



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



Yıl : 2018

Sayı : 40

ISSN : 1300-9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

ERZURUM - 2018

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

**ATATURK UNIVERSITY
DIRECTORATE OF FINE ARTS INSTITUTE**

YIL/YEAR: 2018

SAYI/ISSUE: 40

ISSN: 1300-9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE
GSED-40**

“Bilimsel Hakemli Bir Dergidir”

- Yılda İki Sayı Yayınlanır -

ERZURUM - 2018

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE

Sayı/Issue 40 - 2018

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü
Ataturk University Directorate Of Fine Arts Institute
ISSN: 1300-9206

Sahibi / Owner

Yönetim Kurulu Adına
Enstitü Müdürü
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Yayın Yönetmeni / Editor

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Yasemin YAROL
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU
Dr. Öğr. Ü. Önder YAĞMUR
Dr. Öğr. Ü. Zafer LEHİMLER

Dizgi / Typesetting

Ufuk ÇETINKAYA

İngilizce Editörü / Foreign Language Editor

Dr. Öğr. Ü. Deniz ARAS

Teknik Redaksiyon / Technical Reducation

Dr. Öğr. Ü. Dr. Koray ÇELENK

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Nejla YİĞİT

Yazışma Adresi / Correspondence

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü 25240
ERZURUM Tel: 0 442 231 14 70
e-mail: gsem@atauni.edu.tr

Baskı/Press

Zafer Medya
Yenikapı Caddesi, Kadıoğlu Sokak
Yakutiye/ERZURUM
0442 234 22 85



Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Sistemi (ULAKBİM), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir.

Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

Dergi Hakem Kurulu

Prof. Dr. Abdülkadir YILMAZ	(Bayburt Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER	(Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev Kuru	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Aydın UĞURLU	(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal SEZER	(Uşak Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL	(Akdeniz Üniversitesi)
Prof. F. Gonca İLBEYİ DEMİR	(Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hagigat MUHARREMOVA	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Mehmet KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Cihat CAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Mehmet Reşat BAŞAR	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Mümtaz DEMİRKALP	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Mümtaz SAĞLAM	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Naci İSPİR	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Ömer Faruk TAŞKALE	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU	(Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Pınar ARAS	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Sadık ÖZÇELİK	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Salih AKKAŞ	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Seval YAVUZ	(Mustafa Kemal Üniversitesi)
Prof. Şeyda ÇILDEN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Zahide İMER	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Ardan ERGÜVEN	(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Attila DÖL	(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Ayça ALPER AKÇAY	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış KARAELEMA	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	(İstanbul Üniversitesi)
Doç. Evren KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Günseli PİŞKİN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Oğuz DİLMAÇ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yakup GÖKDAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yunus BERKLİ	(Atatürk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Ü. Ahmet FEYZİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Ali Korkut ULUDAĞ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Aydın ZOR	(Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Bünyamin AYDEMİR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Can PELİKOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mine ARTU MUTLUGÜN	(Yalova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Nurcan KUTLU YAPICI	(Pamukkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Safiye SARİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Emrah LEHİMLER	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Gökalp PARASIZ	(Balıkesir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Önder YAĞMUR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Tamer TEMEL	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Yavuz ŞEN	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Zafer LEHİMLER	(Atatürk Üniversitesi)

GSED-40. Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Pınar ARAS	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Ayça ALPER AKÇAY	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış KARAELEMA	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	(İstanbul Üniversitesi)
Doç. Evren KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Günseli PİŞKİN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Oğuz DİLMAÇ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Ahmet FEYZİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Can PELİKOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mine ARTU MUTLUGÜN	(Yalova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Nurcan KUTLU YAPICI	(Pamukkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Safiye SARİ	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	(Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Yavuz ŞEN	(Atatürk Üniversitesi)

Atatürk Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

1995 den beri ISSN 1300-9206 Süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, sosyal bilimlerin farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayınlamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmaların gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekmektedir.

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

Makale Yazım Düzeni

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.

1. Yazar(lar)ın adı ve soyadı, unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi belirtilmelidir.

2. Makalelere 10-12 kelimeyi geçmeyen ana başlık, 200 kelimeyi geçmeyen Özet, 3-10 kelime arasında anahtar kelimler yazılmalıdır. Türkçe başlığın tümü büyük harflerle, İngilizce başlığın ise sadece ilk harfleri büyük yazılmalıdır.

3. Makale başlığı ve yazar ismi, özet, anahtar kelimeler, makalenin İngilizce başlığı, abstract, keywords, makale metni, kaynakça, ekler sırası ile yazılmalıdır.

4. Yazı Microsoft Word yazılım programı ile Times New Roman 11 punto ile 1.15 satır aralıklı, metin ebadı 16 x 24 cm. ölçülerinde 20 sayfayı geçmeyecek şekilde tek sütun halinde hazırlanarak teslim edilmelidir. Dipnotlar 10 punto ile tek satır aralığıyla yazılmalıdır.

5. Şekil ve Tablolar her biri ayrı bir sayfada ve sayfa sırası takip edilmek suretiyle verilmelidir. Şekil adı, şeklin altında, tablo başlığı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil ve tablo numaraları 1, 2, 3, ... gibi verilmelidir.

6. Yararlanılan kaynaklar, eğer varsa notlardan sonra ayrı bir sayfada “Kaynakça” başlığı altında verilmelidir. Kaynakça göstermek zorunludur. Makale yazım kurallarının ayrıntıları için bakınız.

<http://www.atauni.edu.tr/#!sayfa=makale-yazim-kurallari>

İÇİNDEKİLER

Yüksel GÖĞEBAKAN

ALTERNATİF ÖĞRENME MEKANLARI OLARAK MÜZELERİN EĞİTİM-
ÖĞRETİMDE KULLANILMASININ ÖNEMİ

The Importance of Using Museums in Education and Training as Alternative
Learning Spaces

(9-41)

Emrah LEHİMLER-Cumhur CENGİZ

ARMONİ DERSİNE İLİŞKİN TUTUM ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI

A Development Study of Attitude Scale Related to Harmony Course

(42-55)

Lokman ZOR

KARABAĞ SAVAŞI'NIN AZERBAIJAN SİNEMASINDAKİ SUNUMU:
NABAT FİLMİ ÖRNEĞİ

The Presentation of Karabakh War in Azerbaijan Cinema: "Nabat"

(56-70)

Gökalp PARASIZ-Aytekin ALBUZ

KEMAN EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN
SESLENDİRİLMESİNDE HAZIRLAYICI ALIŞTIRMALARIN ETKİLİLİK
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

The Analysis on the Effectiveness of Preparatory Exercises in the Vocalization
of the Contemporary Turkish Music Works in Violin Education

(71-88)

Ufuk UGUR-Sezen ALTAY

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA FANTASTİK TÜRK VE
AMERİKAN SİNEMASI: DRAKULA

The Fantastic Turkish and American Cinema within The Context of
Intertextuality: Drakula

(89-116)

Burçak BALAMBER

ONBEŞİNCİ YÜZYILDA İYİ ÖLME SANATI: ARS MORIENDI

The Art of Dying Well in the 15th Century: Ars Moriendi

(117-133)

Hüseyin Kurtuluş ÖZGEN

PİNA BELGESELİNDEKİ BAROK ETKİ

The Baroque Influences in *Pina* Documentary

(134-149)

Yakup GÖKDAŞ

SURİYE VE IRAK'TA YAĞMALANAN ESERLERİN TARİHİ,
SOSYOLOJİK BOYUTU

The Sociological Dimension and the History of the Looted Artifacts in Syria
and Iraq

(150-164)

Aysun CANÇAT

YENİ MEDYA SANATI ÜZERİNE

On the New Media Art

(165-178)

Mahmut KIVANÇ-Yavuz ŞEN

ERZURUM YÖRESİNE AİT OYUN HAVALARININ GÜNÜMÜZ İCRASI
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

An Analysis on the Traditional Dance Music of Erzurum Region within the
Current Performances

(179-209)

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA FANTASTİK TÜRK VE AMERİKAN SİNEMASI: DRAKULA

Ufuk UĞUR¹

Sezen ALTAY²

Öz

Sinema ilk yıllarından itibaren kitleleri etkileyerek peşinden sürükleyen bir aygıt olmuştur. Günümüzün en genç sanat disiplini olan sinema kendi yolculuğunda çeşitli anlatı yapıları kullanmıştır. Başlangıçta Aristo'nun klasik geleneksel anlatı yapısı benimsenerek filmler üretilirken ilerleyen yıllarda modern anlatı yapısı oluşmuştur. Karma bir disiplin olan sinemada klasik anlatıdaki özdeşleşme kavramı reddedilerek modern yapıda yabancılaşma unsuru öne çıkmıştır. İzleyicinin film boyunca kendine verilen mesajı sorgulamasını bekleyen modern anlatı yapısı yönetmenin egemenliğini kabul eder. Son yıllarda postmodern yaklaşımın ortaya çıkması anlatı dilinde karmaşık bir biçim oluşmasına neden olmuştur. Geleneksel ve modern anlatı unsurlarının çeşitli yöntemler ile karma biçimde sunulması, olay zaman ve kahramanın kurgusal yapısında kopukluklar oluşturmaktadır. Metinlerarasılık kavramı postmodern yaklaşımın okuma yöntemi olarak kabul edilmekte ve kavram sinemada da sıklıkla yer bulmaktadır. Farklı sinemasal metinlerin çeşitli yöntemlerle birbirini alıntılanması Türk ve Amerikan sinemasında da örneklenmiştir. Birbirine gönderen ve birbirini alıntılanan bu tür filmler özellikle fantastik türde karşımıza çıkmaktadır. İçerik olarak birbirini kopyalayan bu türden çalışmalar çizgi roman, dizi ya da sinema filmi olarak her iki ülke sinemasında da sıklıkla başvurulan metinler olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik, Modern, Postmodern, Sinema, Metinlerarasılık.

¹ Dr. Öğr. Ü., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, ugurufuk@mynet.com

² Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi

The Fantastic Turkish and American Cinema within The Context of Intertextuality: Drakula

Abstract

Cinema, which is the youngest art discipline of our day, has used various narrative structures in its own journey by telling visual stories to the masses. While films were initially made by adopting the classical narrative structure of Aristotle, modern narrative structure was developed in the following years. In cinema which is a mixed discipline, the concept of identification in classical narrative was rejected and the factor of alienation came to the forefront in modern structure. Modern narrative which expects from the audience to question the message given throughout the film accepts the dominance of the director. The emergence of postmodern approach in recent years has caused the growth of a complicated manner in the language of the narrative. Presenting traditional and modern narrative factors in a mixed way through various methods causes disconnection in the fictional structure of the event, time and the protagonist. The concept of intertextuality is accepted as the reading method of postmodern approach and the concept frequently has a place in cinema. Films which refer or cite to each other are seen especially in fantastic genre. These works which copy each other in terms of the content have become frequently referred texts in the cinema of both countries as cartoons, serials or movies.

Key Words: Classical, Modern, Postmodern, Cinema, Intertextuality.

1. Giriş

Sinema başlangıcından itibaren teknolojik bir aygıt olarak insanlara görsel hikâyeler anlatır. Yapısı gereği ticari sinema özelliklerini barındıran klasik anlatı sineması, başı sonu belli önceden planlanmış şekilde ilerleyen özdeşleşmeye dayalı ve kitleleri peşinden sürüklenme amacıyla hoşça vakit geçiren eğlence aracıdır. Bu anlatıyı diğer yapılardan ayıran özellik anlatılacak öykünün bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Kurmaca yapıya göre ilerleyen klasik anlatı, öyküde geçen olaylara, elde edilmek istenen etkiye göre kişi, yer, zaman, mekân gibi değişiklikler ile birlikte hikâyede neden-sonuç ilişkisinin kurulmasıdır. Bu yöntemle izleyicinin karakterle özdeşleşerek bu anlatıya dâhil olması hedeflenir. Klasik olarak tanımlanan öyküleme biçimi kitleleri büyüleyerek peşinden sürüklenme ve yıldız oyuncu sistemiyle özdeşleşme kurarak dramatik yapı ile izleyiciye bir tür ruhsal arınma sağlama amacındadır. Sinemada klasik anlatıya alternatif olarak ortaya

çıkan modern sinema yaklaşımı ise 60'lı yıllarda belirir. İtalyan Yeni Gerçekçilik 'ten esinlenerek ortaya çıkan ve Fransız Yeni Dalga ile başladığı kabul gören bu yeni biçim özdeşleşmeyi reddeder. Modern anlatı sineması izleyiciyi kurmaca bir anlatıyla özdeşleşme sağlayarak olaya dâhil etmek yerine, kendi ile izleyici arasında bir sınır belirler. Bu yaklaşım, oyunculuk, sıçramalı kurgu, müzik kullanımı vb. yabancılaşma efektleriyle izleyiciye bir film seyrettiğini hissettirerek filmsel süreçte etkin biçimde onun düşünme edimini gerçekleştirmesini amaçlar. Klasik anlatının üretim biçimlerinin aksine modern öyküleme yönetmen filmin tek sahibi ve belirleyicisidir. Bu anlatı biçiminde yönetmen kamerasını bir yazarın kalemini kullandığı özgürlükte kullanarak kendine özgü bir biçim yaratır. "Alexandre Astruc (1959) tarafından yazılan 'kalem-kamera' ile örtüşen 'metteur en scene'(sahneye koyan) kavramı, yönetmenin yerini 'auteur'(yazar-yaratıcı) almasına sebep olmuştur"(Akt. Güngör, 2014: 83) Astruc'un 'kalem kamera' çağı olarak adlandırdığı dönem on yıl sonraki 'auteur' kavramıyla özdeşleştirilmiştir (Makal, 1996: 99). Klasik anlatıyı reddeden modern yaklaşımın amacı izleyiciyle özdeşleşme değil yabancılaşma ilişkisi kurarak onun bir takım yargılara varmasını sağlamaktır. Modern anlatıda izleyiciye yönetmenin bir mesaj gönderme ya da dünya görüşü sunma amacıyla birlikte onun filmsel sürece aktif olarak katılması ve sunulan hikâyeyi sorgulaması beklenir. Sinemada postmodern anlatı yapısının ortaya çıkışı ise 80'li yılların başına denk gelir. Bu anlatı ile konu olarak birbirinden bağımsız gibi görünen olayların belli bir noktada birleştirilmesi ve zamansal açıdan daha çok geriye dönüşlü yapısıyla izleyiciyi şaşırtması ve öyküye daha fazla hâkim olması amaçlanır. Postmodern anlatı karakterler arasındaki ilişkilerin izleyiciye doğrudan aktarılmadığı ve klasik öykülemenin aksine zaman/mekân kavramlarına bağımlı ya da bağımsız parçaların ilgi çekici şekilde düzenlendiği yaklaşımdır. Özellikle metinlerarasılık tekniklerinden yola çıkılarak üretilen postmodern yaklaşımda birbirini tekrarlayan, kopyalayan, öncekinden izler taşıyan ya da ötekenden etkilenen filmler karşımıza çıkar. Bu yaklaşıma göre her metin öncekinin tekrarı ya da ötekenden yola çıkılarak üretilendir. Bu çalışmada postmodern dönemin okuma yöntemi olan metinlerarasılık kavramı ile modern zamanda üretilen çalışmalar bağlamında Türk ve Amerikan Fantastik Sinema örnekleri ile ele alınmaktadır. Ancak postmodern dönem ve sinema yaklaşımına geçmeden önce kullanılan üç anlatı biçimini klasik anlatı ile başlayarak tanımlamak çalışmayı daha anlaşılır kılacaktır.

2. Klasik Anlatı Sineması

Augusté ve Louis Lumière kardeşlerin ilk gösteriminden bu yana ticarileşme sürecine giren sinema, Georges Méliès'in 1902 yılında 'Aya Seyahat' filmi ile sinemanın ilk öyküleme örneğini verir.

“Méliés ‘sinematografik’ malzemeyi (dekor/kostüm ve sonrasında öykü akışını) yaratıcı bir faaliyetin nesnesi olarak görmekle sinemayı Lumiere’lerin sıkıştırmış olduğu dar çerçevenin dışına taşımış ve sinema malzemesinin ‘oynanabilir’ (düzenlenebilir) olduğu yönünde bir farkındalığın gelişmesine katkıda bulunmuştur” (Yörükhan, 2008: 159).

Klasik yapıda Aristoteles’ten beri süregelen geleneksel anlatı biçiminde gelişen olaylar birbirine bağlı ve birbirini tamamlar niteliktedir. Aristo, *Poetika*’sında tüm sanatların taklit olduğunu savunur. Bunun sebebinin insanın doğasında taklit etmenin var olduğunu ve taklit edilen öğrenimden aldığı haz olarak açıklar. Kullanımı bakımından taklidi ‘hikâye etme’ ve ‘gösterme yolu’ olarak ikiye ayırır. Hikâye etme yoluyla yapılan taklitte kişi başından geçen olayları ya da kahramanın yaşadığı deneyimleri ve yaşadıklarını anlatır. Gösterme yolu ile taklit etmede ise eylemin canlandırılması söz konusudur. Bu eylemin yapılabilmesi için olay örgüsüne ve dramatik bir yapıya ihtiyaç vardır. Aynı ayrıma Platon’un *Devlet* adlı eserinde de rastlanır. “Platon, Aristoteles’in ‘hikâye etme’ ve ‘gösterme’ olarak ayırdığı anlatım tarzlarını ‘diegesis’ ve ‘mimemis’ kavramlarıyla tanımlar” (Oluk, 2013: 33). Özetle bu iki kavramı birbirinden ayıran anlatıcının anlatılan ile arasındaki mesafe, varlık derecesidir. Sinema varlığını ilk kez gösterdiği zamanlarda tragedyanın mirasçısı olan mimetik anlatım ile sahneleri birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlayan klasik dramatik yapıyı kullanılır. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristoteles’ten Akt. Tunalı, 1987: 22). Klasik dramatik yapı, olay örgüsü ile izleyicinin karakterle özdeşleşmesini hedefleyen serim, düğüm ve çözüm aşamalarından oluşur. Karakterlerin çatışma/mücadeleleri öncesinde ve sırasında çeşitli durumların neden, ne zaman ve nasıl şimdiki haline geldiğine dair bilgiler verilir. “Serim, durumu hazırlayan koşullar ile olay başlamadan önce geçmiş olayların genellikle oyunun başında, bazen de olayın gelişim aşamaları arasında anlatılmasıdır” (Şener, 1997: 17). Düğüm duygusal noktaların yoğunlaştığı, gerilimin, heyecanın, merakın arttığı, karakterin engeller karşısında kaldığı bölümdür ki bu da çatışmayı beraberinde getirir. “Çatışma durumu dramatik bir hareket yaratır, çünkü karşıt iki ilkenin uzun süre bir arada varlıklarını koruması olanaksızdır ve ikisinden biri öbürüne üstün gelecektir” (Todorov, 1995: 233). Çatışma bölümünde yaşanan doruk noktasından sonra, çözüm bölümünü geleneksel drama yapısını analiz eden Syd Field şu sözlerle ifade eder. “Olaylar nasıl sonuçlandı? Kahramana ne oldu? Yaşiyor mu yoksa öldü mü? İstedikini elde etti mi yoksa başarısız mı oldu? Güçlü bir son, öykünüzü tam ve anlaşılır bir çözüme ulaştıracaktır. Belirsiz sonların devri kapandı” (2005: 7-13). Bu anlatıda her şey yıldız oyuncu sistemine dayalı karaktere dayalıdır. Film başkarakter etrafında şekillenir. İzleyici doğru-

dan karakterin yaşantıladığını yaşamaya yönlendirilir. “Özdeşleşmeyi yaratıcı en büyük mekanizma da budur kuşkusuz” (Bakır, 2008: 67). Klasik anlatı izleyiciye sorgulama veya düşünme hakkı tanımaz.

“Klasik anlatı filmleri hemen ve kolayca kavranılabilir (bildik, tanıdık) görsel dünyalar kurar ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir” (Oluk, 2008: 76).

Geniş izleyici kitlelerini eğlendirme ve oyalama aracı olarak kabul gören klasik sinema kapitalist yaklaşımla kitleleri hipnotize eder ve kurgusal olarak merak ve ilgi uyandırır. İzleyiciyi hikâyenin içinde bir karaktere dönüştürür. Hitchcock’un ‘sıkıcı parçaları kesilip çıkarılmış yaşam’(Armes, 2011: 93) tanımlaması öykü anlatan ve eğlence üreten klasik anlatı sinemasına uygun bir tanım olacaktır. Hitchcock sinemasında müzik kullanımı, gerilim olgusu, sürükleyici olay örgüsü, biçimsel yapı ve çözümlenmesi gereken cinayetlerin akıcılığı klasik anlatı sinemasının yapısına uygun örneklerdir. Klasik Hollywood Sineması tanımındaki ‘Klasik’ nitelemesinin sebebi bu biçimin uzun yıllar, sinemada öykü anlatmanın en etkili yolu olarak egemenliğini sürdürmesinden dolayıdır (Oluk, 2008: 76). Ancak aksiyonel yapıda kurulan ve hipnoz etkisi yarattığı bilinen klasik, burjuva ya da gişe başarısını hedefleyen Hollywood anlatısına karşı 20. Yüzyılın ortalarında sinemada yönetmenin egemenliğini savunan yeni bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülür.

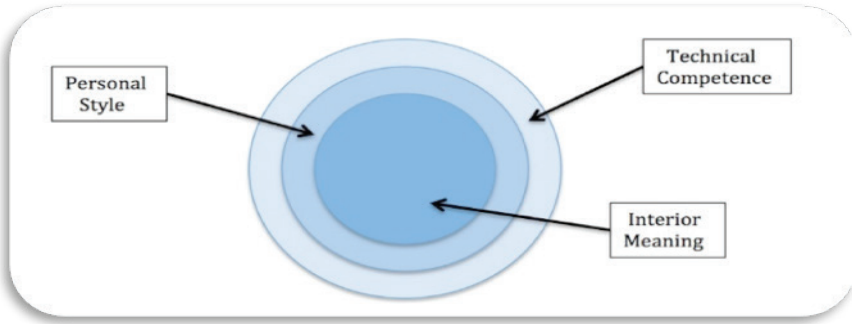
3. Modern Anlatı Sineması

1960’lı yıllarda savaş sonrası ticarileşen Hollywood Sineması’nın alışılmış kalıplarından uzak, izleyiciyi düşünmeye iten, özdeşleşme ve katharsis kavramlarına karşı alternatif bir anlatı dili doğar. ‘Cahiers du Cinema’ (Sinema Defterleri) adlı dergi etrafında toplanan Godard, Truffaut, Resnais gibi yönetmenler modern sinema olarak adlandırdığımız bu yeni anlatı dilini geliştirirler. Bu yönetmenler tarafından klasik anlatı biçiminin aksine izleyicinin filmle bütünleşeceği bir hikâye yerine, izlediklerinin bir görüntüden ibaret olduğunu fark etmelerini sağlayacak yeni bir yapı amaçlanır. Bu kavram ilk olarak Peter Wollen’in Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı makalesinde yer alan sinemanın yedi büyük günahı ile tanımlanır ve klasik anlatı ile modernist yaklaşım kıyaslanır. Bunlar; geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tekli anlatım, kapalılık, hoşlanma, kurmaca. Bunların karşısında ise yedi erdem bulunur. Geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açıklık, rahatsız olma, gerçeklik... Modern anlatıyı oluşturan filmler daha çok akım ve yönetmen filmleridir. İlgilendikleri konular daha çok kimlik

ve bellek üzerine yaşanan sorunlardır. Fransız Yeni Dalga Akımı çerçevesinde ele alınan bu yeni anlatı dili alışılmışın dışında kamera açıları, uzun planlı sekanslar, kostüm, dekor, makyaj, ses gibi biçim unsurlarıyla kendini fark ettirir.

“Yeni Dalga filmleri, geleneksel dramatik yapıdan ayrılan, çağrışımlara önem veren gerçek zamanla oynayan, kurguyu bu dramatik yapının yeni biçimini destekleyecek şekilde kesik kesik, beklenmedik çarpıcı çekimlere dayandıran yapımlardır” (Özon, 1972: 199).

Bu akımda kendi bakış açısını filmlerine yansıtan film yapımcısı ve yönetmeni anlamına gelen yazar-yönetmen (**Auteur**) kavramı ortaya çıkar. Bu kavramı ortaya atan Andrew Sarris’in makalesinde yer alan diğer yönetmenlerle (metteur: sahneye koyan) Auteur (yaratıcı) yönetmenleri birbirinden ayıran nitelikler teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam gibi kriterler şeklinde belirlenmiştir.



Görsel 1. Auteur kuramı modeli - Andrew Sarris (1962)

Bu üç kriter içerisinde yaratıcı yönetmenlik bağlamında Fransız yeni dalgacıların söylemleri gibi kişinin parmak izi kadar özgün olabilecek olan kişisel stil öne çıkmaktadır. “Kamera, önüne ne konulursa onu görüntüler ve şeylerin nasıl çekileceğinin, neyin dışarda bırakılacağına, çekimin hangi açıyla yapılacağına, çekilenin çerçevede tutulma süresi, hangisinin önce ya da sonra gösterileceğinin seçimini yapmak yönetmene aittir” (Armes, 2011: 168). Bu bağlamda yazar-yönetmen kavramı modern sinemanın ayırıştırıcı özelliğidir. Modern anlatının temel amacı gerçeğe yaklaşmaktır, klasik anlatı da kitleye hitap eden filmler üretilirken onun aksine bireysel özgün filmler yapılmaya başlanır.

“Klasik film tek tek izleyicileri kendi etrafında bir kitle olarak birleştirir, bütünleştirir, homojenleştirir. Merkezci yapısı ile kitleyi kendi içine alır. Modernist film, kitleyi dağıtır, parçalar, bireylere ayırır, kendinden öteye, hayata doğru iter” (Oluk, 2008: 171).

Öykünün temeli giriş, gelişme ve sonuç aşamalarından oluşmak zorunda değildir. Her olay neden sonuç ilişkisine bağlı olarak çözülmek veya mutlu sona ulaşmak zorunda da değildir. “Bazin bize sinemanın, gerçeklerin, yönetmenin ülküsüyle bütünleşmesi biçiminde görüntülerle anlatımı olduğunu söyler” (Gök, 2007: 117). Böylece bir yönetmenin filmi kendisinin dışavurumu, yaşama ve insan deneyimine bakış açısını yansıtması olarak incelenebilir.

Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga film örneklerinde de gördüğümüz gibi, doğal bir ortamda Hollywood’un göz alan büyüleyici sahnelerinden uzak, evrensel bir mesajı olan, toplumu yansıtan, sıradan insanların günlük yaşamlarından kesitler sunan, izleyiciyi düşünmeye zorlayan modern sinema, bu bağlamda karşı sinema anlatısının genel olarak yapmak istediği, gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır (Vincenti, 2009: 122).

Özetle yeni dalga akımından etkilenen film yapımcıları klasik anlatı biçimlerini reddetmiş, birçoğu dönemin toplumsal veya siyasi olaylarına yönelmiştir. Bu tarz filmlerde anlatı yapılarında asla gelecek tahmin edilemez ve izleyiciyi yanıltır. Devamlılık zorunluluğu olmadan çekilen bu filmlerde bağımsız konular işlenebilir ve sahnelerin birbirini takip etmemesinin sebebi, günlük yaşantımızda yarına dair ne olacağını bilmememizden kaynaklı yapılan bir göndermedir. Asla hayat bir Hollywood filmi değildir.

Modern sinemacılar, biçimi ve alıcının varlığını ön plana çıkarmaya çalışmış, izlediklerinin yalnızca bir film olduğunu topluma göstermeye çalışmıştır. Sinemada ki seyirci hikâyede geçen karakterle ya da konuyla özdeşleşen duygudan yoksun bırakılarak olayların içine karıştırılır. Bu bağlamda izleyiciden izlediğinin bir film olduğunun farkına vararak sorgulama yapması beklenir. “Sıçramalı anlatısı ile alternatif bir algılama yaratmaya çalışan bu yaklaşım egemen sistem ve ideolojinin sorgulanmasında biçimi etkin bir silah olarak kullanmıştır” (Özen, 2008: 28). Modern sinema gerçekliğin yalın anlatımı, yabancılaştırma efekti ve izleyiciyi rahatsız ederek düşünmeye yönlendiren imgeler üzerine kuruludur. Bu anlatıyı benimseyen ‘Godard filmlerinde öykü zaman kesintiye uğratılır, bu kimi zaman ara yazılar ile kimi zaman ise öyküyle dolaylı bağlantısı olan bir sekansın araya sokulmasıyla sağlanır kimi zaman ise öykü hiç yoktur. Estetik düzlemde bir diğer önemli öge olan oyunculukta Godard sinemasında klasik sinemadan farklıdır. Oyuncular rollerini canlandırmaktan ziyade gösterirler. Modern sinemada izleyici rahatsız edilerek yabancılaşma sağlanır ve filmin bir yapıntı olduğu hissettirilir. Önemli olan ne anlattığın değil neyi nasıl anlattığıdır. 80’li yıllar ile

birlikte okuma yöntemi olarak metinlerarasılığı kullanan yeni bir yaklaşım söz konusudur. Postmodern olarak tanımlanan bu anlatıya göre hikâye parçalı, başı sonu belli olmayan, ucu açık ve kameranın olay örgüsünün her hangi bir yerinden anlatı yapısına dâhil olduğu biçimi benimser.

4. Postmodern Anlatı

Postmodernizm çokuluslu kapitalizmin yaşandığı dönemde sorgulamanın artmasıyla modern kurallara tepki olarak oluşan kültürel bir söylem olarak karşımıza çıkar. Ancak modernizmin bütün kurum ve kurallarını reddeden postmodern öğretinin net bir tanımı henüz yapılamamaktadır. Çağımızda bir anlam yoksunluğu ile karşı karşıyayız. Anlamın yerini-ikon-görüntü aldı. Temsil/gerçeklik ilişkisi bozguna uğradı. Kavramsal boşluklar içindeyiz, çünkü kavramların içi boşaldı. Böylesi bir durumda insan kendini yeniden kurma, oluşturma zorunluluğu ile karşı karşıya kalır. Bunun anlamı, insanın şimdiye değin yapıp ettikleriyle, kendisini oluşturan ve kuranlarla bir tür hesaplaşmaya girmesidir. “Postmodern terimi böylesi bir hesaplaşma, yeni bir ussalık biçimi olarak görülebilir; Modernitenin ussallığına bir tepki” (Büyükdüvenci ve Ruken, 2014: 13). Bu yaklaşım modernizmin kuramsal ve sanatsal tasarılarına dayanır. Postmodern yaklaşım üzerine üç anlatı biçiminden söz etmek mümkündür, birincisi, klasik/geleneksel anlatı biçimi ki bu yaklaşım giriş, gelişme ve sonuç biçiminde ilerler. İzleyici için kolay kavranabilir olan bu metinler çoğunlukla filmin kahramanıyla özdeşleşmeyi amaçlar. Aristo'nun prensiplerini belirlediği biçimde ilerleyen egemen, ana damar öyküleme bu biçimde gelişir. İkincisi modernite ile beliren anlatı biçimidir ki bu yaklaşımda izleyiciye de görevler düşer ve metinlerin anlaşılması doğrusal olmayan ve sıçramalı olduğu için kolay değildir. Son olarak kabul gören postmodern anlatı biçimidir ve postmodern metinler hem geleneksel hem de modern anlatı biçiminin özelliklerini kapsadığı ve alıntılacağı için karmaşıktır. Sinemasal örneklerinin 80'li yıllarda ortaya çıktığı bilinen postmodern yaklaşımı “çoğulculuk, yüzeysellik gibi özellikleri aşmaya çalışmayan ‘birleştirici’ türden filmler ya da bu özelliklerin yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan ‘yıkıcı’ filmler olarak iki başlıkta ele almak mümkündür.

“Yıkıcı filmler, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 26).

Yanı sıra postmodern anlatının bir özelliği de Bordwell'e göre biçimsel öğelerin ön plana çıkarılması ve bu yolla yönetmenin sanatsal varlığının ve niyetlerinin gösterilmesi, anlatının muğlak bir biçimde sonlandırılması ve bu yolla izleyicilerin filmin anlamı konusunda spekülasyonda bulunmasının sağlanması (Akt. Gürata, 2004: 98) şeklinde tanımlanmaktadır. Postmodern sinema anlatısı özellikle, insanlık tarihinde günümüze kadar her şeyin üretildiği ve söylendiği savından hareketle geleneksel ve modern anlatı öğelerini yeni yöntemlerle yeniden öykülemiş ve kurgulamıştır. Postmodern anlatı ilk olarak modern anlatının temelini oluşturan 'Auteur' kavramından ayrılarak bize kendinden söz ettirir. Bu anlatı biçiminde birbirinden genellikle bağımsız, geçmiş veya başka bir zaman diliminde geçen olaylar birleştirilerek yeni metinler oluşturulur. Sinema bu hikâyeleri anlatırken karakterlerinde geçmişten günümüze kadar gelen kalıplaşmış motifleri ve imgeleri kullanır. "Postmodern sanatçı bir gerçeklik anlatır gibi görünmekte ama gerçekliği değil bir gerçeklik efektini, taklidini anlatmakta ve bu taklit dışında hiçbir gerçekliğin olmadığını ileri sürmektedir" (Erdemir, 2009: 24). Sinemada postmodern söylem herhangi bir üslubu veya kuralı tanımamasıyla, üst-anlatıları reddetmesiyle, kullanılan kolaj/montaj, gibi teknikler ile kendini modern ve klasik anlatıdan ayırır. Kahraman modern ve klasik anlatıda olduğu gibi olayı çözüme kavuşturan kişi değildir, hikâyenin tam anlamı göz önüne alındığında normal bir karakterden farklı olmadığını görülür. Modern anlatıda olduğu gibi toplumsal sorunları gerçekleri göstermek yerine, daha çok postmodern özgürlük ve kendini ifade etme biçimleri konu alınır.

"Gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Sözü edilen nitelikler, postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleridir" (Büyükdüvenci ve Ruken, 2014: 26).

Postmodern öğretiye göre daha önce üretilmemiş, söylenmemiş ya da keşfedilmemiş hiçbir olgu söz konusu değildir. Bu bağlamda üretilen her eser bir öncekinin kopyası, taklidi ya da ötekinden esinlenerek yeni bir biçimle ortaya konulan imitasyonudur. Bu yapıda kişisel biçim ön planda değildir. Anlatı çok dağınık ve karmaşıktır. Modernizmin temsil ettiği büyük anlatıların sonu gelmiştir ve postmodernizm üst anlatıları reddeder. Sinemada postmodernizm daha çok karma yapıları tercih eder, çeşitli yöntemlerle önceki ve şimdiye ait olan yapıtlar arası sınırlar kaldırılarak melez tür yaratılır. Örneğin Tarantino, kendi filmlerinde başka yapıtlardan aklında kalanları birleştirerek ya da ötekini taklit ederek karmaşık ve melez bir anlatı sunarken her şeyin birbirine bağlı olduğu ve günümüzün metinlerarası bir dünya olduğunu savlayan postmodern sinema

David Lynch sinemasında da karşılık bulur. O'nun sinema dili biçimin yeni bir öncülüğünü yaparken farklı sonuç ya da çağrışımlar ortaya koyar. Bu bağlamda birleştirici türden filmler öznenin yok olduğu, sanatsal biçimlerin harmanlandığı yüzeysellik, çoğulluk gibi özelliklerini sunan filmlerdir.

5. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık özellikle 1960'lı yıllarda bazı eleştirmenlerin bir metni tanımlamak amacıyla ortaya koyduğu kavramdır. Her metnin çoksesli ve diğer metinlerle iç içe geçerek oluştuğunu savunan bu eleştirmenler ele alınan metnin önceki ya da öteki metinlerden izler taşıdığını söyler. Buna göre yapıtlardaki tek anlam devri geçmiştir. "Metinlerarası kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alış veriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır" (Aktulum, 1999: 17). Her metin ister sözsel olsun ister sözsel olmayan bir tür yer değiştirme ya da farklı metinlerin bir araya gelmesiyle oluşur. Kavramı geliştiren eleştirmenlerden biri olan Kristeva, "bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için 'metinlerarası' kavramını ortaya atar. Özellikle postmodern olarak kabul edilen dönemde ortaya çıkan kavrama göre her metin hem bir yeniden okuma hem de metinlerin yer değiştirmesi ya da birbirleriyle kesişmelerini vurgular. Bu açıdan 'metinlerarasılık' kavramı postmodern dönemin okuma yöntemi olarak kabul görür ve sadece metinlerin değil aynı zamanda tür ya da farklı türden yapıtların kesişmelerini de konu edinir. Kristeva'nın yanı sıra Baktin, Barthes gibi yazarların da benimsediği ve söyleşimcilik, etkileşim gibi farklı kavramlar ile tanımlamaya çalıştığı 'metinlerarası' kavramı bir metnin kendinden önceki ya da çağdaşları tarafından etkilendiği, ötekinden izler taşıdığı, anlamların kesiştiği veya metinlerin birbirleri ile olan etkileşimi tanımlar. Bu bağlamda her metin bir tür alışveriş işlemi iken metnin tam anlamıyla bağlamından koparılması anlamına gelmez 'metinlerarasına' başvuran bir yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, yazarın daha önce okuduğu bir metinden kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeyerek bir yeniden yazma işlemiyle yeni bir anlam yarattığı' anlamı kabul edilir. Kimilerince kaynak eleştirisi olarak da görülen kavram aslında yeni bir okuma yöntemi ya da yapıtların birbirlerine karıştıkları bir çoksesli yazınsal biçim olarak ortaya çıkar.

80'li yılların okuyucusuna yönelik metinlerde, dikey ve yatay 'metinlerarasılık' kavramına ilişkin sorular ortaya çıkmaktadır. 'Metinlerarasılık' kavramı ile ilgili olumsuz düşünenlerden biri olan Jameson'a göre, nostaljinin sömürüsü ve yalın tarihi bozan parçalayan bir biçimdir. Jameson postmodernizm'i sadece bir

pastiş olarak görmektedir. Ona göre pastiş, geçmişe nostaljik göndermeler yapar ancak ileriye bakmaz. Mevcut olanı kullanması geç kapitalist toplumu işaret etmektedir. Parodi ona göre konuyla ilgili soru sorma anlamı taşıırken, pastiş sadece referansı işaret etmektedir.

Jameson'a göre, gerçekliğin imgelere dönüştüğü bu mantığı pastiş olarak adlandırıyor: "Pastiş, mizahını yitirmiş, boş parodidir". Sanatsal stillerin dirimliliğini oluşturan, özgül kişilik, bireysel yaratıcılık gibi ideolojilerin dinmesiyle birlikte, stiller çerçevesindeki yeniliklerin, buluşların mümkün olamadığı bir dünyada, geriye ölüp gitmiş stilleri taklit etmek kalır" (Akt. Şahin, 2015: 111-112).

Fiske'e göre ise postmodern kültürel tarzın alışlagelmiş bir hali olan metinlerarasılık halinin temel motivisi, gündelik hayata dair bütün metinlerin eksik olduğu ve yoksullaştırılmış nesne görevi gördüğüdür. Fiske metinlerarasılığı üç düzlemde ele alır: Birincil metinler özgün kültürel metaldır, ikincil metinler reklam, basın haberleri vb., üçüncül metinler ise söz konusu meta hakkında sohbet etme, onu giyme, onun gibi davranmayı içerir. Hiç bir metin tümüyle bitmiş bir nesne olmadığı için postmodern metinler sürekli olarak birbirinin içine sızarak. Postmodern kültürel analizleri yapılırken dikkat edilmesi gereken incelenen metnin içine başka metnin nasıl sızdığı ve bunun söylemde nasıl bir ilişki/çelişki oluşturarak yarattığı hazdır (Ülger, 2012: 188-192). Herhangi bir metin tarafından üretilen anlamlar, kısmen ona benzer diğer metinlerin anlamları tarafından birleşmektedir. Bu, "metinlerarasılık" olarak adlandırılır (Fiske, 2003: 213). "Metinlerarasılık, ele alınan her nesneden yeni anlamlar çıkarmaya olanak sağlayan, tutarlı ve özgün bir anlayış olarak görülür ve yazından başka sanatın diğer biçimlerinin sanatsal yönlerinin ortaya konması için önemli açılımları oluşturur" (Akt. Kılınçarşan, 2016: 53). Her metnin öncekinden izler taşıdığı ya da metinlerin önceki metinlerden etkilenecek üretilmiş olduğunu savlayan kavrama göre metinler "... bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Aktulum, 1999: 41). Bu açıdan farklı düzeylerde de olsa her metin önceki ya da çağdaş metinlerden etkilenecek ortaya çıkar, ondan izler taşır ve okurun da bu çoksesli yapıda yapıtlararası ilişkileri algılaması, somut izlerin varlığını fark etmesi beklenir. Farklı metinler ya da gösterge dizgeleri arasındaki ilişki ve alışverişleri vurgulayan kavram disiplinlerarasılık bağlamında açık ya da kapalı yöntemlerin uygulandığı metinlerarasılık nosyonu olarak karma bir disiplin olan sinemada da karşılık bulur. Özellikle pastiş (öykünme) ve parodi (alaysılama) gibi yöntemler postmodern sinemada birbirine gönderen, birbirini andıran, ötekenden yola çıkarak üretilen ya da başka bir filmsel metni alaysılayan yapıt olarak karşımıza çıkar.

5.1. Sinema'da Metinlerarasılık

Postmodern dönemin okuma yöntemi olarak kabul edilen metinlerarasılık günümüzde sanatın birçok disiplinde kullanılmakla ve farklı metin ya da söylemlerin bir tür kesişme yeri olarak değerlendirilir. Bir tür çokseslilik ya da söylemlerarasılığı ifade eden kavram karma bir sanat olan sinemanın resim, fotoğraf, edebiyat vb. disiplinler ile ilişkilerini de kapsar ve sinemada bu türden alıntılara sıklıkla rastlanır. Sinemanın kendi yapısı gereği müzik, edebiyat ve diğer sanat disiplinlerinden yoğun biçimde beslendiği görülmektedir. Farklı sanat disiplinleri arasındaki alış veriş işlemleri göstergelerarasılık kavramı temelinde sorgulanırken sinemada filmlerin kendileri arasındaki alıntılama, kopyalama ya da alaysılama türü işlemler makale çerçevesinde filmlerarasılık olarak tanımlanmaktadır. Sinemanın diğer sanat biçimleri ile olan ilişkileri karma yapısı nedeniyle kaçınılmaz olmakla beraber bu etkileşimler filmler arasında da farklı yöntemler ile sıklıkla karşımıza çıkar. Postmodern yaklaşımda birbirinden alıntılamanın, birbirine gönderen ya da birbirini anımsatan biçimler artık bir tür sorgulama yöntemi olarak kabul görür. Bu bağlamda filmlerarasılık her tür etkileşim ile birlikte yeni anlamların ortaya çıkması, yeni bir okuma ya da çok yönlü bir bakışın sonucu olmaktan ve sonsuz bir alan ortaya çıkmaktadır. Filmlerarasılık bağlamında geliştirilen söylemler yeni bir anlam yaratmakla beraber öteki filmsel metni güncelleyen, onu anımsatan ya da ondan yola çıkarak yeni bir anlam/biçimin üretilmesini sağlamaktadır. Bu etkileşim ya da söyleşim biçimi ile bir sinemasal metin alıntı, kolaj, gönderge vb. ile yeniden yazılır, üretilir. Bu yaklaşımın en iyi örneği Fransız sinemacı Godard'ın sözü neredeyse kavramı özetler, “hep alıntı kullandım, yani hiçbir şey icat etmedim. Aldığım notlardan yola çıkarak, gördüğüm işe yaramaz unsurları sahneye koydum; bu notlar okuduğum kitaplardan ya da bir başkasının söylediklerinden oluşuyordu.” O'na göre alıntı yaratıcı bir etkinliktir, izleyicinin algılama biçimini geliştirir ve bu dönüştürüm işlemi ile farklı anlamsal dönüşümler de ortaya çıkar. Yazın alanında 1960'lı yıllarda görülen postmodernist belirtilerin sinemaya yönelmesi neredeyse yirmi yıl sonrasını bulur. Bu tarihe kadar sinemanın tecimsel yapısının oluşturduğu baskı nedeniyle klasik sinema anlayışı tercih edilmiş ancak 1980'li yıllarla beraber modernizmin dayattığı kurallar ve alışılmış biçimler reddedilerek yeni bir sinema yaklaşımı ortaya çıkmıştır. Bu anlayışta süreksizlik, kopukluk, çokanlamlılık ve yüzeyselliğin ön planda olduğu filmler üretilmiştir. Farklı disiplinlerarası ilişkilere ve türlerin iç içeliğine açık olan postmodern dönem, “nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme” (Büyükdöven, 1997: 23) ile karakterize edilmektedir. Bu bağlamda modern sinemada auteur, yaratıcı yazar-yönetmen figürü yerine Barthes'ın yazarın ölümünü ilan etmesi gibi, si-

nemada da yönetmen otoritesinin yıkıldığı kabul edilerek postmodern anlamda auteurun kendi anlatım biçimi ve üslubunun dışında kopuk, süreksiz, okur-izleyicinin anlama dâhil edilebildiği açık yapıt önem kazanır. Aynı zamanda postmodern film, farklı türlerin (macera, korku, erotik, western vb.) iç içe geçişliği ile de karşımıza çıkar.

“Postmodern filmler postmodern kültürün yapısal özelliklerini (çoğulculuk, yüzeysellik vb.) taşıyan ve onları aşmaya çabalamayan birleştirici türden filmler ile bu özellikleri edilgin bir biçimde sunmaktan öteye giderek onları cesurca sorunsallaştıran veya sorgulayan yıkıcı türden filmler olmak üzere ikiye ayrılır” (Büyükdüvenci, 1997: 28).

Postmodern dönemde sinemasal atmosferin oluşumunda yönetmen artık sadece kendi dünyasını kuran ve aktaran değil bunun dışında farklı türleri iyi kullanabilen, harmanlayabilen bir unsurdur. Ancak, postmodernizmin doğasında olan öteki ile ilişkiler, öznenin parçalanması, farklı disiplinlerle etkileşim sonucu yeni ve sonsuz anlam üretimi ile izleyicinin sürece dâhil edildiği, bağlamından koparılmış gösterge dizgelerinin başka disiplinlerin gösterge dizgeleriyle iç içe geçişliği ve yeni biçimleriyle, filmler, izleyici odaklı, izleyicinin alışıktığı sinemasal dili sunmaktadır. Tür olarak bu filmler birbirinden farklı olmakla beraber yüzeyselliğe, çokluğa ve geçiciliğe yer vermeleri bakımından ortak özelliklere sahiptirler. Postmodernizm, modern kurumlara ve kurallara karşı oluşuyla öznenin parçalanmışlığını ve süreksiz, kopuk yapıyı savunur. Bu bağlamda postmodern filmlerde benzer özelliklerle bezenmiştir.

“Postmodernist sanat, mimari, fotoğraf, film, video, TV ve diğerleri bilgi kuramsal dürtünün olmadığı bir yüzeysellikler takıntısına ilgi gösterir. Yüzeysellikler derinlemesine incelenmek yerine Nietzscheci bir yaklaşımla kendi kendine yeten maskeler gibi ele alınır, sunulur” (Büyükdüvenci, 1997: 39).

İlk bakışta bu filmler Hollywood’un egemen ‘klasik-gerçekçi’ kitle kültürüne dayalı, eğlendirmeye yönelik örnekler olarak görülebilir. “Aslında incelendiğinde bu filmlerin maskeleyen, estetizm, geçicilik, çoklu dünyalar, türler ve betimleme eksikliğindeki derinsizlik ve maddi yüzeysellikteki büyüleyicilik gibi açık postmodern özellikleri sergilediği görülecektir” (Büyükdüvenci, 1997: 42). Yöntemleri arasında alıntı, gizli alıntı, anırtırma, yansılama, öykünme, anlatı içinde anlatı, vb. biçimleri taşıyan metinlerarasılık kavramı Kristeva’ya göre aynı zamanda birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak yeni bir gösterge dizgesi oluşturulmasıdır. Metinlerarası ilişkilerde türev ilişkileri olarak tanımlanan Pastiş (öykünme) ve Parodi (yansılama) ise öteki metne gönderme yaparak onu biçim ya da içerik düzeyinde taklit etme işlemidir. Bu iki tür zaman

zaman birbirine karıştırılır ancak parodi; bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir ve içinde aynı zamanda bir eğlendirme amacı güderek alaycı söyleme sahiptir. Bu söylem içerik düzeyinde, ciddi bir yapının sıradan bir içerikle dönüştürülmesi şeklinde gerçekleşir. Yansılama günümüzde sadece yazın alanında değil diğer disiplinlerde de uygulanır, bunlardan birisi de sinema alanıdır. Sinemada yansılama işlemi daha önce çekilmiş filmlerdeki kült sahnelerin ya da kült sözlerin ve/veya cümlelerin de tekrar edilmesi işlemidir. Bu işlem çoğunlukla eğlendirme amacıyla yapılan oyunsal bir dönüşümdür.

Öykünme (pastiş) ise yazınsal alanda soylu bir metnin biçimini değiştirerek ötekini yeniden sunar ya da anımsatır, içinde yansılama olduğu gibi eğlendirme ya da gülünç düşürme amacı yoktur, özünde taklit unsuru yatar. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır (Aktulum, 2000).

Benzerini yapma, kopyalama, taklit etme işlemi sinemada da oldukça sık gerçekleşir. İçinde bir nevi saygı unsurunu da barındıran öykünme, onun gibi olma-yapma eylemidir. Özellikle Hollywood sinemasından pek çok örnek başka filmsel metinler olarak kopyalanmıştır. Sinemanın ticari yapısından dolayı gişe başarısını da hedefleyen yapımcılar ülkemizde Amerikan kültürüne ait unsurları çizgi roman ya da serial dizilerden aldıkları konuları Türk sinemasına uyarlamışlardır. Bu uyarlamalar konu ya da kahraman düzeyinde olmakla beraber çoğunlukla fantastik türde karşımıza çıkmaktadır. Henüz kendi sinema sanayisini oluşturamamış olan sinemamız çalışılan dönemde bu fantastik tür örneklerini gelirden elde etme ve çekilen konu sıkıntısı nedeniyle Türk kültürüne uyarlama çabasına girmiştir. Çalışmanın bu bölümünde özellikle fantastik türün tanımı yapılarak Hollywood ve Türk sinemalarındaki örneği olan ‘Drakula’ filmi ele alınacaktır.

6. Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula Filmi

Fantastik, Fransa’da 18. yüzyılın sonlarına doğru, İngiliz korku romanlarının etkisiyle başlayan, hayal ürünü öğelerinin ortaya konduğu bir bilimkurgu benzeri yazınsal tür olarak ortaya çıkmıştır. Latince kökenli olan fantastik sözcüğü, gerçekte var olmayan, gerçek dışı, düşsel gibi anlamlara gelmektedir. Fantastik yazın mucizelere veya doğüstü olaylara inanmayan, her şeyi bilim ile değerlendirip, mantığı ile sorgulayan dönemin getirdiği kurallara tepki olarak ortaya çıkar.

“Fransızca *fantastique*, Almanca *phantasie* ve İngilizce *fantasy* olarak adlandırılan fantastik, güzel sanatlar, sinema ve yazında düşe, doğüstüne, büyüye,

dehşete ya da bilim kurguya başvurarak nesnel gerçekliğin sınırlarını aşan yazın, sanat ya da sinemayla ilintili yapıt ya da türe denilmektedir” (Uyanık, 1999: 56).

Ancak bir fantastik eserin sanat ürünü olup olmadığı kişiden kişiye veya toplumun algısına göre farklılık gösterebilmektedir. Fantastik sanat birçok gerçekdışı, hayal ürünü, düşsel ögeyi bir arada tutan ve betimleyen geniş bir alanı temsil eder. Hayal evreninde, gerçekte var olmayan öğelerle dolu, düş gücünün olabildiğince ortaya konulduğu fantazyalar edebiyat, resim, sinema gibi birçok sanat yapıtlarında karşımıza çıkar. İnsanın varoluşundan itibaren fantastik öğelere rastlanan mağara duvarları ve piramitlerde bulunan hiyeroglifler göz önüne alındığında, insanın ve hayal gücünün olduğu yerde fantastiği bulmak kaçınılmazdır. Sanat yapıtları içerisine ilk edebi metinlerde şekillenen Fantastik, diğer sanatlarla etkileşim içine girerek kendini sinema alanında da gösterir. “İlk yıllarından itibaren fantastiğe, masallara, destanlara, bilimkurgu ya da mitoslar yaratan veya mitoslardan beslenen süper kahramanlara geniş bir yer ayıran sinema günümüzde artık başlı başına bir düş dünyası, faryazyaya haline gelmiş bir sanattır” (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 7). Temelini geleneksel biçimlerin oluşturduğu faryazyaya, geçmişin mitleri, efsaneleri, peri masallarıdır aslında. Gerçekte hiç var olmamış, yaşanmamış öyküleri temsil eden efsaneler, kelime anlamıyla kurgu anlamını taşıyan, geçmişte veya başlangıçta gerçekleşen olaylara sembolik anlamlar katan mit ve cadıların, perilerin, devlerin yer aldığı peri masalları ile birleştiğinde bize düşsel doğaüstü öğeleriyle, anlatı yapısıyla, karakterleriyle, temasıyla fantastik bir dünya yaratır. Kapsamı bakımından bilimkurguya da benzetilen hatta karıştırılan fantastik, aslında yaşadığımız dünyadan oldukça farklı bambaşka bir zamanı ve mekânı anlatmasıyla kendini bilimkurgudan ayırır. Bilimkurgu daha çok var olduğumuz dünyanın geçmişini veya geleceğini konu edinen, öyküde zaman algısının karıştırılarak izleyiciye/okuyucuya anlatımıdır. 19. yüzyılın sonlarına doğru daha fazla ürünü olan bilimkurgu çoğu zaman dünyayı değiştirmekle/yenilemekle ilgili olup fantastikten farklı olarak daha rasyonel, teknolojik ve bilimsel öğeler taşır. Fantastik, zaman içerisinde birçok sanat dalının ana teması haline gelmiş, resimden karikatüre edebiyattan tiyatroya, tiyatrodan sinemaya, sanatın her alanında defalarca işlenmiş, farklı perspektiflerden topluma kazandırılmıştır. “Fantastik metinler başka bir zamanın içine kapı açar ve eğer içinden geçerse, bir an için bile olsa, kendi zamanımızın dışında, belki de Zaman’ın kendisinin dışında, duruyor oluruz” (Tolkien, 1999: 48). Fransız sinemacı, fantezinin kurucusu olarak bilinen Méliès, filmlerinde yaptığı birçok sihribazlık numarası ve hileleriyle bilinir. Bu illüzyonu yaratan aslında çekimlerin kamera efektleriyle düzenlenmesi olmuştur. Görüntü bindirme, maskeleyme, karartma gibi kurgu tekniklerini uygulamış olan Méliès, ‘stop trick’ tekniği ile bir kadının hızla ortadan

kaybetmesi, kadını iskelete dönüştürmesi, hatta nesnelere kaybolduğu sahnelerle fantastik dünyanın kapılarını aralamıştır. Geleneksel biçimlerden yararlanan fantastik hikâye anlatımı, klasik Hollywood yapısını benimseyerek sinema dünyasında da izleyiciye samimi hazlar yaşatır. Yaşadığımız dünyadan bir tür kaçış sağlayan bu yapıtlar, yönetmen tarafından metinler aracılığıyla var edilen bir dünya olarak görülse de, gerçekten izleyiciye içindeymişçesine inandırılır. Çünkü “izleyici veya okuyucu aklıyla bu dünyaya girer ve orada karşılaştıkları şeyler doğru ve o dünyanın kuralları ile uyumludur” (Şenel, 2009: 11). Modern biçimlerden uzak, klasik anlatı kalıplarına uygun olarak üretilen Hollywood sinemasının ilk fantastik yapıtlarında nerdeyse hiç hayalî veya teknolojik öğeler kullanılmamıştır. Film hilelerinin ağırlıkta kullanıldığı ilk fantastik yapı örneği Wallace Worsley’in yönetmenliğini üstlendiği senaryosu Barry Pain’e ait *A Blind Bargain* (1992) filmidir. Kukla hilelerinin ustası olan Willis H. O’Brien’in de ilk çalışmalarından olan, Harry Hoyt’un çektiği *The Lost World*’te (Kayıp Dünya) (1925) olduğu gibi, tarih öncesi canavarların görselleştirilmeleriyle çıkar. “Başka bir örnek ise yönetmenliğini John Stuart Robertson’ın yaptığı ve fantastik türün yıldızlarından John Barrymore’un, tip ve kılık değiştirme ustası Lon Chaney ile birlikte görüldükleri 1920 yapımı bir yeniden çevrim olan *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* filmidir” (Roloff ve Seeblen, 1995: 158). Hollywood sinemasında başlayan fantastik sinema, popüler kültüründe desteği ile kendini bir tür olarak ortaya koymuş, böylece birçok ülkenin film endüstrisini harekete geçirmiştir. Diğer ülke sinemaları kendi olanakları dâhilinde çizgi roman, masal gibi edebi eserlerden etkilenecek kendilerine ait bir fantazy kurdular. Dolayısıyla metinlerarası/filmlerarası bir etkileşim içine giren fantastik sinema, beraberinde birçok uyarlama filmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

60’lı yıllarda ortaya çıkan fantastik Türkiye sineması, fantezi-bilim kurgu türünde verdiği film örneklerini çizgi roman vb. birçok sanat eserinden esinlenerek ortaya koyar. Tarihi destanları, masalları, çizgi romanları kendine konu edinen Türkiye sineması, kısa bir zaman diliminde oldukça dar bütçeli B sınıfı olarak nitelendirilen yapımlarla kendini ifade etmeye çalışmasının sebebi, dönemin sıkıntılı süreci ve maddi yetersizlikleri olmuştur. Türkiye’de özellikle melodrama ve güldürü filmlerine ağırlık verilmiş, belli kalıpların dışına çıkılmamıştır ancak fantastik filmler abartılı Yeşilçam furçasına yeni bir soluk getiriyor ve izleyiciye yeni kaçışlar yaratarak alt kültür-gecekondu sineması olarak tanımladığımız alternatif sinemayı oluşturuyorlardı. 70’li yıllarda daha yoğun bir şekilde üretilmeye başlanan Fantastik Türk Sineması örnekleri, her kadar başka kaynaklardan uyarlansalar da kendi kültürümüze ait öğelerle harmanlanıp izleyiciye yansıtılmasından dolayı beğeni kazanıyordu. 60’lı yılların sonlarına doğru

oldukça popüler olan süper kahraman furyası birçok ilke imza atmıştır. Amerikan çizgi romanları, 40'lardan kalma televizyon dizilerinin oluşturduğu çalışmaları ilk kez sinema filmine uyarlayan Türk Sineması olmuştur. Amerika'da çoğu 90 sonrasında çekilmiş süper kahramanlar, Örümcek Adam(Spider Man), Süper Adam (Superman), Binbaşı Tayfun(Kaptan Amerika), Yarasa Adam(Batman), Kızıl Maske(The Phantom) vs. gibi ülke sektöründe yoğun ilgi görmesiyle birlikte uzun süre endüstrideki yerini korumuştur. Birkaç örnekle bilinen Fantastik Türk Sineması uyarlamaları; Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler(1970), Keloğlan(1948), Ali Baba ve Kırk Haramiler(1971), Klink İstanbul'da(1967), Malkoçoğlu(1966), Tarkan(1969).



Görsel 2 Drakula (1953) – Mehmet Muhtar

Erken dönemde ilk fantastik Türk filmi olarak bilinen 'Drakula İstanbul'da' Ali Rıza Seyfi'nin Bram Stoker'dan kısaltarak uyarladığı Kazıklı Voyvoda isimli romanından esinlenerek 1953 yılında Mehmet Muhtar tarafından filme alınmıştır. Drakula'nın ilk kez azı dişlerinin görüldüğü ve dünya literatürüne geçen bu ya-

pımdır. Ancak Bram Stoker'ın romanından ilk resmi uyarlama Amerikan yapımı olan 'Dracula(Drakula)' 1931 yılında Tod Browing tarafından çekilmiştir. Romanın birebir uyarlaması olan bu filmde, 1953 Türk yapımı 'Drakula İstanbul'da filmine göre hikâye başlangıç bölümünde aynı başlamasına rağmen öykü farklı ilerler. Orijinalinde Drakula şatosundan hiç ayrılmayan insan kanıyla beslenen, aslında tek istediği huzur olan bir vampirdir. Renfield karakteri emlak işiyle ilgili Drakula'nın kalesine gider. Drakula onun kanını içerek kölelerinden biri haline getirir ve satın alacağı mülk ile ilgili Londra'ya giderken Renfield'i koruması olarak görevlendirir. Drakula satın alacağı katedralin yanındaki akıl hastanesinde yaşayan Lucy'nin de kanını içerek vampire dönüştürdüktan sonra akıl hastanesinin yöneticisi olan Dr. Jack Seward'ın kızı Mina ile ilgilenmeye başlar. Dr. Seward kızının gün geçtikçe kötüye giden sağlığını araştırması için Dr. Abraham Van Helsing'i çağırır. Helsing, Drakula'nın bir vampir olduğunu anlar ve Mina'nın nişanlısı John Halker'la Dr. Seward'de durumu açıklar. Mina'nın bir vampire dönüşmemesi için, Harker ile iş birliği yaparak Drakula'yı kalbine kazık çakarak öldürürler.



Görsel 3 Drakula İstanbul'da (1953) - Drakula karakteri ve azı dişleri



Görsel 4 Drakula (1931) - Drakula karakteri

Drakula İstanbul'da (1953) filmi metinlerarasılık bağlamında Amerikan yapımı ile incelendiğinde birbirini andıran benzer sahnelerin olduğu görülmektedir. Öykü 'Kazıklı Voyvoda' romanında olduğu gibi İstanbul'da geçmektedir ancak filmin ana karakteri olan Azmi ile 1931'de çekilen Amerika yapımı Drakula filminin ana karakteri Renfield gibi bir arsanın mülküyle ilgili Drakula'yla görüşmek yola çıkar. Varmadan önce uğradıkları otelde halktan insanlar şatoya gitmemeleri konusunda iki karakteri de uyarılmaktadırlar. Onlara gece geç saatlerde şatonun tehlikeli olduğunu, insanların kaybolduğunu, kimsenin oraya gitmek istemediğinden söz ederler.



Görsel 5 Drakula İstanbul'da (1953) - Azmi'yi uyarıyorlar.



Görsel 6 Drakula (1931) - Renfield'i uyarıyorlar.

İnsanların söylediklerine inanmayan Azmi ve Renfield, şatoya vardıklarında Drakula ile tanışır ancak söylenenlere inanmamaktadırlar. Drakula'nın yanında ellerinde tuttukları kâğıtlar her iki karakterlerinde parmağını kesmektedir. İzleyici Drakula'nın bir vampir olduğunu akan kana verdiği tepki sayesinde emin olur. Parmağın kesilme sahnesinde Drakula filminde kamera detayında kan ile birlikte haç kullanılırken, Türk yapımında kullanılmamakta ve orta genel planda kamera sabit kalmaktadır.



Görsel 7 Drakula İstanbul'da (1953) - Azmi parmağını keser.



Görsel 8 Drakula (1931) - Renfield parmağını keser.

Azmi ve Renfield karakterleri şatoda dinlenmeye çekildiği esnada ikisi de baygın bir şekilde uyurken Drakula'nın eşi(-leri) tarafından öldürülmeye çalışılmaktadır. Ancak Drakula buna her iki sahnede de engel olur. Drakula İstanbul'da filmde tek eş tam karşıdan genel planda sabit açıyla gösterilirken, Drakula filmde Drakula'nın üç eşini kamera arkadan genel sabit açıyla vermektedir.



Görsel 9 Drakula İstanbul'da (1953) - Azmi baygınken Drakula'nın eşi gelir.



Görsel 10 Drakula (1931) Renfield baygınken Drakula'nın eşleri gelir.

Şüphelenmeye başlayan Azmi, şatoda gezerken gizli bir kapıdan geçerek Drakula'yı bir tabutun görür. Drakula'nın bir vampir olduğunu anladığında kafasına kürekle vurur ve kaçmaya başlar. Ancak şatoda bulunan uşak Azmi'nin kaçmasına yardım etmesinden dolayı Drakula onu öldürmektedir. Gün doğumu sayesinde kaçma fırsatı bulan Azmi İstanbul'a eşinin yanına gitmektedir. Drakula'nın sıradaki kurbanı Azmi'nin eşinin kız kardeşi Şadan olacaktır. Onu vampire dönüştürdükten sonra bu kez de sıra Azmi'nin eşi Güzin'e geçmiştir. Drakula Güzin'i yakalar ancak Azmi eşini kurtarır. Kaçan Drakula'nın Azmi peşini bırakmaz ve kazıkla onu öldürür. Drakula'nın öldürmeye çalıştığı Şadan ve Güzin karakterleri, 1931'de çekilen Drakula filmindeki Mina ile Lucy karakterlerini anımsatmaktadır. Şadan ve Lucy, Drakula tarafından öldürülür, Güzin ve Mina kurtarılır. Drakula her iki filmde kalbine kazık çakılarak öldürülür.



Görsel 11 Drakula (1953) - Azmi, Drakula'nın tabutunda kazık çakarak öldürüyor.



Görsel 12 Drakula (1931) - Dr. Van Helsing Drakula'yı tabutunda kalbine kazık çakarak öldürüyor.

Filmde tabut kapağının ip görünmeden açılması, Drakula'nın dişlerinin uzaması veya binaların yüzeyinde yürümesi vs. gibi sahneler dönemin maddi imkânlarına, yetersizliklerine rağmen başarılı çekilmiş sahneler olmuştur. Vampir yerine 'Hortlak' kelimesinin kullanımı, tüm karakterlerin İslam dinine mensup ve Türkçe isimler verilmiş olması, hatta tabutun üstünde "Elhac Abdüllatif Gani, Meşelik, Bakırköy, İstanbul-Türkiye" yazması filme kendi kültürümüze özgü öğelerin fazlasıyla filme yerleştirilmesine örnek oluşturmaktadır. Metinlerarasılık bağlamında Drakula karakterinin bir roman ait olduğu görülmektedir. Ancak sinema sanatı bu karakteri kendi içinde harmanlamış ve bu bağlamda günümüzde birçok örneği verilmiştir. Buna rağmen Drakula karakterinin belirgin noktalarında hiçbir zaman değişme yapılmadığı gözlemlenmiştir. Tüm filmlerde Drakula(-vampir) daima kan içerek beslenir ve kalbine çakılan kazık ile öldürülebilmektedir. Drakula (1931) ve Drakula İstanbul'da (1953) filmlerinde orijinal karakteri değiştirmediklerini, aksine hikayedeki belirli noktalara saygı göstererek üstüne eklemeler yapılarak sunulduğu görülmektedir.



Görsel 13 Drakula İstanbul'da (1953) - 'Elhac Abdüllatif Gani, Meşelik, Bakırköy, İstanbul-Türkiye' Yazısı

Drakula (1931) filminin gösterime girmesinden bir süre sonra filmin devam niteliğinde ‘Drakula’nın Kızı’ (1936) gösterime girmiş ve tam olarak filmin bitiği yerden başlatılmıştır. İkinci devam filmi ise ‘Drakula’nın Oğlu (1943)’te çekilmiştir. 1931 yapımı olan ilk seride Drakula öldürülmüş olmasına rağmen 1940’tan sonra gösterime giren üç devam filmi olan Frankeştayn’ın Evi (1944), Drakula’nın Evi (1945) ve İki Açık göz Frankeştayn (1948)’da Drakula hayata geri döndürülerek tecimsel öyküleme biçimi sürdürülmüştür. Günümüzde Drakula karakterine ait farklı türlerde 82 film bulunmuştur (IMDB, 2018).

7. Sonuç

Metinlerarasılık bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula adlı bu çalışmada öncelikle sinemanın içinde üretildiği toplumla ilişkisi olan bir sanat olduğu ve filmin kendi izleyicisini bulması için onunla yakınlık kurması gerektiği sonucuna varılmıştır. Tarihsel sürecinde bir tür kopya, taklit etme süreci içinde gelişen sinema sanatı, tiyatronun geleneksel tragediyalarının kullanıldığını, hareket eden nesnelerin teknik bir olay ile çekilmesinden yola çıkılarak anlatı dili oluşturduğu ve farklı akımlardan etkilenmesi ile karşıt görüşleri benimseyen sinemacıların görüşleri-arayışlarının sinemayı bugünkü ‘yedinci sanat’ olarak günümüze getirdiği belirlenmiştir. Hollywood’la birlikte endüstrileşmeye başlayan sinemanın, modern anlatı kalıplarından farklı olarak her olguyu görsel bir hazzla dönüştürerek izleyiciye buluşturduğunu ve bu buluşmada izleyiciye kendinden başka gerçekliklere tanıklık etme ve kendi gerçekliğinden kaçma imkânı yarattığı bu iki kavram karşılaştırılarak anlatılmıştır. Günümüzde oldukça büyük yatırımların yapıldığı Hollywood sinemasının büyüünün aslında bu hazzın ustaca kullanmasından kaynaklandığı ve güncel Fantastik türde verilen örneklerde de bu hazzın tüm görsel-işitsel efektler birleştiğinde doruğa çıkartıldığı görülmüştür. Sinemada kullanılan klasik anlatı yapısının Hollywood tarafından benimsediği ve ticari kaygılarının kaçınılmaz olarak güdüldüğü, bu bağlamda verilen fantastik film örneklerinde de klasik kalıpların kullanılarak toplumun sorunlarından uzaklaşması için izleyiciye bir süreliğine de olsa kaçış imkân sağlandığı açıktır. Özellikle günümüz postmodern sanat yaklaşımında yüzeysellik ve geçicilik ön plandadır. Olay zaman örgüsü kesintiye uğratarak izleyiciye ucu açık hikâyeler anlatılmaktadır. Bu postmodern sanat anlayışının okuma yöntemi ise metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık yöntemi ile eski ve şimdikiye ait olan olay ve olgular birbiriyle harmanlanarak izleyiciye karma yapılar sunulur. Birbirinden etkilenen, ötekini taklit eden ya da ötekenden yola çıkarak yeni biçimler oluşturularak eski metinler tekrar edilmekte ve güncellenmektedir. Sinema karma yapısı nedeniyle

bu alış veriş işlemlerine en açık olan alandır. Bu bağlamda başka filmler, farklı ülke sinemaları ya da türler arası alışverişler ile metinlerarasılık sonsuz bir sorgulama alanı ortaya koymaktadır. Türkiye sineması da kendine ait olmayan birçok konu ve kahramanı kendi anlatısına uyarlayarak ticari kaygılar ile güncellemiştir. Metinlerarası etkileşimin oldukça yoğun bir şekilde yaşandığı fantezi tür bütün sanat alanlarında olduğu gibi sinemada da en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören biçim olmuştur. Çalışmamızın konusu olan ve birçok uyarlaması olan Drakula filmlerini incelediğimizde klasik anlatı biçimlerinin birebir kullanıldığı görülmektedir. Neredeyse bütün fantastik filmlerde, konu iyi ile kötünün savaşıdır. İyiler kazanır. Konu değişse bile olay örgüsü sabittir. Özellikle fantastik film türünde ana karakter değişmez, sabittir ve izleyici karakterle özdeşleşme sağlar. Karakterin tüm diğer filmlerinde de bu devam eder. Drakula karakteri bizim için bir önceki filmde ne ise bir sonrakinde de o olacaktır. Bu bağlamda klasik anlatı yapısının temel karakteristiği olan başı sonu belli hikâye, kolay anlaşılabilir ve izleyiciyi rahatlatma kaygısı yapısal olarak kendini tekrar etmektedir. Sinemanın kitlesel bir sanat olduğu sürece ‘ortalama’ bir dil oluşturma ve kalabalığı yakalama amacından uzaklaşması mümkün görünmemektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Aristoteles. (1987). *Poetika, 6.Bölüm. İsmail Tunalı (Çev.)*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Büyükdüvenci, S., Öztürk S. R. (2014). *Postmodernizm ve sinema*. Ankara: Dipnot Yayınevi.
- Demirhan, M., Scognamillo, G. (2005). *Fantastik Türk sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 35, 21-40.
- Field, S. (2005). *Screenplay - the foundations of screenwriting*. New York: Random House
- Fiske, J. (2003). İletişim çalışmalarına giriş. Süleyman İrvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Furby, J., Hines C. (2014). *Fantastik*. Sena Yavuz (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gök, C. (2007). Sinema ve gerçeklik. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 112-123.
- Günay, Ö. L. (2015). *Hollywood'un 2000'li yıllardaki hedef kitleleri olarak gençlik ve gençliğin bilişsel gelişimlerinin fantastik sinemaya yansımaları: bir örnek olarak Yüzüklerin Efendisi üçlemesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur kavramı ve Metin Erksan sineması. *International Journal of Social Science*, 30 (1), 79-100.
- Gürata, A. (2004). *Öznel zamanın izinde: sinemada postmodern zamanlar ve görüş noktası*. Sinemada Anlatı ve Türler. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (Der.). Ankara: Vadi Yayınları.
- IMDB. (2018). Erişim adresi: <https://goo.gl/SRPbuE>
- Makal, O. (1996). *Fransız sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Özbanazı, O. O. (2004). Çağdaş Hollywood bilim kurgu sinemasında görsel etkiler ile yaratılan sinemasal gerçeklik (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.

Özgür Ansiklopedi: Turkcewiki. (2018, 17 Aralık). Erişim adresi: <https://goo.gl/vFN525>

Özon, N. (1990). *100 soruda sinema sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.*

Parkan, M. (2015). *Brecht estetiği ve sinema. İstanbul: Yazılama Yayınevi.*

Roloff, B., Seeblen, G. (1995). *Ütopik sinema – bilim kurgu sinemasının tarihi ve mitolojisi.* Veysel Atayman (Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Scognamillo, G. (1996). *Korkunun sanatları (korku ve sanat).* İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Şahin, H. (2015). Günümüz sanatında üslup karmaşası ve pastiş. *Art-E Dergisi*, 15, 110-126.

Şenel, S. (2009). *Fantastik sinema ve günlük düşünce: Yüzüklerin Efendisi üzerine bir alımlama çalışması* (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

Şentürk, R. (2009). Fiske ve Hartley'in televizyon teorisi. *Marmara İletişim Dergisi*, 14, 218-233.

Uyanık, G. (1999). Fantastik öğeler ve iki öyküde yansıması Franz Kafka değişim Nikolay Vasilyeviç Gogol burun. *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*, 46, 56-68.

Ünal, Y. (2008). *Dram sanatı ve sinema. İstanbul: Hayalet Kitap.*

Todorov, T. (2016). Yazın kuramı. Sema-Mehmet Rıfat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tolkien, J. R. R. (1999). *Peri masalları üzerine. İstanbul: Altıkırkbeş.*

Ülger, B. (2012). *Reklamda Postmodern kültürel analiz: yeni modernlik tecrübesinde ürünün estetikleştirilmesine dair bir inceleme, İçinde: İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme.* Ankara: Ütopya.

Vincenti, G. (2009). *Sinema'nın yüzyılı.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Yıldıran, Ö. Ü. (2011). Türk sineması'nda türler üzerine bir inceleme. *Journal of Yasar University*, 23 (6), 3866- 3877.

Özen, Z. (2008). Parçalanmış sanat: sanat etkinliklerinin küresel Kapitalizmin Postmodern kültür koşullarındaki genel durumu üzerine bir deneme. *Hece Dergisi*, Erişim adresi: <https://goo.gl/DLGiEY>