden yorumlanmıştır. Arka plan figürleri tabloya sadık kalsa da daha geniş bir alana yayılmış ve sahneye kameraman ile monitör gibi unsurlar eklenmiştir. Bu unsurlar, sahnenin yalnızca tabloyu canlandırmakla kalmayıp aynı zamanda film çekiminin bir parçası olduğunu izleyiciye hatırlatmakta ve böylece tablo ile film arasında farkındalık yaratmaktadır.

Film sahnesindeki ses kaymaları, karakterlerin gerçek isimlerini kullanması ve kurgu dışı diyaloglar, izleyiciyi rahatsız ederek düşünmeye sevk etmekte ve tabloyu görsel bir referans olmanın ötesinde, kavramsal bir metafor hâline getirmektedir. Böylece Godard, Ingres'in Oryantalist kompozisyonunu modern bir estetik ve post-modern film pratiğiyle yeniden yorumlamakta; tablo ile film arasında hem biçimsel hem de tematik bir diyalog kurmaktadır. Film, görsel referansı kullanarak, kadının duruşu ve mekânsal yerleşimi üzerinden güç, gözlem ve toplumsal temaları sorgulatmayı amaçlamaktadır.

Yönetmenin “İzliyorum, dönüştürüyorum, aktarıyorum” ifadesi, tablonun yalnızca yeniden canlandırılmadığını, aynı zamanda gözlem ve yorum katılarak filme aktarıldığını göstermektedir. Godard'ın bu yaklaşımı, Pablo Picasso'nun “Beni reddedene kadar resim yapmak istiyorum” anlayışından etkilenmektedir. Yönetmen 2022'de hayatına son verene kadar sanatsal üretimine devam etmektedir (Gül, 2022: 132). Yönetmenin film yoluyla ulaşmayı hedeflediği amaç, insanların içindeki ortaya çıkarılamayan cesareti temsil etmektir.

Ingres'in Haremin İçi (1828) tablosu ile Godard'ın Passion (1982) filmindeki sahne hem biçimsel hem de tematik açıdan birbirini tamamlayan bir diyalog sunmaktadır. Semiyolojik açıdan bakıldığında, Peirce'in üç göstergesi bağlamında değerlendirilebilir: Tablo, arkası dönük kadın figürünün duruşu ve mekân detayları ile görüntüsel göstergeler sunarken; film sahnesinde figürün daha dik ve zayıf duruşu, kameraman ve monitör gibi sahne öğeleri aracılığıyla belirti göstergeleri ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, figürlerin duruşu ve mekânsal yerleşimi tablo ve filmde simge göstergeleri işlevi görerek, güç, gözlem ve toplumsal temaları sembolize etmektedir. Godard, bu göstergeleri eşit derecede kullanarak tabloyu görsel bir referans olmanın ötesinde, kavramsal bir metafor hâline getirmektedir.

Tematik açıdan değerlendirildiğinde, tablo Oryantalist bir mekânda kadın figürlerini idealize ederek pasif bir gözlem imkânı sunarken, film sahnesi bu figürleri modern bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Filmde arkası dönük ana figürün duruşu ve sahne bağlamı, izleyiciye toplumsal ve bireysel güç ilişkilerini sorgulatmaktadır. Mekân farklılığı da bu tematik dönüşümü destekler; tablo hamam ortamını sunarken, film

sahnesi stüdyo seti ve çekim süreciyle tabloyu post-modern bir perspektifle yeniden ele almaktadır. Ayrıca, Godard'ın Karşı Sinema yaklaşımı doğrultusunda ses kaymaları, kurgu dışı diyaloglar ve pastiş kullanımı, izleyiciyi rahatsız ederek aktif düşünmeye yönlendirmektedir. Bu durum, tablo ile film arasında hem görsel hem de kavramsal bir diyalog kurulmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, *Passion* filmindeki sahne, Ingres'in Haremin İçi tablosunu salt bir görsel referans olarak sunmak yerine, semiyolojik ve tematik açıdan yeniden yorumlayarak izleyiciye estetik, kavramsal ve toplumsal bir deneyim sunmaktadır. Böylece tablo ve film sahnesi arasında hem biçimsel hem de içeriksel bir bütünlük sağlanmış, resim-film karşılaştırması bağlamında güçlü bir akademik analiz ortaya konmuştur.

3.12 Ophelia (John Everent Milliaıs) (1851) / Melancholia (2011)

3.12.1 Ophelia- John Everent Milliaıs (1851)

On bir yaşında Kraliyet Akademisi Okullarına kabul edilerek üstün yeteneğiyle dikkat çeken İngiliz ressam John Everett Milliaıs'ın 1851 tarihli *Ophelia* adlı eseri, Shakespeare'in Hamlet oyunundaki Ophelia karakterini konu alan pek çok resim arasında en tanınan örneklerden biridir. Milliaıs, İtalyan sanatının karmaşık kompozisyonlarına, ayrıntıcılığına ve yoğun renk kullanımına geri dönülmesini savunan Ön-Raffaello Kardeşliği (Pre-Raphaelite Brotherhood) grubunun kurucularındandır (URL-76, 2025). Bu grubun sanat anlayışında doğanın taklidi ve tarihsel konular temel bir yer tutmaktadır.

William Shakespeare'in 1600 yılında kaleme aldığı Hamlet oyunundan bir sahneyi betimleyen *Ophelia* tablosu, babası ve ağabeyinin baskısı altında yaşayan, sessiz ve uysal kişiliğinden sıyrılarak deliliğe sürüklenen Ophelia'nın, sevdiği Hamlet'in yanlışlıkla babasını öldürmesi üzerine kendini nehre bırakışını konu edinir (Baş, 2018: 92-93). Milliaıs, bu sahneyi Ophelia'nın göle düşmesine rağmen kurtulmak için çaba göstermediği, elbisesinin ağırlığıyla yavaşça dibe batıp ölümü kabullendiği bir an üzerinden resmetmiştir (Barutçu, 2021: 240).

Ophelia figürü, ataerkil toplumun baskılarına direnemeyen kadınların simgesi olarak değerlendirilebilir. Kadınlar için zorluklar yaratan bu toplumsal düzen, bireyin psikolojik dengesi üzerinde olumsuz etkiler yaratarak ruhsal çöküntü ve buna bağlı edilgen davranış biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Millais'in Ophelia yorumunda da bu durumun sanatsal bir yansıması gözlemlenmektedir.



Resim 3.25 John Everent Millais, “Ophelia”, 1851, Tüyb, 76,2 x 111,8 cm (URL-45, 2025)

Resimde Ophelia'nın kendini nehre bırakarak kollarını iki yana açtığı, sırtüstü yatar durumda ve şarkı söyleyerek suyun akışına doğru korkusuzca sürüklendiği görülmektedir. Tabloda yer alan çiçekler, ressam tarafından bilinçli biçimde seçilmiştir. Bu çiçekler, Hamlet oyununda da sembolik anlamlar taşıyan ve her biri farklı bir duyguya karşılık gelen bitkilerdir. Kırmızı gelincikler uyku ve ölümü, papatyalar masumiyeti, menekşeler ise karşılıksız aşkı simgelemektedir. Böylece Millais, oyundaki karakterin yaşadığı içsel çatışmalara ve duygusal süreçlere göndermede bulunmuştur.

Doğadaki tüm ayrıntıların gerçekçi biçimde yansıtılmaya çalışıldığı bu eser, Ön-Raffaeloculuk sanatının başarılı örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Millais için bir resimde figür ya da nesne, gerçeğe ne kadar yakınsa o ölçüde güzeldir. Bu nedenle sanatçı, çalışmalarında daima doğrudan gözleme dayalı bir yöntem benimsemiştir. Ophelia tablosunu hazırlarken, doğal bir göl kenarında peyzaj çalışmaları yapmış; figürün tasviri için ise uzun süre küvette poz veren bir modelden yararlanmıştı (Barutçu, 2021: 240).

Shakespeare’ın Hamlet oyununda bu olay sahnede doğrudan canlandırılmaz; yalnızca karakterlerin diyalogları aracılığıyla anlatılır. Dolayısıyla Millais’in Ophelia yorumu, tamamen sanatçının hayal gücüyle kurguladığı bir sahnenin görsel yorumudur (Barutçu, 2019: 575).

Millais’in yarattığı bu dramatik sahne, ilerleyen dönemlerde sinemada Ophelia karakterinin farklı biçimlerde temsil edilmesine zemin hazırlamıştır. Birçok yönetmen, karakterin ölümü sahnesini tıpkı Millais’in tablosundaki gibi şiirsel, durağan ve görsel açıdan yoğun bir atmosfer içinde ele almıştır. Ressamın doğayı ayrıntılı biçimde gözlemlemesi, ışık-gölge dengesine verdiği önem ve dramatik kompozisyon anlayışı, sinemada “resimsel kadraj” estetiğinin öncüllerini oluşturmaktadır (Barutçu, 2019: 578-580). Bu yönüyle Ophelia, sinemada görsel kompozisyonun ve duygusal atmosferin kurulmasında başvurulmuş bir referans noktası olmasının yanı sıra, sinemanın görsel poetikasına doğrudan katkı sağlayan bir resim olarak değerlendirilebilir.

3.12.2 Melancholia Filminde “Ophelia” Sahnesi

Lars von Trier’in yönetmenliğini yaptığı 2011 yapımı Danimarka-İsveç-Fransa ortak üretimi “Melancholia” filmi, psikolojik sorunları olan Justine’in düğün gününde yaşadığı ruhsal çöküntünün davranışlarına yansımaları ve bu durumun düğünün mahvolmasıyla sonuçlanmasıyla başlamaktadır (Bülbül, 2021: 82). Justine, toplumun kadına biçtiği rollerden kaçmaya çalışan melankolik bir karakterdir. Düğün sonrası, sakinleşmek amacıyla eşi ve oğluyla birlikte yaşayan ablasının malikanesine gider. Kasvetli bir atmosferin hâkim olduğu filmin ilerleyen bölümlerinde, “Melankoli” adlı bir gezegenin Dünya’yla çarpışarak onu yok edeceği öğrenilmektedir. Bu gelişme karakterler arasında artan bir kaygı yaratırken, Justine tam tersine mistik bir dinginliğe bürünmektedir. Gezegenin yaklaşması, onda hem melankoliyi derinleştirmekte hem de yaklaşan yok oluşun kurtuluş getireceği düşüncesiyle sakinleşmesini sağlamaktadır. Doğayı kabullenişle birlikte Justine’in sezgisel duyarlılığı artmaktadır (Bülbül, 2021: 85).

Trier, filmografisinde çoğunlukla merkezine “kadın” karakterleri yerleştirir. Justine gibi ataerkil düzene karşı duran, sorgulayıcı ve dirençli kadın figürleri yaratır. Yönetmenin 1984–1991 yılları arasındaki ilk dönem filmleri, o dönemin sinema anlayışına uygun biçimde erkek karakterlerin kahraman, kadın karakterlerin ise baştan çıkarıcı yan roller olarak sunulduğu yapımlardır. Bu dönemde sinema endüstrisinin ticari kaygılarla toplumsal normlara uyumlu, geleneksel değerleri yücelten anlatılar üretmesi dikkat çekmektedir. Kadına yüklenen roller genellikle iyi annelik, ev içi sorumluluklar ve ahlaki erdemlerle sınırlandırılmıştır. Buna karşılık, erkekleri baştan çıkaran “günahkâr kadın” tipi de sinemada sıklıkla yinelenmiştir (Ümer, 2019: 82).

1990’lardan itibaren Trier’in sinemasında kadın karakterler merkezî bir konum kazanır. Bu dönemde yönetmen, toplumun dayattığı rollere karşı mücadele eden, özgürleşme arayışındaki kadın tiplerleriyle dikkat çekmektedir (Ümer, 2019: 82). Trier’e göre kadın, saf kaldığı sürece toplumla uyum içindedir; ancak toplumsal normlardan sapan ya da kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden kadın, sistem tarafından acımasızca yargılanır. Ataerkil düzenin ahlak kurallarına uymayan kadın, toplumsal dışlanmayla karşılaşır; görünmez olmayı seçer ya da düzene başkaldırarak “deli” olarak damgalanır. Bu noktada Trier’in kadın karakterleri, sistemin dayattığı eşitsizliğe karşı direnen ve bedel ödeyen bireylerdir.

Rahatsız edici temalarıyla tanınan Trier, “güzel” olandan ziyade “çirkin” olanı estetik bir değer olarak görmekte; sıradışılığın yarattığı rahatsızlığı sanatsal bir araç haline getirmektedir. *Melancholia* da bu anlayışla çekilmiş dışavurumcu nitelikte bir filmidir. Filmin trajik müzikleri, gürültülü atmosferi ve sanatsal kompozisyonları melankolik havayı yoğunlaştırarak seyirciyi içine çekmektedir. Trier, bu sanatsal göndermeler aracılığıyla modern dünyanın yozlaşmış yapısını eleştirmektedir (Kaçar, 2024: 73).

Filmde yer alan sanat eserleri, anlatının düşünsel temellerini destekleyen bilinçli seçimlerdir. Düğün sahnesinde Justine’in sığındığı odada, modernizmi yücelten Kazimir Maleviç’e ait eserlerin sayfalarını çevirerek yerlerine Bruegel ve Millais gibi doğayı insanın üstünde konumlandıran ressamaların yapıtlarını açması, yönetmenin modernizm eleştirisini sembolik biçimde görünür kılmaktadır (Kaçar, 2024: 74). Filmin açılış sekansında kullanılan Bruegel’in “Karda Avcılar” tablosu da bu

bağlamda anlamlıdır; durağan bir manzara içinde gerilimi hissettiren bu resim, filmin melankolik atmosferiyle bütünleşmektedir. Hem Bruegel'in hem Millais'in eserlerinde insan, çelişkilerle dolu ve sürekli bir varoluşsal devinim içindedir (Kaçar, 2024: 75).

Filmin “Ophelia” sahnesi, film başlamadan önce olacakları müzik eşliğinde gösteren sekans içinde yer almaktadır. Bu sahnede, Millais'in tablosu doğrudan yer almak yerine, Justine'in Ophelia'yı canlandırmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Varoluşsal kaygılarla baş eden Justine, çevresi tarafından anlaşılmayışı ve olağandışı davranışları nedeniyle baskı altındadır; bu durum, Hamlet'teki Ophelia'nın yaşadığı sıkıntılara benzer bir şekilde, Justine'in gelinliği ve elinde gelin çiçeğiyle nehirde yer almasına yol açmaktadır (Ümer, 2019: 66).



Resim 3.26 Lars von Trier, “Melancholia”, Justine'in üzerinde gelinliğiyle nehirde uzanma sahnesi, 2011 (URL-46, 2025)

Sahne, Millais'in tablosunda olduğu kadar çeşitli çiçekler bulunmasa da birkaç çiçek ve bol yeşillik dikkat çekmektedir. Özellikle nilüferler öne çıkar; Trier de Millais gibi, sahneye anlam yükleyen çiçekleri tercih etmektedir. Nilüfer, dünyanın birçok kültüründe ölümsüzlük ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Bu çiçek, sahnede ölümden korkmayan Justine'in ruhsal durumunu, inançlarını ve duygularını yansıtmaktadır. Tıpkı Millais'in Ophelia'sı gibi, Justine de ölüm karşısında korku göstermemektedir (Kaçar, 2024: 78).

Ophelia'nın nehre düşüp kurtulmaya çalışmayarak kendini ölüme teslim etmesi, ailesinin baskıları ve melankolik ruh hali nedeniyle bunalımlarından kurtulmak istemesiyle ilgilidir. Justine'de de benzer bir durum söz konusudur; Dünya'ya yaklaşmakta olan Melankoli gezegeninin yaratacağı felaket kesin olmasına rağmen, kaygı yerine bir dinginlik hâkimdir. Her iki karakterin yüz ifadeleri, tehlike karşısında korkusuz olduklarını göstermektedir (Ümer, 2019: 69). Trier'in Melancholia filminde "Ophelia" sahnesini kullanması, yönetmenin düşüncesinin Millais'in tablosunun anlamıyla örtüştüğünü göstermektedir (Kaçar, 2024: 80).

Lars von Trier'in Melancholia filminde Justine'in Ophelia'yı canlandığı sahne, Millais'in Ophelia tablosuna görsel ve sembolik bir göndermedir. Justine, gelinliğiyle nehirde sırt üstü yatarak, Millais'in Ophelia'sının pozisyonunu ve atmosferini yeniden üretmektedir. Sahnedeki çiçekler ve doğa unsurları, karakterin içsel dünyasını ve varoluşsal kaygılarını yansıtmaktadır. Özellikle nilüfer çiçeği, ölümsüzlük ve yeniden doğuşu simgeler; bu da Justine'in ölümle barışık yaklaşımını ifade eder. Trier, Millais'in tablosundaki çiçekleri ve doğa unsurlarını, karakterin ruh halini ve tematik mesajları güçlendirmek amacıyla bilinçli biçimde kullanmıştır (Kaçar, 2024: 73).

Her iki eser de kadının toplumsal baskılar karşısındaki konumunu ve varoluşsal kaygılarını merkeze almaktadır. Millais'in Ophelia'sı, aile baskıları ve toplumsal normlar sonucu aklını yitiren, ölüme teslim olan bir kadını betimlemektedir. Trier'in Justine'i ise toplumun beklentilerine uymayan ve melankoli ile başa çıkan bir karakter olarak sunulmaktadır. Filmdeki sahne, varoluşsal felaket (Melankoli gezegeninin yaklaşması) ile kadının bireysel kaygısını birleştirerek modern dünyadaki psikolojik baskıları görselleştirmektedir (Kaçar, 2024: 73).

Doğa unsurları, her iki çalışmada da karakterlerin iç dünyasını yansıtmaktadır. Millais'in ayrıntılı doğa tasvirleri, Ophelia'nın çaresizliğini ve ölümle barışıklığını vurgularken, Trier'in sahnesinde doğa, modern felaket karşısında insanın psikolojik ve duygusal durumunu öne çıkarmaktadır. Böylece tablo ve film, ölüm, melankoli ve toplumsal baskı temalarını estetik ve sembolik bir biçimde işlemektedir.

Trier'in sahnesi, Millais'in Ophelia tablosuna yaptığı bir pastiş olarak değerlendirilebilir. Filmdeki görsel göndermeler, karakterin duruşu, çiçekler ve nehir kompozisyonu, tablonun temel öğelerini yeniden üretirken, yönetmenin kendi estetik ve tematik yorumunu eklemesiyle farklı bir anlam katmanı oluşturmaktadır. Bu pastiş, yalnızca görsel bir tekrar değil, modern dünyada kadının deneyimlediği varoluşsal kaygıları ifade eden yeni bir anlatım biçimi sunmaktadır (Kaçar, 2024: 73).



4. SONUÇ

Sinema ile resim arasındaki etkileşim, yalnızca biçimsel benzerliklerle sınırlı kalmayıp, estetik ve düşünsel düzlemde iç içe geçmiş bir diyalog olarak varlığını sürdürmektedir. Bu iki sanat dalı, birbirlerinden beslenerek anlam, duygu ve imge üretiminde ortak bir yaratım alanı oluşturur. Görsel anlatım ve düşünsel içerik açısından, her iki disiplin de sanatçının veya yönetmenin dünyaya bakışını ve ifade biçimini yansıtmada önemli araçlardır. Sinema, birden çok sanat dalını aynı anda içinde barındırabilen çok yönlü yapısı ile öne çıkarken, özellikle sahne görüntülerinde resmin tasarım öğelerini ve estetik ilkelerini bilinçli şekilde kullanarak bu çok katmanlı anlatım potansiyelini güçlendirmektedir. Anlık görüntülerin art arda gelmesiyle oluşan sinema, teknik açıdan zamansız ve durdurulmuş görseller olarak kabul edilen resimden beslenmiş, temel ilkelerini sahneye aktarabilmiştir.

Kompozisyon, her iki sanat dalında estetik değer yaratmada kritik bir rol oynamaktadır. Nesnelerin düzenlenmesi, derinlik, denge, ritim, hareket, vurgu, birlik ve çeşitlilik gibi tasarım ilkelerinin uyumlu biçimde kullanımı, izleyicinin görsel deneyimini şekillendirmektedir. Sinemada, görüntülerin sürekli hareket halinde olması, nesnelerin değişen konumları, kamera açısının belirlenmesi ve kayıt altındaki nesnelerin istemsiz hareketleri gibi faktörler, kompozisyonun yönetiminde ek zorluklar yaratmaktadır. Buna rağmen, her iki disiplin de benzer tasarım ilkelerini uygulamaya çalışarak estetik bütünlüğü korumaktadır. Çizgi, biçim, hareket, denge, bütünlük, çeşitlilik ve derinlik gibi öğeler, sinemada resimden alınan örneklemelerle başarılı biçimde uygulanmaktadır.

Işık-gölge kullanımı, özellikle Rönesans ve Barok dönemlerinde estetik değer yaratmada üst düzeye ulaşmıştır. Özellikle Barok dönemde sanatçılar, güçlü kontrastlar ve dramatik ışık kullanımıyla sahnelere duygusal yoğunluk kazandırmışlardır. Rembrandt'ın ışık ve gölge kullanım tarzı, bu Barok estetiğinin etkili bir örneğini oluşturmaktadır. Üç boyutlu nesnelere hacim kazandırmanın yanı sıra izleyiciye verilen hissi derinleştiren bu etki, sinema sahnelerinde de kritik bir rol oynamaktadır. Gölge ustası Rembrandt'ın ışık-gölge yaklaşımı, yumuşak geçişlerle

sahnelere dramatik derinlik kazandırmış ve sinemada Chiaroscuro tekniklerinden biri olan Rembrandt Aydınlatma Tekniği ile paralel biçimde uygulanmıştır. Bu teknikle sahnelerde figürlerin bir tarafı aydınlık diğer tarafı gölgeli olacak şekilde doğal ışık ve loşluk dengesi sağlanmaktadır.

Sanatsal ölçü ve oran anlayışı da hem resimde hem sinemada estetik değeri pekiştiren bir unsur olmuştur. Altın oran gibi doğadaki düzeni yansıtan ölçüler, resim, fotoğraf ve heykel gibi görsel disiplinlerde olduğu gibi, sinema sahnelerinde de bilinçli biçimde kullanılmıştır. Kolaj ve montaj teknikleri de iki sanat dalı arasında paralellik göstermektedir; resimde farklı ve alakasız nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan kolaj, sinemada ise farklı sahnelerin kesilip art arda eklenmesiyle benzer bir bütünlük yaratmaktadır. Bu yönüyle, iki disiplinin etkileşim içinde olduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Çalışma, sinema filmlerinde resim sanatından alınan görsel ve tematik unsurların yönetmenler tarafından yalnızca estetik bir öge olarak değil, aynı zamanda anlatının düşünsel ve psikolojik boyutlarını derinleştiren bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Semiyolojik ve tematik analizlerle birlikte uygulanan göstergelerarasılık yöntemi, sahnelerin görsel etkilerinin ötesinde, resim ve sinema arasında kavramsal bir bağ kurduğunu ortaya koymaktadır. Yönetmenler, resim sanatının kompozisyon, ışık-gölge dengesi, figür düzeni ve renk sembolizmi gibi öğelerini kendi sinematografik dillerine uyarlayarak her bir planı bir tablo gibi inşa etmektedirler. Ortaya çıkan biçimsel dönüşüm, yalnızca estetik bir alıntı olmaktan öteye geçerek izleyicide bilinçdışı bir yankı uyandıran yeni bir anlam düzlemi yaratmaktadır. Resimlerdeki mekânsal derinlik, film sahnelerinde hareket ve zamanla birleşerek durağan olanı devinimsel bir anlatı biçimine dönüştürmektedir. Böylelikle her sahne hem plastik sanatların biçimsel düzenini hem de sinemanın anlatı gücünü bir araya getiren özgün bir ifade alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda kurulan estetik ilişki yalnızca bir “aktarım” ya da “alıntı” değil, iki sanatın birbirine dönüşümüdür. Yönetmenler, resim sanatının simgesel dilini sinematografik kodlarla yeniden biçimlendirerek hem görsel hem de duygusal bir derinlik yaratmakta; izleyiciye yalnızca bir sahneyi değil, aynı zamanda o sahnenin ardındaki düşünsel ve sanatsal

geleneği de hissettirmektedir. Böyle bir yaklaşım, ağdaş sinemada resmin yalnızca bir referans değil, bir düşünme biçimi hâline geldiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, sinema diğer sanat dallarından yararlanırken kendine özgün bir dil ile duyguları ve düşünceleri görsel anlatım dalı olarak ifade eder. Resim ve sinema arasındaki ilişki hem teknik hem de estetik açıdan karşılaştırıldığında, görsel sanatların birbirini tamamladığını göstermektedir. Ayrıca izleyiciye hem görsel hem tematik açıdan derin, çok katmanlı bir deneyim sunmakta ve her iki disiplinin insan deneyimini ifade etmedeki evrensel rolünü pekiştirmektedir. Sinema filmlerinde sanat tarihinden önemli resimlere yer verilmesi, sahne kompozisyonunun güçlenmesini sağlamakta ve iki eserin karakterleri arasında anlamlı bir ilişki kurmaktadır. Bu bulgular, sanatın insan yaşamını ve içsel süreçlerini ifade etmede evrensel bir araç olduğunu ve resim ile sinema arasındaki etkileşimin bu amacı pekiştirdiğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Abdal, G. (2021) Babil Kulesi'nin gölgesinde, ecinniler. *İki Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 10, 22-29
- Akay, A. (1998). Postmodernizm. Bağlam Yayınları.
- Akçağıl, Ş. (2005). *Finonacci sayıları ve altın oran*. Balıkesir Üniversitesi Kurumsal Akademik Arşiv.
- Akdemir, E. ve Yıldız, S. (2016). Ressam yönetmen olarak Akira Kurosawa ve Dreams Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırma Dergisi*, 6, (14), 105-129.
- Akpınar, S. (2022). *Sanatta yüzey, nesne, mekân ve kavram üzerinden oda*. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, D. (2019). Jacques-Louis David'in eserlerinde gerçekçilik ve ideoloji ilişkisi. *Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları*, 40(1), 205-215.
- Aktan, G. ve Yağmur, B. (2019). Altın Oran Bağıntısının Leonardo da Vinci'nin Eserleri Üzerinden İncelenmesi. *5.Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi Bildiri Tam Metin Kitabı*, (1. Baskı, s.147-158) Asos Yayınları.
- Ankaralığıl, N. (2003). Fotoğraf ve sinemada kompozisyon: Altın oran ve Fibonacci spirali bağlamında Spielberg filmleri üzerine görsel çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3, (1), 70-92.
- Arı, B. E., ve Köse, İ. G. (2023). Sinemada gotik üslup: Tim Burton sineması. *İdil Dergisi*, 112, 2004–2023.
- Atan, U., ve Temel, N. D. (2020). Fantastik-Gotik romanlardaki illüstrasyonların incelenmesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(58), 1325–1340.
- Atasoy, A. D. (2014). *Kübizmin sinemaya etkisi: Otomatik portakal filminin çözümlenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Atmaca Ertok, A. (2014). *Temel tasarım*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Aydın, D. (2016). Göstergebilim ve sinemada propaganda kodları. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 43, 1-26

- Ayhan, A. (2010). Zamanın mührü: Tarkovski sinemasında görüntü ve ruh. De ki Yayınları
- Ayhan, A. (2011). *Sinema ve resim sanatları arasındaki görsel ve anlatımsal ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Aytaç, O. (2022). Dijitalleşme çağında sinemaya yeniden bakmak: Post-sinema. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 13(3), 155–168.
- Barutçu, H. (2019). Pre-Raphaelite’lerin resimlerinde kadın imgesi: John Everett Millais’in “Ophelia” örneği. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 12(24), 573–584.
- Barutçu, Y. K. (2021). Studium ve Punctum kavramları üzerinden Ophelia incelemesi. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5 (1), 239-246.
- Baş, E. (2018). Ophelia: Deliliğin dili, dilin deliliği. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8 (59), 1744-1754.
- Başbuğ, Z. (2020). Resim sanatında düşünce sistemi bağlamında algı ve uzam üzerine düşünceler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9 (68), 230-237.
- Bayav, D. (2009). Leonardo da Vinci’de sanat, bilim ve etkileşimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (2), 123-142
- Bayav, D. ve Ateş, E. (2011). 20. Yüzyıl resim sanatında yüzeyin sınırlarını aşan arayışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (8), 35-57
- Bayraktaroğlu, A. M. ve Uğur, U. (2011), Postmodern sinemada filmlerarasılık bağlamda pastiş ve parodi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 4 (7), 1-20
- Berk, E. (2024). Resimden fotoğrafa dönüşen estetik: Güzel, cinsiyet, ölüm. *Sanat Yazıları* 50, 490-504
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat eğitiminde altın oran ve Leonardo da Vinci’nin eserleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13 (1), 360-382.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemda akımlar*. (6. Baskı). Beta Yayıncılık.
- Bolton, L. (2017). Adaptation as textuality, intertextuality, and metatextuality. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 41(2), 1–17.

- Boydaş, O. (2018). Ezoterik Sembollerin Ortaçağ, Rönesans, 19.yy ve günümüz sanatındaki yansımaları. *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (59), 467-475
- Bulut, F. (2018). ‘Metinlerarasılık’ kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2 (1), 1-19
- Burgos, D. (2022). *A Zed & Two Noughts*. Screen Slate Podcast.
- Bülbül, A. (2021). Lars von Trier sinemasında melankoli ve kadın temsili: Melancholia filmi üzerine bir inceleme. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(65), 80–89.
- Camcı, A. ve Yıldız, H. (2024). Film Sahnesindeki Atmosferin Hareket-Mekân-Ses Örüntüsü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(2), 164-180.
- Comay, R. (2005). Tabula Rasa: David’s “Death of Marat” and the Trauma of Modernity. [Çevrim-içi: https://pact.egs.edu/biography/rebecca-comay/?utm_source=chatgpt.com]. Erişim Tarihi: 10.07.2024.
- Çalışkan, F. ve Nişancı, İ. (2021). ‘Kış Uykusu’ filminde iç mekanlarda aydınlatmanın anlatı ile ilişkisi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 17 (35), 2325-2361.
- Çevirir, N. ve Yakışan, S. (1994). Sinemanın tarihsel gelişimi ve izleyici profili üzerine bir değerlendirme. *Marmara İletişim Dergisi*, 6, 131-141.
- Çimen, E. (2007). Bir resim okuması: Babil kulesi. *Sanat Dergisi*, 11, 17-19.
- Davison, M. (2016). *Henry Fuseli’s The Nightmare: An Examination of The Recent Scholarship*. [Yüksek Lisans Tezi]. Georgia Üniversitesi.
- Durmuş, T. ve Nizam F. (2022). Hollywood sinemasında ırkçılık temsilleri: Django zincirsiz filminin göstergebilimsel analizi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32 (3), 1230-1242.
- Enginün, İ. (2018). *18. yüzyıl İngiliz resminde Rokoko ve Neoklasisizm etkileri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Giderer, B. (2017). Resim sanatında gölge. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (8), 73-92.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.

- Gögebakan, Y. (2018). Jan Vermeer’a ait “Resmin Alegorisi” adlı tablonun korunması gerekli kültür varlığı olarak değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4 (1), 103-112.
- Gökşenli, E. Y. (2013). İç savaş ve savaş sonrası İspanya’sının ilk döneminde toplumsal değişim. *Sosyoloji Dergisi*, 3 (26), 145-170.
- Gözmen Çetin, D. (2018). Sanatçı ve siyasetçi: Jacques-Louis David ve “Marat’ın Ölümü”. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(5), 325–345.
- Greenaway, P. (2011). Peter Greenaway ile röportaj: Ressam-yönetmenin sanat anlayışı. *Revista Criterios*, 27, 95-104.
- Gül, B. (2022). Farklı türden bir star: Jean-Luc Godard (1930–2022). *CineMontage: Sinema ve Televizyon Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 129–138.
- Gül, M. E. (2022). Farklı türden bir star: Jean-Luc Godard (1930-2022). *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 131-135.
- Güngör, A. C. (2016). Sinema-Resim ilişkisi bağlamında David Lynch ve “Silgikafa” Filmi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2 (4), 9-26.
- Gürbüz, S., & Arslan, E. (2024). Kızıl Ölümün Maskesi filmine göstergebilimsel bir yaklaşım. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (52), 202–217.
- Hodge, S. (2011). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. Domingo Yayınları.
- Kaçar, F. (2024). Sinema ve sanat ilişkisi bağlamında “Melankoli” filminin ikonolojisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 66, 70-89.
- Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya’nın “Kara Resimleri” ve “Köpek” adlı resminin analizi. *Sanat Dergisi*, 37, 317-336.
- Kaplan, A. B. (2021). Bir uzay macerası ve kahraman imgesinin dönüşümü: Gravity filminin psikanalizi. *Journal of Contemporary Research in Social Sciences*, 5(1), 45–58.
- Kara, M. (2019). Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 49, 203-222.
- Karakaya, F. (2023). Leonardo da Vinci’nin “Son akşam yemeği” adlı eserinin ikonografik analizi bağlamında çözümlenmesi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 4 (8), 63-73

- Karakaya, S. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 84-95.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın tüm öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Kıvanç, E. (2005). Fibonacci sayı dizisi ve altın oran, *Pivolka*, 16, 1-16.
- Koca, B. ve Selvi, Y. (2017). Modernizm ve postmodernizm sürecinde bir alıntılama biçimi olarak temellük. *Yedi*, 18, 31-50
- Kurosawa, A. (2006). *Kaplumbağa yağı satıcısı*. Agora Kitaplığı.
- Magrini, J. M. (2009). Surrealism's revisionist reading of Freudian psychology: Surreal film and the dream. *Philosophy Scholarship*, 14. College of DuPage. 1-8 [Çevrim-İçi: <https://dc.cod.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1015&context=philosophypub>], Erişim Tarihi: 24.09.2024
- Mascelli, J. V. (2014). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (3. Baskı). İmge Kitabevi Yayınları.
- Milli Eğitim Bakanlığı (2011). *Radyo- televizyon- sinemanın doğuşu*. Milli Eğitim Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Oğuz, E. (2017) Temellükten postprodüksyona: Yasuma Morimura örneği. *İdil Dergisi*, 6 (39), 3455-3474.
- Oktav, C. (2024). Pieter Bruegel'in resimlerinde mekân ve zaman anlatımı üzerine çözümleme. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 21, 47-61.
- Onat, F. P. (2025). Caspar David Friedrich'in manzara resimlerinin kavramsal olarak incelenmesi. *İdil*, 116(1), 193-200.
- Özçınar, M. (2021). Yeni bir imge biçimi olarak nöro- imgenin olanaklılığı. *İlef Dergisi*, 9 (1), 203-228.
- Özdemir, Ç. (2022). Ekspresyonist resimde figüratif anlayışlar ve duygusal yansımalar: Edvard Munch örneği. *Journal of Social Humanities and Administrative Sciences*, 8 (58), 1543-1551.
- Özdemir, S. (2019). *Modern Türk romanında parodi*. [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

- Özgör, C. O. (2024). Rene Magritte resimlerinin sinema ile etkileşimi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 32, 85-97.
- Öztürk, R. (1993). Sinemada akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 227-235
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895-1922)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Parromon, J. M. (1991). *Resimde renk ve uygulaması*. Remzi Kitabevi.
- Peary, G. (2010). *Quentin Tarantino*. Agora Kitaplığı.
- Per, M. (2012). Resim sanatında Rengin tarihsel süreçte incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2 (4), 103-119.
- Rifat, M. (1998). *Göstergebilim ve eleştiri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Salazar, A., & Raquejo, T. (2024). The Nightmare by Henry Füssli: a review of its association with sleep paralysis through the idea of the sublime. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 35–47.
- Sarı, G. (2017). İnarritu Sineması: Revenant filmi üzerine bir çözümleme. *International Journal of Academic Value Studies*, 3 (16), 278-285.
- Semiz, G. (1997). *Resim sanatında fotoğrafın yeri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Soylu, R. (2022). *Sanat eseri çözümlemeleriyle göstergebilim*. (2. Baskı). Pegem Akademi.
- Sözen, M. ve Dayı, H. (2013). Sinemada ışık kullanımı ve örnek bir çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3 (1), 32-49.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishers.
- Sucu, İ. (2012). Sanat akımlarının etkisinde sinemada klasik ve alternatif eğilimler. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (17), 111- 125.
- Sunal, G. (2020). Sinema mitoloji ilişkisi bağlamında arketipsel motiflerin kullanımı: Pan'ın Labirenti filmi örneği. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 9, 236-346.
- Şahmaran Can, G. (2018). Renk olgusu ve resim sanatına yansımaları. *Researcher*, 6 (1), 210-223.

Şensöz, A. D. ve Tuncer, A. Ö. (2018). Peter Greenaway ile söyleşi. *Altyazı Sinema Dergisi*. [Çevrim-içi: <https://altyazi.net/soylesiler/peter-greenaway-ile-soylesi/>], Erişim Tarihi: 10.04.2025.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman*. Agora Kitaplığı.

Tekkanat, N. (2006). *Altın oranın kaynakları ve sanata yansıması*. [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.

Tunçel, O. (2017). *Resim ve sinema ilişkisi bağlamında “Mr. Turner (Bay Turner)” filminin göstergebilimsel analizi*. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Turan, T. (2022). *Edebiyatın sanatlararası ilişkileri/ göstergelerarası uyarlama ve Watchmen örneği*. Paradigma Akademi Yayınları.

Tüfekçi, M.E. (2003). Yapısalcı yöntem ve uygulama alanları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 17 (17), 50-66

Uğur, U. (2020). Göstergelerarasılık bağlamında sinema, tiyatro, edebiyat ve fotoğraf. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 528-548

Uğurlu, H. (2005). Çağımız sinemasında postmodernizmin yansımaları: Jorge Luis Borges ve Terry Gilliam. *Kurgu*, 21(1), 176–181

URL-1 (2023). <https://www.webtekno.com/fotografin-kesfini-saglayan-karanlik-kutu-nun-hikayesi-h116289.html>, Erişim tarihi: 04.11.2023

URL-2 (2023). <https://www.ceneo.pl/110436111>, Erişim Tarihi: 21.11.2023

URL-3 (2023). <https://giftdeco.pl/en/praxinoscope-cinema-of-the-xix-century-h63,3,1802,1789>, Erişim Tarihi: 25.11.2023

URL-4 (2023). <https://eksiseyler.com/sinemanin-bugunku-halini-almasinda-buyuk-katkilari-olmus-yenilikci-fikirleri-ortaya-cikararak-sinemaya-yon-veren-isimler>, Erişim Tarihi: 05.12.2023

URL-5 (2023). <https://www.sinemabergama.com/sinema>, Erişim Tarihi: 10.12.2023

URL-6 (2023) <https://listelist.com/bir-trenin-la-ciotat-garina-varisi/>, Erişim Tarihi: 14.12.2023

URL-7 (2023). <https://www.istanbulsanatevi.com/sinema-dunyasi/sinema-tarihinden-aya-seyahat-le-voyage-dans-la-lune-filmi/>, Erişim Tarihi: 16.12.2023

- URL-8 (2023). https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Kid_%28film,_1921%29, Erişim Tarihi: 19.12.2023
- URL-9 (2024). <https://www.sinemalar.com/film/16048/dr-caligarinin-muayenehanesi>, Erişim Tarihi: 02.01.2024
- URL-10 (2024). <https://kultfilmler.com/the-shining-cinnet-izle-2/>, Erişim Tarihi: 13.01.2024
- URL-11 (2024) <https://www.pivada.com/edvard-munch-ciglik>, Erişim tarihi: 13.01.2024
- URL-12 (2024). <https://kultfilmler.com/the-bothersome-man-sorun-yaratan-adam/>, Erişim Tarihi: 16.01.2024
- URL-13 (2024). <https://www.amazon.com.tr/Rembrandt-Van-Rijn-Bask%C4%B1-%C3%87er%C3%A7evesiz/dp/B0CFX78TGK?th=1>, Erişim Tarihi: 24.01.2024
- URL-14 (2024). <https://kultfilmler.com/kis-uykusu-izle/>, Erişim Tarihi: 27.01.2024
- URL-15 (2024). https://www.baretdergisi.com/images/haberler/2020/04/Fibonacci-Dizisi_-28.02.2020_rev.01.pdf, Erişim Tarihi: 13.02.2024
- URL-16 (2024). <https://www.gercekgundem.com/magazin/dunyanin-en-guzel-on-kadini-altin-oran-ile-secildi-iste-o-isimler-425650>, Erişim Tarihi: 21.02.2024
- URL-17 (2024). <https://kultfilmler.com/three-colors-blue-uc-renk-mavi-izle/>, Erişim Tarihi: 05.03.2024
- URL-18 (2024). <https://kultfilmler.com/three-colors-blue-uc-renk-mavi-izle/>, Erişim Tarihi: 05.03.2024
- URL-19 (2024). https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_%28tablo%29 , Erişim Tarihi: 08.09.2025
- URL-20 (2024). <https://10layn.com/sinema-tarihinin-donum-noktalari/5-dr-caligarinin-muayenehanesi/>, Erişim Tarihi: 11.03.2024
- URL-21 (2024). <https://eksiseyler.com/botticellinin-venusun-dogusu-tablosu-bize-ne-anlatiyor>, Erişim Tarihi: 06.04.2024
- URL-22 (2024). <https://twitter.com/tufansimsekcan/status/1259580154004869122>, Erişim Tarihi: 06.04.2024

- URL-23 (2024). https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_%28tablo%29, Erişim Tarihi: 07.04.2024
- URL-24 (2024). <https://www.soylentidergi.com/sanat-eserlerini-filmlerin-icinden-izlemek-17-film-17-tablo/>, Erişim Tarihi: 08.04.2024
- URL-25 (2024). https://lt.wikipedia.org/wiki/Babelio_bok%C5%A1tas_%28paveikslas%29, Erişim Tarihi: 15.10.2024
- URL-26 (2024). <https://kultfilmler.com/metropolis-izle/>, Erişim Tarihi: 19.10.2024
- URL-27 (2024). https://tr.wikipedia.org/wiki/Karda_Avc%C4%B1lar#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._106b.jpg, Erişim Tarihi: 24.12.2024
- URL-28 (2024). <https://www.youtube.com/watch?v=OVRiEZq--LM>, Erişim Tarihi: 27.12.2024
- URL-29 (2025). <https://wannart.com/icerik/8308-vermeerin-kara-kutusu-resim-alegorisi>, Erişim Tarihi: 14.01.2025
- URL-30 (2025). <https://mubi.com/tr/tr/films/a-zed-and-two-noughts>, Erişim Tarihi: 29.01.2025
- URL-31 (2025). [https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Boy_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Boy_(tablo)), Erişim Tarihi: 04.02.2025
- URL-32 (2025). <https://kultfilmler.net/django-unchained-zincirsiz-izle/>, Erişim Tarihi: 07.02.2025
- URL-33 (2025). https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nightmare, Erişim Tarihi: 19.02.2025
- URL-34 (2025). <https://www.youtube.com/watch?v=xXGLVKOuNuA>, Erişim Tarihi: 22.02.2025
- URL-35 (2025). <https://www.sinemalar.com/film/9429/gotik>, Erişim Tarihi: 25.02.2025
- URL-36 (2025). <https://www.sinemalar.com/film/9429/gotik>, Erişim Tarihi: 25.02.2025
- URL-37 (2025). https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jacques-Louis_David_-_La_Mort_de_Marat.jpg, Erişim Tarihi: 28.02.2025

- URL-38 (2025) <https://www.filmmodu13.com/about-schmidt-turkce-dublaj-fhd-film-izle>, Erişim Tarihi: 28.02.2025
- URL-39 (2025). https://tr.wikipedia.org/wiki/Me%C5%9Fe_Orman%C4%B1nda_Manast%C4%B1r, Erişim Tarihi: 31.05.2025
- URL-40 (2025). <https://www.filmmodu.nl/the-revenant-hd-altyazili-film-izle>, Erişim Tarihi: 02.05.2025
- URL-41 (2025). https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn, Erişim Tarihi: 04.03.2025
- URL-42 (2025). <https://www.hdfilmcehennemi.nl/hdf-panin-labirenti-hd-film-izle-hdf-6/>, Erişim Tarihi: 07.03.2025
- URL-43 (2025). <https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/product/51050-la-petite-baigneuse-interieur-de-harem-toiles-encadrees.html>, Erişim Tarihi: 12.03.2025
- URL-44 (2025). <https://m.ok.ru/video/1574576261742>, Erişim Tarihi: 14.03.2025
- URL-45 (2025). https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_%28painting%29, Erişim Tarihi: 17.03.2025
- URL-46 (2025). <http://bohemothayattansahneler.blogspot.com/>, Erişim Tarihi: 18.03.2025
- URL-47 (2025). <https://www.sinefil.com/title/9yor8ky>, Erişim Tarihi: 05.08.2025.
- URL-48 (2025). <https://bayaiyi.com/pablo-picassonun-las-meninas-resmi/>, Erişim Tarihi: 07.08.2025.
- URL-49 (2025). <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/yasumasa-morimura7>
- URL-50 (2025). <https://www.youtube.com/watch?v=7qAhz0sN0ys>, Erişim Tarihi: 19.09.2025.
- URL-51 (2025). <https://www.festival-entrevues.com/fr/films/2017/truman-show>, Erişim Tarihi: 14.04.2025
- URL-52 (2025). [https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(painting)), Erişim Tarihi: 10.05.2025.
- URL-53 (2025). https://en.wikipedia.org/wiki/Zack_Snyder, Erişim Tarihi: 25.08.2025.

URL-54 (2025). https://tr.wikipedia.org/wiki/Baron_M%C3%BCnchenhausen, Erişim Tarihi: 15.04.2025.

URL-55 (2025). <https://www.sinefil.com/title/7nw697y>, Erişim Tarihi: 15.04.2025.

URL-56 (2025). <https://www.youtube.com/watch?v=2p-nurU0y9o>, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

URL-57 (2025). <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=7qAhz0sN0ys>, Erişim Tarihi: 12.05.2025.

URL-58 (2025). <https://www.dailymotion.com/video/x2m2zwa>, Erişim Tarihi: 11.03.2025.

URL-59 (2025). [https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Boy_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Boy_(tablo)), Erişim Tarihi: 10.04.2025.

URL-60 (2025). https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fuseli, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

URL-61 (2025). https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nightmare, Erişim Tarihi: 22.03.2025.

URL-62 (2025). [https://en.wikipedia.org/wiki/Gothic_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gothic_(film)), Erişim Tarihi: 10.04.2025.

URL-63 (2025). https://tr.wikipedia.org/wiki/Me%C5%9Fe_Orman%C4%B1nda_Manast%C4%B1r, Erişim Tarihi: 11.05.2025.

URL-64 (2025). https://tr.wikipedia.org/wiki/Sat%C3%BCrn_mitoloji, Erişim Tarihi: 24.02.2025.

URL-65 (2025). [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_Hamam%C4%B1_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_Hamam%C4%B1_(tablo)), Erişim Tarihi: 11.04.2025.

URL-66, (2025). <https://smarthistory.org/jacques-louis-david-the-death-of-marat>

URL-67, (2025). <https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm>

URL-68, (2025). <https://dumendergi.com/fuselinin-kabusu-ve-freud>

URL-69, (2025). <https://www.lukewaller.co.uk/masters-project/2018/3/26/lady-snow-blood>

- URL-70, (2025). https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_of_the_Rocks
- URL-71, (2025). <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/film-incelemeleri/gravity-filminin-bilimsel-analizi/>
- URL-72, (2025). <https://www.pxfuel.com/tr/desktop-wallpaper-zgybv>
- URL-73, (2025). https://www.mart.tn.it/en/works/grattacieli-e-tunnel-96728?utm_source=chatgpt.com
- URL-74, (2025). <https://www.filmmodu.vip/rear-window-film-izle>
- URL-75, (2025). https://www.openculture.com/2020/10/watch-the-dadaist-masterpiece-ghosts-before-breakfast-1928-hans-richters-film-was-so-avant-garde-it-was-desecrated-by-the-nazis.html?utm_source=chatgpt.com
- URL-76, (2025). https://www.primevideo.com/-/tr/detail/HitchcockTruffaut/0N0GQDSLFOAP6GS30KSMX0JL4R?utm_source=chatgpt.com
- URL-77, (2025). https://www.openculture.com/2014/08/moebius-storyboards-concept-art-for-jodorowskys-dune.html?utm_source=chatgpt.com
- URL-78, (2025). https://theimaginativeconservative.org/2016/02/the-revenant-the-state-of-nature-and-the-soul-of-man.html?utm_source=chatgpt.com
- Ümer, M. (2019). *2005'den günümüze Lars Von Trier sinemasında kadın temsili*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ordu Üniversitesi.
- Ünal, B. (2024). Doğada “Yüce” kavramının C. David Friedrich’in eserlerinde estetik ve felsefi yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2 (34), 63-78.
- Ünver, B. (2020). Kubrick sinemasında tekinsiz bir muğlak mekân: Overlook oteli. *Mimarlık ve Yaşam*, 5(2), 487-5015
- Venturi, L. (2021). *Resme nasıl bakılır?*. Hayalperest Yayınevi.
- Wolfe, A. (2013). *Monsters and Men: The Life and Works of Sascha Schneider*. [Yüksek Lisans Tezi]. Louisiana Eyalet Üniversitesi.
- Wollen P. (2020). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (6.Baskı). Metis Yayınları.
- Wollen, P. (2013). Godard ve karşı sinema. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3, 77-87

- Wölfflin, H. (2020). *Sanat tarihinin temel kavramları*. Hayalperest Yayınevi.
- Yaldız, T. (2016). *Avrupa ve Türkiye’de korku sineması imgelerinin kültürel ve tematik analizi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Yasa Yaman, Z. (2010). Romantizmde doğa ve sanatın metafizik boyutu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(2), 115-128.
- Yavuzylmaz, B., Coşkun, R. ve Kurt, E.G. (2024). Sanatta imge ve biçim ilişkisi: Farklı dönemden sanatçıların bakış açıları üzerine bir inceleme, *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 717-741.
- Yıldırım, T. (2021). *Sinema tarihine giriş büyük estetik ekoller, tarzlar, akımlar, hareketler*. Akademisyen Kitabevi.
- Yıldız, B. (2023). Terazi Tutan Kadın tablosunun görsel analizi ve optik perspektif uygulamaları. *DergiMakale*, 5(2), 110–125.
- Yılmaz, A. (2020). Neoklasisizm ve Fransız Devrimi bağlamında Jacques-Louis David sanatı. *Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10), 110-120.