T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKİYE KORKU SİNEMASI İKONLARININ OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNDEKİ İNSANÜSTÜ VARLIK TASVİRLERİ İLE BAĞLANTILILIĞININ CHARLES SANDERS PEIRCE'İN GÖSTERGEBİLİM KURAMIYLA İNCELENMESİ

SADRİCAN ESENTÜRK
23715031

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK

2025

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKİYE KORKU SİNEMASI İKONLARININ OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNDEKİ İNSANÜSTÜ VARLIK TASVİRLERİ İLE BAĞLANTILILIĞININ CHARLES SANDERS PEIRCE'İN GÖSTERGEBİLİM KURAMIYLA İNCELENMESİ

SADRİCAN ESENTÜRK
23715031
ORCID NO: 0009-0002-0752-0060

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK

TEMMUZ 2025

Sadrican ESENTÜRK tarafından hazırlanan "Türkiye Korku Sineması İkonlarının Osmanlı Dönemi Minyatürlerindeki İnsanüstü Varlık Tasvirleri İle Bağlantılılığının Charles Sanders Peırce'in Göstergebilim Kuramıyla İncelenmesi" başlıklı çalışma, **10/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Dr. Öğr. Üyesi Erkan Çiçek	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Burak Boyraz	……
Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Topçu	……

ÖZET

TÜRKİYE KORKU SİNEMASI İKONLARININ OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNDEKİ İNSANÜSTÜ VARLIK TASVİRLERİ İLE BAĞLANTILILIĞININ CHARLES SANDERS PEIRCE'İN GÖSTERGEBİLİM KURAMIYLA İNCELENMESİ

Türkiye korku sineması, yerel, kültürel öğeleri ve İslami unsurları bünyesinde barındırarak kendine özgü bir estetik ve anlatı dili geliştirmiştir. Bu çalışma, Türkiye korku sineması literatüründen seçilen üç film üzerinden, sinematik ikonların Osmanlı dönemi minyatür sanatında tasvir edilen insanüstü varlıklarla olan bağlantısını Charles Sanders Peirce'in göstergebilim kuramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda seçilen filmler belirli amaçlar doğrultusunda belirlenmiştir. Dabbe, Türkiye'de en çok izlenen korku filmi olması ve modern korku sinemasının yerel kültürle olan bağını güçlü bir şekilde yansıtması nedeniyle seçilmiştir. Drakula İstanbul'da filmi günümüze ulaşabilmiş, bilinen, ilk Türk korku filmi olarak, sinema tarihindeki öncü rolü ve Batılı bir mitin yerel bir bağlamda yeniden yorumlanması açısından önem taşımaktadır. 2024 yapımı film ise güncel bir örnek olarak, modern korku sinemasının geleneksel unsurlarla nasıl etkileşime girdiğini göstermektedir.

Minyatür kaynağı olarak, Osmanlı dönemine ait Metâli'ü's-Sa'âde ve Yenâbi'ü's-Siyâde eseri incelenecektir. Bu eser, insanüstü varlıkların tasvirleri açısından zengin bir kaynak olup, sinematik ikonlarla olan görsel ve sembolik benzerlikleri ortaya koymak için kullanılacaktır. Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımı, sinema ve minyatür sanatı arasındaki bu benzerlikleri analiz etmek için bir araç olarak kullanılacaktır. Özellikle görüntüsel gösterge, belirti ve simge kavramları üzerinden, sinematik ve minyatür tasvirleri arasındaki kültürel süreklilik ve dönüşüm süreçleri incelenecektir.

Bu çalışma, Türk korku sinemasının görsel dilinin kökenlerini anlamak ve kültürel mirasla olan bağlantısını ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Sonuç olarak, sinema ve geleneksel sanat arasındaki disiplinlerarası bağlantıyı göstergebilimsel bir perspektifle ele alarak, Türk korku sinemasının kültürel ve tarihsel derinliğine ışık tutmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye korku sineması, Osmanlı minyatürleri, göstergebilim, Charles Sanders Peirce, insanüstü varlıklar

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF THE RELATION BETWEEN THE HORROR CINEMA ICONS OF TURKEY AND THE DEPICTIONS OF SUPERNATURAL IN OTTOMAN PERIOD MINIATURES WITH THE SEMIOTIC THEORY OF CHARLES SANDERS PEIRCE

Turkish horror cinema has developed a unique aesthetic and narrative language by incorporating local, cultural and Islamic elements. This study aims to examine the connection between cinematic icons and superhuman beings depicted in Ottoman period miniature art within the framework of Charles Sanders Peirce's semiotics theory through three films selected from the Turkish horror cinema literature. In this context, the selected films were determined in line with certain objectives. Dabbe was chosen because it is the most watched horror movie in Turkey and it strongly reflects the connection of modern horror cinema with local culture. Dracula in Istanbul, as the first known surviving Turkish horror film, is important for its pioneering role in the history of cinema and its reinterpretation of a Western myth in a local context. The 2024 film is a contemporary example of how modern horror cinema interacts with traditional elements.

As a source of miniatures, the Ottoman-era work Metâli'ü's-Sa'âde ve Yenâbi'ü's-Siyâde will be analyzed. This work is a rich source for the depiction of superhuman beings and will be used to reveal the visual and symbolic similarities with cinematic icons. Peirce's semiotic approach will be used as a tool to analyze these similarities between cinema and miniature art. In particular through the concepts of icon, index and symbol, cinematic and miniature depictions

This study is important in terms of understanding the origins of the visual language of Turkish horror cinema and revealing its connection with cultural heritage. As a result, it aims to shed light on the cultural and historical depth of Turkish horror cinema by addressing the interdisciplinary connection between cinema and traditional art from a semiotic perspective.

Keywords: Turkish horror cinema, Ottoman miniatures, semiotics, Charles Sanders Peirce, supernatural

ÖN SÖZ

Tez çalışmam süresince bilgi, birikim ve deneyimlerini hemen her aşamada paylaşmaktan çekinmeyen danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Erkan Çiçek'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tezimi yazdığım süre boyunca masamın başında sürekli uyuyup duygusal destek sağlayan kedim Şako'ya, tez sürecimdeki destekleriyle bana ilham veren Buse'ye ve desteğiyle her daim yanımda olan Işık'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sadrican ESENTÜRK

Temmuz 2025, İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖN SÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİLLER LİSTESİ viii

1. GİRİŞ 1
1.1. Araştırmanın Amacı 3
1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları 3
1.3. Araştırmanın Yöntemi 4

2. OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI 5
2.1. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı'na Tarihsel Bir Bakış 6
2.1.1. 15. Ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı 6
2.1.2. 17. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı 8
2.1.3. 18. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı 10
2.1.4. 19. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı 12
2.2. Minyatür Sanatında İnsanüstü Varlık Tasvirleri 14

3. TÜRKİYE KORKU SİNEMASI 16
3.1. 2000 Öncesi Türkiye Korku Sineması 17
3.2. 2000 Sonrası Türkiye Korku Sineması 19

4. GÖSTERGEBİLİM VE CHARLES SANDERS PİERCE 23
4.1. Göstergebilim Tarihine Genel Bir Bakış 23
4.2. Charles Sanders Pierce 27

5. BULGULAR VE TARTIŞMA 29
5.1. Drakula İstanbul'da 30
5.1.1. Film Künyesi ve Konusu 30
5.1.2. Çözümleme ve Seçili Minyatür İle Karşılaştırılması 31
5.1.2.1. Seçili Birinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 31
5.1.2.2. Seçili İkinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 34
5.1.2.3. Seçili Üçüncü Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 37
5.2. Dabbe 5: Zehr-i Cin 40
5.2.1. Film Künyesi ve Konusu 40
5.2.2. Çözümleme ve Seçili Minyatür İle Karşılaştırılması 41
5.2.2.1. Seçili Birinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 41
5.2.2.2. Seçili İkinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 44
5.2.2.3. Seçili Üçüncü Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 46
5.3. Siccin 7 49
5.3.1. Film Künyesi ve Konusu 49

5.3.2. Çözümleme ve Seçili Minyatür İle Karşılaştırılması 50
5.3.2.1. Seçili Birinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 50
5.3.2.2. Seçili İkinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 53
5.3.2.3. Seçili Üçüncü Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması 56

6. SONUÇ 59

KAYNAKÇA 63

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Fatih Sultan Mehmet Minyatürü 7
Şekil 2. Sokak Sahnesi Minyatürü 9
Şekil 3. Şenlik Minyatürü 11
Şekil 4. Eğlence Minyatürü 13
Şekil 5. Drakula İstanbul'da Film Afişi 30
Şekil 6. Drakula İstanbul'da Filminden Seçilmiş Birinci Sahne, 00:04:17 31
Şekil 7. Seçili Minyatür 1 32
Şekil 8. Drakula İstanbul'da Filminden Seçilen İkinci Sahne, 00:50:57 34
Şekil 9. Seçili Minyatür 2 35
Şekil 10. Drakula İstanbul'da Filminden Seçilen Üçüncü Sahne, 01:06:05 37
Şekil 11. Seçili Minyatür 3 38
Şekil 12. Dabbe 5: Zehr-i Cin 40
Şekil 13. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filminden Seçilmiş Birinci Sahne, 00:10:08 41
Şekil 14. Seçili Minyatür 4 42
Şekil 15. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filminden Seçilen İkinci Sahne, 01:00:11 44
Şekil 16. Seçili Minyatür 5 45
Şekil 17. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filminden Seçilen Üçüncü Sahne, 01:08:10 46
Şekil 18. Seçili Minyatür 6 47
Şekil 19. Siccin 7 Film Afişi 49
Şekil 20. Siccin 7 Filminden Seçilen Birinci Sahne, 00:30:21 50
Şekil 21. Seçili Minyatür 7 51
Şekil 22. Siccin 7 Filminden Seçilen İkinci Sahne, 01:03:07 53
Şekil 23. Seçili Minyatür 8 54
Şekil 24. Siccin 7 Filminden Seçilen Üçüncü Sahne, 01:15:30 56
Şekil 25. Seçili Minyatür 9 57

1. GİRİŞ

Osmanlı sanat anlayışı, saray ve dini kurumların himayesinde gelişen, ilahi ve dünyevi ihtişamı yansıtmayı amaçlayan zengin bir estetik bütündür. Bu bütün içerisinde minyatür sanatı, el yazmalarını görselleştirerek tarihi olayları, edebi anlatıları ve saray yaşamını kendine has bir üslupla betimleyen merkezi bir rol oynamıştır. Figür tasvirlerinde, insan figürleri genellikle idealize edilmiş ve hiyerarşik bir düzen içinde, kimliklerini ve statülerini kıyafetleri ve duruşlarıyla belli ederken; melekler, cinler, divler ve Anka kuşu gibi insanüstü varlıklar da dini metinler ve mitolojik anlatılar temelinde, sembolik anlamlar yüklenerek ve köklü ikonografik geleneklere bağlı kalınarak tasvir edilmiştir. Başlangıçta canlı renkleri, incelikli detayları ve özgün perspektif anlayışıyla klasik bir üsluba ulaşan Osmanlı minyatürü, zamanla Batı sanatıyla artan etkileşimler neticesinde figürlerde ve kompozisyonda değişimler yaşamış, daha natüralist eğilimler ve yeni temalar bünyesine katmıştır. Ancak, modernleşme dönemiyle birlikte Batı tarzı resim ve fotoğrafçılığın yaygınlaşması, geleneksel minyatür sanatının merkezi konumunu yitirmesine ve dönüşüme uğramasına yol açmıştır. Osmanlı minyatürü, imparatorluğun kültürel ve sosyal evrimine paralel bir gelişim ve değişim çizgisi izleyerek, zengin figür dünyası ve estetik birikimiyle sanat tarihinde özgün bir miras bırakmıştır. Bu miras ilerleyen dönemlerde aynı coğrafyada ortaya çıkan sanat eserlerini de doğrudan etkilemiştir. Kültürel sürekliliğin devamlılığına birçok sanat dalında rastlamak mümkün olmuştur. Tarih boyunca bu coğrafyada üretilen sanat eserlerinde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde bu sürekliliğin devamlılığı ortaya çıkmıştır. Bu aşamada hem eseri üreten hem de alıcısı bu durumun açığa çıkmasında önemli bir rol oynar. Batı etkisiyle üretilen bir çok işin yeterli ilgiyi görememesinin sebebi de bu duruma bağlanabilir. Başka bir yerin kültürel kodlarıyla sunulan bir eser alıcıyla iletişim kuramadığından ayakları yere basmaz bir şekilde izleyiciyi karşılar. Resimden müziğe, heykelden sinemaya hem başarılı hem de başarısız örnekleri görmek mümkündür. Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu gezileri batı tekniği kullanılarak yerel öğelerin işlendiği resimler büyük bir ilgi yaratmıştır. Bunun yanında batı ezgilerini kullanarak bu coğrafyaya ait temalarla

üretilen müziklerin başarısı da yadsınamaz bir gerçektir. Bununla birlikte sinema alanında da benzer örneklere rastlamak mümkündür. Özellikle Türkiye sinemasının oluşmaya başladığı ilk yıllarında batı esintili birçok uyarlama izleyiciyle iletişime geçemediğinden başarısız kalmışlardır. Diğer bir yandan Yeşilçam'ın yerel unsurlarla bezeli batı uyarlaması birçok filmi günümüzde dahi ilgiyle izlenmektedir. Bu aşamada Türkiye korku sineması kültürel sürekliliğin işleyişini görebilmek için en uygun alanlardan birisidir.

Türkiye korku sineması, özellikle 2000'li yıllardan itibaren kayda değer bir türsel kimlik kazanarak hem niceliksel hem de niteliksel bir gelişim sergilemiştir. Her ne kadar erken dönem Türk sinemasında korku öğeleri barındıran münferit örneklere rastlansa da türün sistematik bir şekilde üretimi ve akademik ilgiyi üzerine çekmesi daha geç bir döneme tekabül etmektedir. Bu bağlamda, Türk korku sinemasının kendine özgü yapısını anlamlandırmak için onun tarihsel evrimini, beslendiği kültürel ve folklorik kaynakları, ele aldığı temel temaları ve toplumsal kaygılarla olan ilişkisini akademik bir perspektifle irdelemek gerekmektedir. Özellikle İslam dininden insanüstü varlıklar, yerel batıl inançlar, halk hikayeleri ve güncel toplumsal travmaların sıklıkla işlendiği bu filmler, aynı zamanda Türkiye'nin kültürel ve sosyo-politik atmosferine dair önemli ipuçları sunmakta ve bu yönüyle de disiplinlerarası çalışmalara zengin bir malzeme sağlamaktadır. Korku türünün küresel anlatı kalıplarıyla yerel motiflerin etkileşimini yansıtan Türk korku filmleri hem popüler kültür çalışmaları hem de sinema araştırmaları açısından dikkate değer bir inceleme alanı olarak öne çıkmaktadır.

Film ve görsel çıktıların analiz ve çözümlemeleri yapılırken en sık kullanılan yöntem göstergebilim kuramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşadığımız dünya üzerinde hemen her ortamda işaretler, görüntüler, şekiller vs. insan belleğinden geçerek bir anlam kazanır. Bu anlamlar insandan insana toplumdan topluma çeşitlilik gösterebilir. Aynı imaj farklı anlamlarda insanlara dokunabilir. Bu bağlamda bu imajları anlamlandırmada kullanılacak perspektifi insanlara sunan, hangi yaklaşımların benimsenmesi gerektiğini ortaya koyan bilim ise göstergebilim olarak adlandırılmaktadır. Gösterge kavramı milattan önceki dönemlerden itibaren karşımıza çıkmaktadır. İlk zaman metinlerde pozitif bilimlerde kullanıldığı anlaşılan kavram, zaman içerisinde zenginleşmiş ve anlamı da genişlemiştir. Zaman içerisinde kavram John Locke, Johann Heinrich Lambert, Edmund Husserl ve Hoene-Wronski gibi

düşünürlerin görüşleri ile dil felsefesi bağlamında genişlemiş, sosyal bilimler düzleminde anlam kazanmıştır. Bu düşünürlerden yola çıkarak modern göstergebilim kavramının temelini atan ve genişleten iki önemli isim ise Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce olmuştur. Saussure Avrupa'da, Pierce ise Amerika'da benzer bakış açıları farklı yöntemler ile göstergebilim kavramını tekrar ele almış ve çağdaş göstergebilimin temelini atmışlardır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Türkiye korku sinemasındaki insanüstü varlık temsillerinin, Osmanlı minyatür geleneğinden gelen görsel mirastan etkilenip etkilenmediğini, bu miras ile bağlantılılığını ve onu nasıl yeniden yorumladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Araştırmanın temel amacı, 16. yüzyıl Osmanlı dönemi *falnamelerinden Metâli'ü's-Sa'ade ve Yenâbi'ü's-Siyâde'deki* insanüstü figürler ile Türkiye korku sinemasının seçilmiş örneklerindeki karakterler arasındaki tematik, kompozisyonel ve sembolik sürekliliği göstergebilimsel bir yaklaşımla analiz etmektir. Bu karşılaştırmalı çalışma ile, iki farklı dönem ve anlatı formu arasındaki ortak kültürel kodları irdelenerek, Türkiye sinema estetiğinin tarihsel ve kültürel köklerine ışık tutulması amaçlanmaktadır.

1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamı, Türkiye korku sinemasından üç örnek film ve Osmanlı dönemi minyatür sanatından bir yazma eser ile sınırlandırılmıştır. İncelenecek filmler; Türkiye korku sinemasının bilinen ilk örneği olması sebebiyle *Drakula İstanbul'da (1953),* ticari başarı ve popülerlik açısından en çok izlenen Türk korku filmi olması nedeniyle *Dabbe 5: Zehr-i Cin (2014)* ve türe güncel bir perspektif sunması amacıyla *Sıccin 7 (2024)* olarak belirlenmiştir. Osmanlı Dönemi minyatür kaynağı olarak ise III. Murat dönemi, 16. Yüzyılda hazırlanan ve cin, şeytan, peri gibi insanüstü varlık tasvirleri açısından günümüze ulaşan en kapsamlı yazmalardan biri olan *Metâli'ü's-Sa'âde ve Yenâbi'ü's-Siyâde* eseri seçilmiştir.

Bu çalışma, belirlenen filmler ve seçilen minyatür eser ile sınırlı olup, elde edilecek bulgular tüm Türkiye korku sinemasını veya bütün Osmanlı minyatür geleneğini temsil etme iddiası taşımamaktadır. Araştırma, seçilen örnekler üzerinden

derinlemesine bir analiz yaparak kültürel süreklilik olgusunu irdelemeyi hedeflemektedir.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Yöntem olarak literatür taraması, göstergebilimsel çözümleme ve karşılaştırmalı yorumlama modelleri bir arada kullanılmıştır. İlk aşamada, konunun kuramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla Osmanlı Minyatür Sanatı, Türkiye Korku Sineması ve göstergebilim alanlarında kapsamlı bir araştırma ve literatür taraması yapılmıştır. Çözümleme sürecinde, belirlenen filmler ve minyatürlerdeki insanüstü varlık tasvirleri, Charles Sanders Peirce'in göstergebilim kuramına göre göre incelenmiştir. Son kısımda ise çözümlemeden elde edilen bulgular karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Minyatürlerdeki ve filmlerdeki tasvirler arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve dönüşümler saptanarak bu bulguların kültürel süreklilik bağlamında ne anlama geldiği tartışılmıştır.

2. OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI

Osmanlı Devleti'nin sanata olan yaklaşımı, kökleri Orta Asya, İslam ve Bizans geleneklerine kadar uzanmaktadır. Ağırlıklı olarak saray ve dini kurumlar ekseninde şekillenmiş bir sanat anlayışına sahiptir. Kendisine yakın coğrafyalarla etkileşimli olan Osmanlı sanatı, zamanla kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Anlayışın özünde, ilahi güzelliğin yeryüzündeki bir yansıması olarak görülen sanatın, özellikle tezhip, hat , minyatür, çini, mimari ve tekstil gibi alanlarda kendini göstermiştir. Mimari alandaki estetik özellikle Mimar Sinan'ın eserleriyle zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte, hat sanatında, Kur'an-ı Kerim'in estetik bir formla sunulması ve tezhipte bunun etrafında geliştirilen incelikli süslemeler ön plandadır. Minyatürler ise genellikle tarihi olayları ve edebi metinleri görselleştirirken, soyutlama ve sembolizme dayalı bir anlatım dilini benimsemiştir. Osmanlı sanatında, figüratif temsilden ziyade geometrik desenler, bitkisel motifler ve girift kompozisyonlar aracılığıyla evrensel bir uyum ve sonsuzluk fikrinin aktarılması hedeflenmiştir. Batılılaşma döneminde ise, bu geleneksel anlayış Batı sanatının etkisiyle dönüşüme uğramış, yeni türler ve üsluplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak, Osmanlı sanatının temelini oluşturan estetik kaygılar ve sembolik anlam dünyası, sonraki dönem Türk sanatını da derinden etkilemeye devam etmiştir.

Minyatür sanatı, Osmanlı sanat anlayışının önemli bir yansıması olarak bir tür olmuştur. El yazması kitapların sayfalarını süsleyen, metne eşlik eden ve boyut olarak küçük bir görsel dil kullanarak metni zenginleştiren bir tasvir geleneğidir (Mahir, 2005, s. 15). Batı resminde önemli bir yere sahip olan perspektif, Osmanlı minyatürlerinde farklı bir anlayış ile işlenmektedir. Osmanlı minyatürlerinde genellikle iki boyutlu bir yüzeyde, parlak ve canlı renklerle kompozisyonlar oluşturulur. Çizimsel perspektif kullanımından kaçınan Osmanlı minyatür sanatı, bu özelliği gereği, üç boyutluluk hissi veren optik illüzyon etkenlerini de barındırmaz (And, 2002, s. 173). Figürler, mekânlar ve olaylar, genellikle sembolik bir anlatımla ve ayrıntılı bir işçilikle betimlenir. Ait oldukları devrin sanatsal yansıması sayılan başlıca minyatürlerde iktidar, toplumsal statü ve roller gibi kavramları sembolik detaylar aracılığıyla işleyen simgesel anlatım geleneği aynı zamanda modern yönetim

anlayışları için de önemli çıkarımlar sunmaktadır (Aytar ve diğerleri, 2017, s. 137). Gerçekliği birebir olarak taklit etmek yerine minyatürde işlenen konunun özünü vurgulamak temel amaç olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı minyatürleri konu bakımından Padişahların hayatlarını, savaşlarını, av sahnelerini, cülus ve elçi kabulü gibi saray merasimlerini konu edinip çeşitli şekillerde kaşımıza çıkmaktadır (Çok, 2021, s. 120). Osmanlı minyatür geleneğinde şehnâmeler ve surnâmeler bu türün en önemli örneklerini sunar. Bunun yanı sıra, Fuzûlî'nin "Leylâ vü Mecnûn"u veya Nevaî'nin "Hamse"si gibi edebi eserler, tıp, coğrafya kitapları gibi bilimsel metinler ve dini hikayeler de minyatürlerle bezenmiştir (And, 2005, s. 57). Matrakçı Nasuh, Nakkaş Hasan Paşa, Nakkaş Osman, Abdullah Buhari ve Levni gibi ustalar, kendi dönemlerinin üsluplarını belirlemiş ve Osmanlı minyatür sanatının gelişiminde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Saraya bağlı olarak çalışan nakkaşhaneler, bu sanatın üretim merkezi olmuş ve ustadan çırağa aktarılan bir gelenekle varlığını sürdürmüştür (Aytar ve diğerleri, 2017, s. 140). Osmanlı minyatür sanatının saray himayesinde olan bu nakkaşhanelerde varlık bulması süreç içerisinde sarayın minyatürlere verdiği önem kadar varlığını sürdürmüştür.

2.1. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı'na Tarihsel Bir Bakış

16. yüzyıl, Osmanlı minyatür sanatının altın çağı olarak kabul edilir ve bu dönemde üretilen eserler, kompozisyon zenginliği, renk uyumu ve incelikli detaylarıyla dikkat çeker. 18. yüzyıldan itibaren Batı sanatının etkisiyle minyatür sanatında da değişimler gözlenmeye başlasa da, geleneksel Osmanlı minyatür üslubu, kendine has estetiğiyle Türk sanat tarihinde özgün bir yer tutmaya devam etmiştir. Osmanlı dönemi minyatürlerini derinlemesine anlayabilmek için dönemsel olarak incelemek yerinde bir tercih olacaktır. Dönemsel olarak değişen sosyal ortam, sanat anlayışında da bir değişim veya dönüşümü beraberinde getirmiştir. 15. Yüzyıldan itibaren ciddi bir zemine oturan minyatür sanatı, 19. Yüzyıl'a kadar üretimine devam edilen bir sanat dalı olmuştur.

2.1.1. 15. Ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı

15. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için siyasi, askeri ve ekonomik gücün zirveye ulaştığı, aynı zamanda kültürel ve sanatsal faaliyetlerin de büyük bir canlılık kazandığı bir dönemi ifade eder (Kurtoğlu & Akengin, 2023, s. 604). 1453 yılında İstanbul'un

fethi sonrası Fatih Sultan Mehmet'in gayretleri ile başlayan süreç, imparatorluğun Akdeniz ve Ortadoğu'da merkezi bir güç haline gelmesini sağlamış, bu durum zengin bir kültürel etkileşimi ve sanatsal üretimi beraberinde getirmiştir (Sever, 2020, s. 153). Saray, bu dönemin sanatının en önemli hamisi ve üretim merkezi konumundadır. Mimari, çini, hat, tezhip, kumaş ve özellikle minyatür sanatı, bu yüzyıllarda klasik formlarını bularak özgün bir Osmanlı estetiği oluşturmuştur (Cantay, 1988, s. 70). Sosyal yapıda, fetihlerle genişleyen coğrafyada farklı kültürlerin bir araya gelmesi, kozmopolit bir toplum yapısını beslemiştir. Ancak bunun yanında, sanat üretimi büyük ölçüde sarayın ve ona bağlı elitlerin beğenisi ve talepleri doğrultusunda şekillenmiştir. Buradan hareket ile, Ehl-i Hiref teşkilatı altında toplanan sanatkârlar, sarayın ihtiyaç duyduğu yüksek nitelikli eserleri üretmişlerdir (Sever, 2020, s. 156). Bu kültürel ortam içerisinde minyatür sanatı, özellikle saray çevresinde büyük bir gelişim kaydetmiştir. 15. yüzyıl, Fatih Sultan Mehmet döneminde İtalyan sanatkârların da etkisiyle portreciliğin ve daha gerçekçi bir tasvir anlayışının filizlendiği bir geçiş süreci olarak nitelendirilebilir (Aslanapa, 1986, s. 856). Portrecilik alanında dönemin en önemli eserlerinden biri de Şekil 1'de görülen Fatih'in gül koklayan portresi olmuştur. Ancak asıl büyük atılım 16. yüzyılda yaşanmıştır.

Şekil 1. Fatih Sultan Mehmet Minyatürü



Kaynak: Nakkaş Sinan Bey, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 1480

16. yüzyıl Osmanlı minyatürü, İran minyatür geleneğinden devraldığı mirası kendi özgün estetik anlayışıyla birleştirerek, İslam sanatının en önemli kollarından biri haline gelmiştir (Kurtoğlu & Akengin, 2023, s. 607). Kanuni Sultan Süleyman ve III. Murad gibi sanatsever padişahların himayesinde, nakkaşhanede üretilen eserlerin hem sayısı hem de sanatsal kalitesi zirveye ulaşmıştır. Bu dönem minyatürleri, konularını genellikle padişahların hayatından, seferlerinden, şenlik ve merasimlerden, edebi ve tarihi metinlerden almaktadır (Dönmez & Göker, 2018, s. 1122). Nakkaş Osman ve ekolü, olayları net ve ayrıntılı bir şekilde aktarması, figürlerin vakur duruşları, canlı renk kullanımı ve kompozisyon düzenindeki ustalık ile bu dönemin en belirleyici üslubunu oluşturmuştur (Tonguç, 2019, s. 203). Matrakçı Nasuh ise özellikle şehir ve liman tasvirleriyle öne çıkmış, topoğrafik resim geleneğinin önemli örneklerini vermiştir (Tanındı, 2015, s. 389). 16. yüzyıl Osmanlı minyatürleri, olayları belgesel bir titizlikle kaydederken, aynı zamanda dönemin sosyal hayatına, giyim kuşamına, mimarisine ve adetlerine dair zengin görsel veriler sunar. Batı resminde önemli bir yere sahip olan derinlik ve ışık-gölge gibi detayların kullanımı yerine, daha çok yüzey üzerinde dengeli bir dağılım, renk ve sembolik bir anlatım tercih edilmiştir (Erzincan ve diğerleri, 2022, s. 33). Bu dönem minyatürleri, Osmanlı saray kültürünün ihtişamını ve gücünü yansıtan, sanatsal açıdan olgun ve özgün eserler olarak Osmanlı sanat tarihinde özel bir yere sahip olmaktadır.

2.1.2. 17. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı

17. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu, askeri ve siyasi alanda duraklama, bunun yanında iç karışıklıklar ile karşılaşmıştır. Bununla birlikte kültürel üretim ise belirli alanlarda devam eden ancak özellikle el yazması eser üretiminde kayda değer bir azalma yaşanmıştır (Dalkıran, 2012, s. 141). Padişah değişikliklerinin kısa aralıklarla yaşandığı, uzun süren ve yıpratıcı savaşların yanı sıra iç sorunlar, merkezi otoritenin zayıflaması ve ekonomik sıkıntıların artmasıyla sanatsal aktiviteler tamamen son bulmasa da sarayın sanata olan desteği bir önceki yüzyıla kıyasla azalmıştır (Selimgil, 2021, s. 662). Güçlü sadrazam ailelerinin iktidarda yer bulmasıyla birlikte geçici istikrarın sağlandığı dönemlerde kültürel ve imar faaliyetlerinde artış görülmüştür. Sosyal hayatta ise, saray çevresinin yanı sıra, zenginleşen yeni kesimlerin de sanat talebinde bulunduğu, ancak genel olarak bir içe kapanma ve geleneksel formlara bağlılığın sürdüğü gözlemlenmektedir. Sanat

üretiminde Ehl-i Hiref teşkilatının öncü rolü devam etmekle birlikte, atölye çalışmalarında bir önceki yüzyılın parlaklığının bir miktar azalmıştır.

Bu genel tablo içerisinde 17. Yüzyıl dönemi Osmanlı minyatür sanatı, 16. yüzyılın klasik üslubunun etkilerini sürdürmektedir. Bununla birlikte 17. Yüzyıl, Osmanlı minyatür sanatı üretimi göz önüne alındığında önceki yüzyıla göre verimsiz geçmiştir (Yetkin, 1984, s. 210). Bunun yanı sıra 17. Yüzyıl, bazı değişim ve yenilikleri de barındırmaktadır. 17. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatında iki tür ön plana çıkmaya başlamıştır. Yüzyılın ilk çeyreğinde, özellikle I. Ahmed döneminde popülerleşen ve bir sayfa minyatürlerden oluşan *murakka* albümleri ve yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan *silsilename* adlı madalyonlu soyağacı kitapları olmuştur (Renda, 2001, s. 30). Bu albümlerde, çeşitli konularda yapılmış minyatürlerin yanı sıra, hat örnekleri ve Batı kaynaklı gravürlerin kopyaları da yer almıştır. Bu durum, Batı sanatına olan ilginin yavaş yavaş arttığını göstermesi açısından önemlidir.

Şekil 2. Sokak Sahnesi Minyatürü



Kaynak: Hamse-i Atai, The Walters Art Museum, 1721

17. yüzyıl minyatürlerinde, figür tasvirlerinde bir miktar şematikleşme ve durağanlık gözlemlenebilirken, renk kullanımı canlılığını korumaya devam etmiştir. Nakkaş Osman ve ekolünün 16. yüzyılda oluşturduğu güçlü üslubun izleri sürdürülmekle birlikte, dönemin önemli nakkaşları arasında Ahmed Nakşî, Nakşî ve Kalender Paşa gibi isimler ön plana çıkmıştır (Konak, 2012, s. 293). Bu dönemde özellikle IV. Murad'ın Bağdat seferi ve diğer önemli olayları konu alan tarihi minyatürler önemli bir yer tutmaktadır ancak bu eser günümüze ulaşamamıştır (Tanındı, 2015, s. 398). Bunun yanı sıra, günlük yaşamdan sahneler, esnaf alayları, farklı tiplerin ve

kıyafetlerin betimlendiği eserler de bu yüzyılın minyatür eserleri arasında yer bulmuştur (Dalkıran, 2012, s. 116). Bu tür konular, sanatsal perspektifin yalnızca saray ve resmi olaylarla sınırlı kalmayıp, Şekil 2'deki bir sokak sahnesi minyatüründen de anlaşılacağı üzere, daha geniş bir toplumsal yelpazeye doğru kaymaya başladığının işaretleri olarak da yorumlanabilir. Bu dönemde ayrıca, minyatürler, kitap sayfalarının yanı sıra tekli nüshalar halinde de üretilmeye başlanmıştır. Bu durum koleksiyonculuk anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuştur. 17. yüzyıl, Osmanlı minyatür sanatının klasik çizgisini devam ettirirken, bir yandan da değişen sosyal ve siyasi koşulların etkisiyle yeni arayışların ve temaların ortaya çıktığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir.

2.1.3. 18. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı

18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için siyasi ve askeri gerilemenin sürdüğü bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte özellikle kültürel alanda, Batı ile artan etkileşimlerin ardından klasik üsluptan uzaklaşıp batı pratiklerini benimseme ve yenilik arayışlarının belirginleştiği bir dönem olmuştur (Kalaycı & Günay, 2024, s. 66). Özellikle yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan ve Lâle Devri (1718-1730) olarak adlandırılan dönem, III. Ahmed ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın öncülüğünde saray çevresinde bir yenileşme anlayışının hakim olduğu, Batı'dan gelen etkilerin mimariden yaşam tarzına kadar pek çok alanda hissedildiği bir zaman olmuştur (Çok, 2021, s. 132). Bu dönemde matbaanın kuruluşu, kâğıt fabrikası denemeleri, bahçe düzenlemeleri ve köşk mimarisindeki Batılılaşma emareleri dikkat çekmiştir. Ancak bu yenilikler daha çok saray ve elit çevreyle sınırlı kalmıştır. İmparatorluğun genelinde ise geleneksel yapılar ve sorunlar devam etmiştir. Yüzyılın geri kalanında da Batı'nın askeri ve teknik üstünlüğü daha fazla kabul görmüştür. Bununla birlikte, sosyal hayatta, sarayın yanı sıra İstanbul'un zengin kesimlerinde de Batı tarzı yaşam biçimlerine ve sanat zevklerine yönelik bir ilgi artmıştır.

18. Yüzyıl'ın bu dönüşüm ortamında Osmanlı minyatür sanatı, geleneksel formlarını sürdürmekle birlikte önemli bir değişim ve Batı sanatının etkisine açılma süreci yaşamıştır. Lâle Devri, minyatür sanatında da bir canlanmaya sebep olmuştur. Bu dönemin en önemli sanatçısı Abdülcelil Çelebi, diğer bir adı ile Levni, hem klasik Osmanlı minyatür geleneğine hakimiyeti hem de eserlerine kattığı yeniliklerle öne çıkmıştır (Kınık & Topraklı, 2012, s. 77). Özellikle Şekil 3'te de içeriğinden bir örnek

görülen "Surnâme-i Vehbî" adlı eserde resimlediği III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenlikleri, dönemin sosyal yaşamını, eğlencelerini, çeşitli esnaf gruplarını ve saray erkânını canlı ve detaylı bir biçimde yansıtır (Aslanapa, 1986, s. 864). Levni'nin figürlerinde bireyselleşme eğilimi, daha doğal duruşlar ve Batı resminden esinlenen hafif bir gölgelendirme çabası görülmesinin yanında tek yaprak halinde yaptığı kadın ve erkek portreleri de sunduğu önemli gelişmelerdendir (Çok, 2021, s. 134). Bu durum, Osmanlı resminde portre türünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Şekil 3. Şenlik Minyatürü



Kaynak: Levni, Sûrnâme -i Vehbi, 1720

Yüzyılın ikinci yarısında ise Abdullah Buhari, Batı etkilerini daha belirgin bir şekilde kullanan bir diğer önemli nakkaş olmuştur. Onun eserlerinde manzara resimleri önemli bir yer tutmuştur. Buhari'nin manzara resimleri, figür kullanılmayan manzara resimlerinin ilk örneklerinden olmasının yanı sıra, klasik minyatür anlayışından ayrışmanın gözle görülür bir hal almasında da etkili olmuştur (Geçen & Kösem, 2019, s. 371). Bu dönem minyatürlerinde, geleneksel iki boyutlu anlatımdan kısmen uzaklaşılarak mekân algısında derinlik arayışları, ışık-gölge denemeleri ve daha gerçekçi bir figür anlayışı kendini göstermeye başlamıştır (Çok, 2021, s. 138). Bununla birlikte minyatürde konu çeşitliliği de genişlemiştir. Minyatürde klasikleşen saray yaşamının yanı sıra İstanbul'un gündelik hayatından kesitler, farklı tipler ve kıyafet

albümleri önem kazanmıştır (Dalkıran, 2012, s. 117). Minyatür, artık sadece el yazması kitapların bir parçası olmaktan çıkarak, albümlerde toplanan veya tek başına çerçevelenen bir sanat objesi haline gelme eğilimi göstermiştir (Ersoy, 1991, s. 16). Ancak bunun yanında aynı dönemde Batı tarzı yağlıboya resmin de Osmanlı sarayına girmesiyle birlikte, minyatür sanatı yavaş yavaş eski önemini yitirmeye başlamış ve geleneksel işlevini kaybetme sürecine girmiştir (Kalaycı & Günay, 2024, s. 66). 18. yüzyıl, Osmanlı minyatür sanatının gelenekle yenilik arasında kendine özgü bir dil oluşturduğu, ancak aynı zamanda Batı resminin yükselişi karşısında bir dönüşümün de eşiğinde olduğu kritik bir evre olarak değerlendirilmektedir.

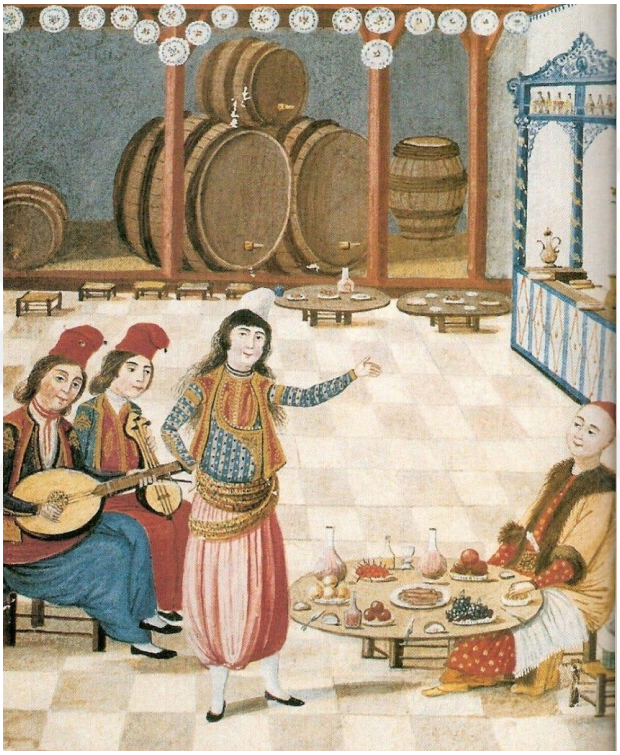
2.1.4. 19. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı

19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için köklü değişimlerin, modernleşme çabalarının ve aynı zamanda toprak kayıpları ile siyasi istikrarsızlıkların yoğun olarak yaşandığı bir dönem olmuştur. Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ile başlatılan reform hareketleri, devletin idari, askeri, hukuki ve eğitim sistemlerinde Batı modelini esas alan köklü dönüşümleri hedeflemiştir ve bu süreç, toplumsal yapıda ve kültürel hayatta da derin etkiler yaratmış, Batı tarzı yaşam biçimleri, sanat anlayışları ve kurumları giderek yaygınlık kazanmıştır (Yetkin, 1984, s. 217). Sanâyi-i Nefîse Mektebi gibi Batılı anlamda sanat eğitimi veren kurumların açılması, fotoğrafçılığın yaygınlaşması ve Batı tarzı resim, heykel gibi sanat dallarının ön plana çıkması, geleneksel Osmanlı sanatlarının konumunu değiştirmiştir. Sosyal hayatta, özellikle İstanbul gibi büyük şehirlerde, Batı ile artan temaslar sonucu yeni bir kentli elit sınıfı oluşmuştur. Sanat üretiminin yönlenmesi elit sınıfın beğenileri göre şekillenmeye başlamıştır. İmparatorluğun zayıflayan merkezi otoritesi ve artan dış müdahaleler, bu yüzyılın genel atmosferini belirleyen diğer önemli unsurlar olmuştur.

Bu değişim ve batılılaşma süreci boyunca, geleneksel Osmanlı minyatür sanatı 19. yüzyılda varlığını sürdürmekte zorlanmıştır. Sarayın ve yönetici elitin sanatsal tercihleri zaman geçtikçe Batı tarzı resme, özellikle de portre ve manzara türlerine üzerine yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte, geleneksel anlamda el yazmalarını resimleme geleneği neredeyse son bulmuş, nakkaşhanelerin etkinliği ve üretimi önemli ölçüde azalmıştır (Tanındı, 2015, s. 401). Fotoğrafçılığın yaygınlaşması ve Batı tarzı resme duyulan ilgi, minyatürün olayları ve kişileri tasvir etme işlevini büyük ölçüde devralmıştır. Bununla birlikte, minyatür sanatı tamamen ortadan kalkmamıştır.

Sınırlı sayıda sanatçı tarafından ve genellikle daha mütevazı ölçeklerde yaşatılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde üretilen minyatürler, genellikle tek yaprak halinde yapılan portreler, gündelik yaşamdan sahneler veya tarihi olayların daha serbest yorumları şeklinde karşımıza çıkar. Üslup açısından, geleneksel minyatür tekniklerinin yanı sıra Batı resminden alınan perspektif denemeleri, ışık-gölge kullanımı ve daha natüralist bir figür anlayışının etkileri de görülmüştür. 19. yüzyıla girmeden hemen önce işlenen Şekil 4'teki eğlence minyatüründe bu etkinin yansıması gözlemlenmiştir.

Şekil 4. Eğlence Minyatürü



Kaynak: Enderunlu Fazıl, Hubannâme-Zenannâme, 1792

Bu etkileşim, minyatür sanatına yeni bir ivme kazandırmak yerine, onun özgün karakterinin değişmesine ve zayıflamasına yol açmıştır. Birçok araştırmacının ortak görüşü ile 19. yüzyıl, Osmanlı minyatür sanatının Batı sanatının baskın etkisi altında giderek gerilediği, geleneksel işlevini büyük ölçüde yitirdiği ve daha çok bir "halk sanatı" veya nostaljik bir uğraş düzeyine indiği bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzyıl, Osmanlı resim sanatında paradigmatik bir değişimi işaret eder; minyatürün yerini tuval resmi ve fotoğraf alırken, sanat anlayışı da köklü bir dönüşüm geçirmiştir.

2.2. Minyatür Sanatında İnsanüstü Varlık Tasvirleri

Osmanlı dönemi sanat anlayışı, başlangıçta ilahi ve dünyevi ihtişamı yansıtmayı amaçlamıştır. Saray ve dini kurumların himayesinde gelişmiş bir estetik bütünü olmuştur. Bu gelenek içinde minyatür sanatı, özellikle el yazmalarını görselleştiren, tarihi olayları, edebi anlatıları ve saray yaşamını canlı renkler, incelikli detaylar ve kendine has bir perspektif anlayışıyla betimleyen önemli bir ifade biçimi olarak öne çıkmıştır. Bununla birlikte, Batı sanatıyla artan etkileşimler minyatür üslubunda değişimlere yol açmıştır. Yeni temalar ve daha natüralist eğilimler görülmeye başlanmıştır. Buradan hareket ile modernleşme sürecine girilmiştir. Batı tarzı resim ile fotoğrafçılığın yaygınlaşmasıyla birlikte, geleneksel Osmanlı minyatür sanatı giderek eski merkezi konumunu yitirmiştir. Bununla birlikte minyatür sanatı dönüşüme uğrayarak varlığını daha sınırlı bir alanda sürdürmüştür. Minyatür sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve sosyal evrimine paralel bir gelişim ve değişim çizgisi izleyerek, özgün estetiğiyle sanat tarihinde kendine has bir yer edinmiştir.

Osmanlı minyatür sanatında insanüstü varlıkların tasviri, genellikle dini metinler, mitolojik anlatılar, edebi eserler ve falnâmeler bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Bu varlıkların betimlenmesinde, İslam kozmolojisinden, Kur'an-ı Kerim ve hadislerdeki anlatılardan, ayrıca İran ve Orta Asya mitolojilerinden devraldığı zengin bir ikonografik gelenekten beslenilmiştir.

Kaya'ya (2021) göre, Minyatür sanatında melek tasvirleri, genellikle insan formunda, kuş kanatlarını andıran renkli kanatlarla ve genellikle başlarında haleler ile betimlenir. Meleklerin fiziki yapısı bilinmediğinden, bu insan biçimli yorumların, onların peygamberlerle iletişim kurarken büründükleri suret olduğu kabul edilir. Bu kalıp aynı zamanda Batı sanatında da yaygındır. Bu tasvirlerdeki en ilgi çekici durumlardan biri ise kutsallık imgesi olan halenin keyfi kullanımıdır. Herhangi bir statü farkı gözetilmeksizin bazı meleklere hale çizilirken, dört büyük melek tasvirlerinde halesiz figürlerin işlendiği görülmektedir. Minyatür sanatında melekler, eril ve dişil özelliklerin dışında konumlandırılmıştır. Kimi zaman kadınsı bir çehreyle, kimi zaman ise ergen bir erkek görünümüyle betimlenmiştir. Bu değişkenliğe rağmen tasvirlerin ortak noktası, meleklerin daima genç ve kudretli bir biçimde gösterilmesidir. Sonuç olarak, minyatür sanatındaki bu özgün biçimsel yorumların, İslam sanatları

bünyesindeki yerleşik melek ikonografisini meydana getirdiği ifade edilebilir (Kaya E. B., 2021, s. 191).

Şeytanlar, kötülüğü, kaosu ve olumsuz güçleri temsil eder şekilde işlenmiştir. Şeytanlar, bir başka insan suretinde, yaşlı bir bilge kılığında veya siyah vücutlu çirkin şekilde gibi birden fazla formda minyatürlerde işlenmiştir (Kaya G. T., 2020, s. 156-157). Bu durum korkutucu ve tekinsiz temsiller oluşturmasını sağlamıştır. Koyu renkler, kaba hatlar, boynuzlar, sivri dişler ve pençeler gibi unsurlar da kimi falnamelerde görülen detaylar arasında yer almaktadır. İnsanları saptırmaya çalışan, peygamberlere veya kahramanlara musallat olan varlıklar olarak hikayelerde yer almışlardır. Özellikle İran minyatür geleneğinin etkisiyle dev tasvirleri, kaslı, kıllı ve vahşi görünümlü devasa figürler şeklinde yaygınlaşmıştır.

Cinler, melekler ve şeytanlar arasında bir konuma sahip olmak ile birlikte gözle görülmeyen ancak çeşitli şekillere bürünebilen varlıklar olarak kabul edilir. Minyatürlerde tasvir edildiklerinde ise bazen insan benzeri ama daha uçucu bir şekilde tasvir edilmiştir. Çoğunlukla yeşil veya mavi tenli farklı renklerde bazen de hayvansı özellikler taşıyan fantastik figürler olarak resmedilmişlerdir. Falnamelerde ve bazı fantastik hikayelerde cinlerin çeşitli görünümlerine rastlamak mümkündür.

Bunların yanı sıra, simurg olarak adlandırılan anka kuşu gibi mitolojik kuşlar, ejderhalar, periler ve Burak gibi özel anlamlar taşıyan insanüstü varlıklar da Osmanlı dönemi minyatürlerinde yer edinmiştir. Anka kuşu genellikle bilgelik ve saltanat sembolü olarak, ejderha ise hem kötülüğün hem de gücün ve bazen de hazinelerin koruyucusu olarak tasvir edilmiştir (Atilla, 2014, s. 36). Hz Muhammed'in miraç mucizesindeki bineği olan Burak ise, genellikle insan yüzlü, kanatlı, at veya katır benzeri bir varlık olarak tasvir edilmiştir (Gültepe & Berkli, 2022, s. 1461).

Bu insanüstü varlıkların tasvirinde, minyatür sanatının genel üslup özellikleri olan iki boyutluluk, belirgin dış hatlar ve canlı renk kullanımı geçerli olmuştur. Figürlerin anatomik doğruluğundan ziyade, sembolik anlamları ve anlatıdaki işlevleri ön plana çıkmıştır. Osmanlı nakkaşları, bu görünmez alemin varlıklarını, devraldıkları görsel mirası kendi estetik anlayışlarıyla birleştirerek somutlaştırmışlar ve böylece metinlere güçlü bir görsel boyut katmışlardır.

3. TÜRKİYE KORKU SİNEMASI

Korku sineması, toplumların kolektif korkularını ve dönemsel kaygılarını yansıtan bir ayna görevi üstlenerek sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Tarihsel perspektifte önemli bir evrim geçirmiştir. 1920'lerde Alman Ekspresyonizmi'nin etkisi ile başlayan bu yolculuk, 1930'larda Universal Stüdyoları'nın ikonik canavar filmleriyle şekillenmiştir (Şimşek, 2013, s. 276). 1950'ler bilimkurgu ögelerinde sıkça yer verilmeye başlayan korku filmlerine sahne olurken, 1960-70'ler psikolojik gerilim ve doğaüstü korku temaları ön plana çıkmıştır (Aytekin, 2013, s. 81). 1980'ler slasher türünün yükselişine tanıklık etmiştir. 1990'lardan itibaren batıda postmodern yaklaşımlar ve Asya korku sinemasının küresel etkisi belirginleşmiştir. 21. yüzyılda ise tür, sosyal eleştiri ve psikolojik derinlik kazanarak yeni bir sanatsal olgunluğa ulaşmıştır (Çoşar, 2024, s. 195). Bu süreç boyunca korku sineması, izleyiciyi yalnızca ürkütmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal gerilimleri, politik kaygıları ve insan psikolojisinin içsel dinamiklerini yeniden keşfetmiştir.

Türkiye korku sineması ise batı ile paralel bir şekilde, kültürel referanslar, tarihsel korkular ve toplumsal çatışmalar ile şekillenmiştir. Uzun süre ana akım sinemanın egemenliğinin yanında bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı korku sinemasından farklı olarak, Türkiye korku filmlerinde Anadolu folklorunda yer alan cin, hortlak gibi insanüstü figürler yoğunlukla kullanılmaktadır. Bu tür insanüstü varlıklar ile dini motifli anlatılar ilişkilendirilerek kendine özgü bir anlatı tarzı geliştirmiştir. Özellikle 1970'lerde popülerleşen ve "halk korku sineması" olarak adlandırılabilecek bir dönemde, düşük bütçeli ama yüksek gişe başarısı yakalayan filmler izleyici ile buluşmuştur. Bu tarihlerde yapılan denemelerden sonra uzun bir süre korku filmi türünde üretim olmamıştır. 2000'lerden itibaren ise hem dijital teknolojilerinin gelişimi hem de küresel sinema trendlerinin etkisiyle korku türünde filmler Türkiye sinemasında da aktif bir üretilmeye başlamıştır.

3.1. 2000 Öncesi Türkiye Korku Sineması

Türkiye'de ilk korku filmi denemesi, yalnızca afişindeki imgelerden yola çıkılarak Çığlık (1949) filmi olarak kabul edilebilir ancak filmin kendisi günümüze ulaşmamıştır (Koçer, 2020, s. 161). Bu sebeple İlk Türk korku filmi olarak anılan bir diğer eser Mehmet Muhtar'ın yönetmenliğini üstlendiği *Drakula İstanbul'da* (1953) adlı yapım olmuştur (Yılmaz, 2024, s. 261). Her ne kadar *Çığlık* (1949) adlı yapım korku kategorisinde değerlendirilebilecek olsa da Türkiye sinemasındaki ilk ciddi korku filmi teşebbüsünün *Drakula İstanbul'da* (1953) ile gerçekleştiği kabul edilir. Söz konusu film, birçok farklı sanat türüne de ilham vermiş olan Bram Stoker'ın kült eserinden uyarlama, korku janrasının temel direklerinden biri olarak kabul edilen Drakula karakteri temel alınarak sinemaya aktarılmıştır (Yaltırık, 2013, s. 214). Film kendi içerisinde pek çok yenilikçi unsuru barındırdığından sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Sinema tarihinde bir ilk olarak bu uyarlama, Drakula'yı sivri dişleriyle göstermiş ve Bram Stoker'ın romanında sadece sezdirilen Drakula ile Kazıklı Voyvoda arasındaki bağı ilk kez açıkça kurmuştur (Özpay, 2019, s. 559). Bu yenilikçi unsur günümüzde dahi vampir filmlerinde kullanılmaktadır. Bunun yanında vampir imgesinin akıllarda uyandırdığı en önemli özelliği sivri dişler, evrensel bir kabul görmüştür. Türkiye korku sinemasında yeni bir eserin ortaya çıkması için yaklaşık 20 yıl geçmesi gerekmiştir. Bununla birlikte, korku ve gerilim öğelerini barındıran bir diğer yapım Yavuz Yalınkılıç'ın yönetmenliğini yaptığı *Ölüler Konuşmaz* (1970) adlı film gösterime girdiği dönemde yeterli ilgiyi görmemiştir. Bununla birlikte, hortlak temasını ve İslami motifleri kullanan ilk Türk korku filmi olması açısından önem taşımakta olup anlatısına göre, hortlak, elinde Kur'an-ı Kerim bulunan bir din alimi tarafından Kur'an'dan ayetler okuyarak etkisiz hale getirilmektedir (Kaya, 2024, s. 975). 1974 yılına gelindiğinde, Metin Erksan'ın yönetmenliğini üstlendiği *Şeytan* (1974) adlı film vizyona girmiştir. Bu yapıtın Türk sinema tarihindeki konumu oldukça özgün olmak ile birlikte, Şeytan, esasen William Friedkin'in *The Exorcist* (1973) adlı filminin bir yeniden uyarlamasıdır (Tutar, 2015, s. 254). Peter Blatty'nin romanından uyarlanan film, tüm zamanların en seçkin korku filmlerinden biri olarak değerlendirilir. Buradan hareketle de, gösterime girdiği dönemde büyük bir ticari başarı elde etmiştir. Orijinal filmdeki Hristiyanlık temaları Erksan'ın filminde Türk-İslam kültürel kodlarına göre uyarlanmıştır (Kaya, 2024, s. 975). Orijinal filmin başarısına karşın Türkiye'de beklenen popülariteye ulaşamamıştır. Erksan'ın

uyarlamasında, filmin sonunda şeytani tesirden arınan karakter, annesiyle birlikte bir camiyi ziyaret etmekte ve orada karşılaştığı, "ak saçlı, nur yüzlü" olarak tasvir edilen yaşlı bir adamın elini öperek manevi bir dinginliğe erişmektedir. Korku türünün, daha çok toplumsal buhran ve geçiş dönemlerinde artan bir ilgiyle karşılandığı göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu film, Türkiye toplumunun modernleşme sürecinin beraberinde getirdiği sorunların bir yansıması olarak, manevi değerlere yeniden sarılma eğilimini temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda, filmin temel argümanı, dünyadaki tüm hadiselerin rasyonel yöntemlerle açıklanamayacağı ve modern seküler bir yapıda varlığını sürdüren Türkiye'de nihai huzur ve kurtuluşun dini referanslarda aranması gerektiği yönünde bir mesajı içermektedir. 1970'lerdeki korku filmi denemelerinden sonra 20 yıllık bir süre boyunca Türkiye sinemasında korku türünde yeni bir film vizyona girmemiştir. 1994 yılında vizyona giren *Karanlık Sular* (1994) filmi ise 20 yıllık bu sessizliği bozmuştur. *Drakula İstanbul'da* (1953) filmi ile benzer bir şekilde vampir teması etrafında şekillenen film, birbiriyle kesişen anlatılardan faydalanarak ait olduğu döneme özgü çelişkileri ele almıştır (Özbaşaran ve diğerleri, 2024, s. 81). Kutluğ Ataman'ın yönetmenliğini üstlendiği film, dönemin birçok festivalinden olumlu dönütler almış olmasına karşın Türkiye'de yeteri kadar ilgi görememiştir.

Dünyanın birçok ülkesinde benzer dönemlerde korku filmi türünde onlarca film gösterime girmiştir. Türkiye'de ise 2000'li yıllara kadar yeterli ilgiyi görememiştir. Bununla birlikte özellikle 2000 öncesi Türkiye sinemasında korku türünde yeterli film çekilmemiştir (Uluç & Kaçar, 2024, s. 135). Bu durumun bilinen kesin bir sebebi olmaması ile birlikte varsayımlar üzerine konuşulabilir. Film üretim sürecini şekillendiren en kritik faktörlerden birinin finansal kaynaklar olduğu bilinen bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin teknik olanaksızlıklar, seyircinin filmlere vereceği tepkilere yönelik duyulan kuşkular ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ticari endişeler bu durumda bir etken olabileceği düşünülebilir (Okutan, 2009, s. 239). Özellikle Türkiye sinema endüstrisi bağlamında göz önüne alındığında, dijital teknolojilerin geliştiği ve özel efektlerin sinemada etkin bir şekilde kullanılmaya başlandığı 2000'li yıllara kadar olan dönemde, teknik altyapının yetersizliği bir sebep olarak sunulabilir (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 63). Ancak 2000 öncesinde Türkiye sinema endüstrisinin korku sineması bakımından yetersiz kalmasının tek sebebini teknik yetersizlikle açıklamak doğru bir perspektif sunmaz. Toplumun

sosyolojik yapısı ve kültürel kodlar bu aşamada irdelenmesi gereken temel unsurlardan bir diğeridir. Buradan hareket ile, toplumların kültürel miraslarının aktarılmasında, toplumsal normların oluşturulmasında ve bireylerin anlam arayışında din, merkezi bir rol oynar. Hristiyanlık geleneğinde, kilisenin öncülüğünde resim ve heykel gibi sanatlar, okuryazar olmayan kitlelerin Kutsal Kitap'taki anlatıları daha kolay idrak etmelerini sağlamak amacıyla daima desteklenmiştir. Buna karşın İslamiyet, özellikle resim ve heykel gibi görsel sanatlara daha temkinli bir yaklaşım benimsemiştir. Buradan hareket ile**,** Hristiyan Batı dünyası ile İslamiyet'in sanatla kurduğu bağlar arasında bu şekilde temel ayrımlar olduğu görülür. Bu farklı tutumun bir sonucu olarak, Batı toplumunun hayal gücü birikiminin ve temel arketiplerinin, kendilerini köklü gösterge ve kodlarla şekillenmiş bir kültürel miras aracılığıyla ifade ettiği söylenebilir. Bu temelden hareketle, Batı korku anlatılarının gücünü ağırlıklı olarak dini göndermelerden aldığı göz önüne alındığında, 2000 öncesi Türkiye korku filmlerinin çoğunlukla batıdan uyarlama filmler olduğundan izleyici tarafından yeterli ilgiyi görmemiştir. Diğer bir yandan, özellikle Orta Çağ'da kilise, gücünü şeytan, cehennem ve aforoz gibi kavramlar üzerinden yaydığı korkularla pekiştirmiştir (Aytekin, 2013, s. 69). O dönemde Batı toplumunun savaşlar ve salgın hastalıklar gibi büyük zorluklarla boğuştuğu bir ortam olmuştur. Buradan hareket ile, kilisenin söylemi adeta Tanrı'nın sözü olarak kabul görmüştür. Halkın bu çaresizlik ve sıkıntılı durumuna karşın din adamları bu yaygın korku iklimini daha da arttırmak için şeytan, vampir ve cadılık gibi inanışların mimariden edebiyata dek geniş bir alana yayılmasında etkili olmuşlardır. Buradan hareket ile, halk üzerindeki nüfuzlarını pekiştirmek için bu durumu bir fırsat olarak kullanmışlardır. Bütün bunlar, Batı'nın kilise ile olan ilişkisi ve bu kurumun toplum üzerindeki asırlar boyu süren egemenliğinin toplumun kültürel kodlarına ve sosyolojik yapısına direkt olarak etki etmiştir.

3.2. 2000 Sonrası Türkiye Korku Sineması

Korku sinemasına yönelik üretimin kısıtlı kaldığı Türkiye sineması için 2000'li yıllar bir başlangıç noktası sayılabilir. Bu dönem, muhafazakâr eğilimlerin yönetimde belirleyici bir konuma yükselmesiyle yalnızca toplumsal alanda değil, buna paralel olarak sinema da değişim ve dönüşümlerin başladığı bir dönem olmuştur (Yıldırım, 2009, s. 162). Buradan hareket ile, aynı dönemlerde korku sinemasına artan ilginin

nedenlerinden biri olarak siyasal iklim gösterilebilir. Özellikle 2004'ten itibaren İslami göndermeler içeren korku filmleri sayısındaki yaşanan artış, söz konusu siyasi yükseliş ile birlikte değerlendirilebilir. Diğer bir yandan, korku filmlerinde, batı teknikleriyle bu coğrafyaya ait ögelerin bir uyum yakalamasının izleyicide bulduğu olumlu yansımadır (Tutar, 2015, s. 256) Üretim anlamında bu elverişli ortamın bir sonucu olarak, Türkiye sinema endüstrisi, geçmişte hiç olmadığı kadar çok sayıda korku filmi vizyona girmiştir (Erkan, 2019, s. 416). Bununla birlikte muhafazakâr politikaların ve pratiklerin günlük hayatta daha görünür olması beraberinde din ve inanç düzleminde oluşturulan korku sinemasının gelişip çoğalması için uygun bir zemin oluşturmuştur.

2000 sonrası Türkiye sinemasında korku-gerilim türünün ilk örneği, yönetmenliğini Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin üstlendiği ve Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* isimli eserinden sinemaya aktarılan *Okul* (2004) adlı yapımdır (Bikiç, 2020, s. 484). Bu eser, 37 hafta süren gösterimi boyunca sekiz yüz binin üzerinde bir seyirci kitlesine ulaşmıştır (Özbaşaran ve diğerleri, 2024, s. 81). Türkiye'deki pazar koşulları göz önüne alındığında, özellikle korku-gerilim türünde bir yapım için, beklenenin çok üzerinde bir ticari başarı elde etmiştir. Film, ana akım bir sinematografik dil kullanarak korku ve gerilim atmosferine komedi unsurlarını da dahil etmiştir. Üniversite sınavına hazırlanan gençlerin yaşadığı stresi merkezine alması sebebiyle *teen-slasher* adı verilen alt türü içinde de değerlendirilebilecek bir eserdir**.** Filmin ulaştığı bu dikkate değer gişe başarısı, ilk etapta içerdiği komedi unsurlarına dayandırılabilir. Ancak filmden sonra çekilen ve tür olarak "saf korku" iddiası taşıyan filmlerin gördüğü ilgi değerlendirildiğinde bu filmin başarının tek açıklamasının komedi unsurları taşıması olmadığını ortaya koymuştur.

2004 yılında vizyona giren korku türünde bir başka film ise *Büyü* (2004) olmuştur. Yönetmenliğini Orhan Oğuz'un üstlendiği film çekimleri sırasındaki kazalar ve gala gecesinde çıkan yangın gibi talihsiz olaylar zincirlemeleri ile kamuoyunda "lanetli" olarak anılan bir yapımdır. Film, konusu itibar ile Artuklular döneminden kalma lanetli bir köyde araştırma yapan bir arkeoloji ekibinin yaşadıklarını anlatır. Anlatıdaki korku atmosferi şeytan ve cin gibi insanüstü figürlerle yaratılırken, çözüm yolu olarak dini bir referans sunulur; filmin sonunda karakterlerden hayatta kalan tek kişi Kuran okuyan kadın olmuştur (Uluç & Kaçar, 2024, s. 140).

2006 yılına gelindiğinde ise Türkiye korku sinemasına yeni bir ivme kazandıran *Dabbe* (2006) filmi vizyona girmiştir. Hasan Karacadağ'ın yönetmenliğini üstlendiği

film, konusunu İslam inancındaki bir kıyamet alameti olan Dabbetü'l-Arz'dan almıştır (Okutan, 2009, s. 233). Filmde işlenen bu varlık, radyo, televizyon ve internet gibi iletişim araçları üzerinden yayılan ve hizmetkârları cinler olan bir kötülüğü somutlaştırılır. Bu çerçevede, özellikle internet olmak üzere kitle iletişim araçları, insanlığın sonunu getirecek şerrin en tehlikeli silahları olarak konumlandırılmıştır. Filmin anlatısında, intihar vakalarını açıklamada bilimin yetersiz kaldığı bir durum resmedilmiştir. Bu duruma çare olarak ise, Kur'an'dan ayetlerle olayları açıklayan bir karakterin dini söylemi sunulmuştur. Film büyük bir gişe başarısıyla, ilerleyen yıllarla birlikte yedi filmlik bir seriye dönüşmüştür. Cin temasının bu denli kapsamlı işlendiği ilk film olarak hem sinemasal kodları hem de tematik dünyasıyla kendinden sonra gelen birçok yapıma ilham kaynağı olmuştur.

Türkiye'de korku türünün 2000'li yıllar ile birlikte ulaştığı nokta göz önüne alındığında, Hasan Karacadağ ve Alper Mestçi üretkenlikleriyle ön plana iki yönetmen olmuştur (Özbaşaran ve diğerleri, 2024, s. 101). Yönetmen Karacadağ, 2005 ile 2016'yı kapsayan dönemde, yedisi *Dabbe* serisi olmak üzere, toplamda 10 korku filmi, benzer bir üretkenlik ile Mestçi ise 2005 ile 2019 dönemi arasında, tamamı cin temasını İslami motiflerle işleyen 11 korku filmi yönetmiş ve ek olarak 2017'de "Sahipli" adında 10 bölümlük bir televizyon dizisi de çekmiştir (Erkan, 2019, s. 410). Bu iki yönetmenin filmografilerinin de gösterdiği üzere, *Dabbe* (2004) filmini takip eden dönemde Türkiye sinemasında çekilen pek çok korku filmi, tematik olarak cinleri merkeze almak ile birlikte yoğun bir şekilde de İslami referanslar kullanmışlardır. Bu eğilimin artmasında *Dabbe* serisi dışında *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004) ve *Musallat* (Alper Mestçi, 2007) gibi filmlerin etkisi de olmuştur (Bikiç, 2020, s. 481). Film, bir cinin musallat olduğu karakterin, çareyi bir din hocasından yardım istemekte bulması üzerinden şekillenen bir olay kurgusuna sahiptir.

Türkiye'de 2000 ile 2019 yılları arasında içerisinde gerilim veya komedi barındıran korku türünde toplam 134 film gösterime girmiştir. Bu yapımlar tematik olarak, belirli bir eğilimi açıkça göstermektedir: 98 filmin konusu cin, şeytan, büyü gibi doğa ve insanüstü kavramlar üzerine kurulmuş, 45 filmin adında ise doğrudan "cin" kelimesine yer verilmiş veya bu kavrama atıf yapılmıştır (Özpay, 2019, s. 563). Bununla birlikte korku türünün ticari başarısı da dikkate değer bir şekilde artış göstermiştir. Box Office Türkiye'nin "Seyirci Rekortmeni Korku Filmleri" listesine göre, tüm zamanların en çok izlenen ilk 50 korku filmi arasına 18 Türkiye yapımı girmiş olup Bu listenin ilk

10'unda ise Türkiye'den beş film yer almaktadır (Yılmaz, 2024, s. 269). Türkiye sineması özelinde listenin başında, 23 hafta gösterimde kalarak sekiz yüz binin üzerinde seyirciye ulaşan, Hasan Karacadağ'ın yönettiği *Dabbe: Zehr-i Cin* (2014) filmi bulunmaktadır. Bu ilk 50'lik listedeki sonuncu yerli yapımı ise, 49. sıradaki Alper Mestçi filmi *Üç Harfliler: Karabüyü* (2016) olmuştur. Bu film ise 11 hafta vizyonda kalarak iki yüz binin üzerinde izleyiciye ulaşmıştır. Buradan hareket ile, özellikle 2000'ler sonrası Türkiye korku filmlerinde İslam ve coğrafyaya ait motiflerin kullanılması ve kültürel kodların izleyicide karşılık bulduğu söylenebilir.

2000 sonrası Türkiye korku sinemasındaki bu canlanma, küresel bir türün yerel dinamiklerle yeniden yorumlanmasının izleyicide bulduğu karşılık olarak yorumlanabilir. Korku türünün kökenleri Hristiyan mistisizmine dayansa da, İslam kültüründe bu denli yoğun bir mistik yapı bulunmaz. Buna rağmen, İslam inancında "cin" ve "peri" gibi varlıkların kabul görmesi hem dinsel ögelerden hem de din öncesi batıl inançlardan beslenen özgün bir korku sinemasının Türkiye'de karşılık bulmasına olanak tanımıştır. Bu kültürel öğelerin izleyicide bulduğu karşılığın yanı sıra, özellikle cin temalı filmlerdeki başarının arkasında güçlü ticari etkenler de bulunmaktadır (Okutan, 2009, s. 238). Kanıtlanmış gişe başarısı, yapımcıları bu alana yöneltirken, bu filmlerin düşük bütçeli olduğu yönündeki yanlış kanı da ilgiyi artıran bir faktör olmuştur. Bu ticari döngüyü besleyen ana kitle ise, ağırlıklı olarak 18-30 yaş aralığındaki genç kitle olmuştur.

4. GÖSTERGEBİLİM VE CHARLES SANDERS PİERCE

Toplumsal varoluşumuz, basit jest ve mimiklerden karmaşık kültürel normlara kadar uzanan ve sürekli yorumlamaya açık göstergeler ağı üzerine kuruludur. Bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, günlük hayatta hemen her pratiğimiz, bu simgesel evren içinde bir anlamlandırma sürecini de beraberinde getirir. Buradan hareketle, insan eylemlerini ve kültürel kodları anlamak, göstergebilimsel bir bakış açısı kullanılarak bu yapıları çözümlemeyi zorunlu bir hale getirir. Bu aşamada sosyal bilimlerin en önemli alanlarından biri olan göstergebilim önemli bir yerde durmaktadır.

Göstergebilim, göstergeleri ve onların anlam üretme sürecini inceleyen disiplinler arası bir bilim dalıdır. Sosyal bilimler bağlamında gösterge, kendi dışında bir gerçekliği temsil eden veya işaret eden her türlü olgudur. Diğer bir deyiş ile, bir gösterge, taşıdığı anlam bağlamında belirli bir kavram ya da durum ile bağlantı kurar. Örneklendirmek gerekirse, gökyüzünde beliren siyah bulutlar yaklaşan fırtınanın habercisi olabilir; bir kapıdan gelen tıkırtı, arkasında birinin varlığına işaret edebilir; kırmızı bir trafik lambası araçların durması gerektiğini belirtir; üzgün bir yüz ifadesi, kişinin ruhsal durumu hakkında bilgi verir. Bu örneklerin her biri, göstergelerin yalnızca dilsel olmayan formlarda da nasıl etkin olduğunu ortaya koymaktadır. Göstergebilim, gündelik hayatın her aşamasında karşılaşılan bu tür göstergeleri yapı, bağlam ve anlam düzeyinde analiz eder. Bu bağlamda göstergebilim, yalnızca dilbilimle sınırlı olmaksızın; iletişim bilimleri, edebiyat, sinema, sosyoloji, antropoloji ve kültürel çalışmalar gibi birçok disiplin ile doğrudan ilişki içerisindedir.

4.1. Göstergebilim Tarihine Genel Bir Bakış

Kavram olarak gösterge tanımına, tarihin eski çağlarına kadar rastlanabilir. Gösterge kelimesi köken olarak incelenecek olursa Yunanca işaret ve iz anlamlarına gelen ‘semion’ sözcüğüne dayandırılır**.** ‘Semeion’ terimsel olarak, MÖ 5. yüzyılda Yunan doktor Hippokrates ve filozof Parmenides tarafından, ‘kanıt’, ‘belirti’ veya ‘semptom’ anlamındaki ‘tekmerion’ ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Ünal, 2016, s. 380)**.** Antik yunanda gösterge terimi pozitif bilimlerde daha çok teknik anlamda kullanılmıştır.

Buradan hareketle, Aristoteles, gösterge kavramını günümüz bağlamında, anlamsal yönüyle, eşdeğerlik taşıma olarak kullanan ilk düşünür olmuştur (Manetti, 1993, s. 71). Dilsel göstergelerin birer araç olarak işlev gördüğünü savunan Aristoteles, insanın bilişsel gelişiminin ve bilgi üretiminin bu araçlar vasıtasıyla gerçekleştiğini vurgulamıştır (Güneş, 2012, s. 37). Sözcüklerin evrensel ve nesnel anlamlara sahip olduğunu öne süren Platon ise, dilsel göstergelerin keyfi doğasına dikkat çekmiştir (Güneş, 2013, s. 335). Bir varlığa verilen herhangi bir ismin geçerliliğini sorgulamış ve bir adın başka bir adla değiştirilmesi onun perspektifinde bir farklılık oluşturmamıştır. Dilin etkinliğinin, sözcüklerin dikkatli ve özenli biçimde seçilmesine bağlı olduğunu ileri süren Sofist düşünür Prodikos ise, başarılı bir iletişimin temel koşulunun doğru sözcük tercihinden geçtiğini savunmuştur. Bu bağlamda, insan düşüncesi ve iletişiminin göstergeler aracılığıyla inşa edildiği fikri, tarihsel süreç boyunca birçok filozofun ortaklaştığı bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareket ile, dil bilim ve dil felsefesi alanının zemini hazırlanmıştır. Gösterge, zaman içerisinde çeşitli bağlamlar ve düşünceler ile kavramsal olarak zenginleşmiş olup sosyal bilimler alanında kullanılan bir terim haline gelmesi ise zaman içerisinde gerçekleşmiştir.

17. yüzyıl İngiliz filozofu John Locke (1632–1704) göstergebilim alanında bilimsel literatüre katkı sağlamış ilk filozoflardandır. Locke, 1690 yılında yazdığı araştırma metninde "semeiotike" terimini bilimsel çerçevede ilk kez kullanıp bu kavramı "göstergeler öğretisi" olarak tanımlamış ve semiyotiğin bilimin üç temel kolundan biri olarak konumlandırılması gerektiğini savunmuştur (Deely, 1990, s. 113). Buradan hareket ile, "semiotik"in amacı zihnin nesneleri kavrama, anlamlandırma ve başkalarına aktarma süreçlerinde başvurduğu göstergelerin yapısını, işleyiş biçimlerini ve doğasını incelemektir. Bu bağlamda, dil ile düşünce arasındaki aracı sistemlerin kuramsallaştırılmasında önemli bir yaklaşım olmuştur.

Locke'un kuramsal yaklaşımı, göstergebilim alanında çalışmalar yürüten düşünürler üzerinde de etkiler yaratmıştır. Bu etkinin somut yansımaları 18. yüzyıl Fransız matematikçisi Johann Heinrich Lambert'in çalışmalarında gözlenmektedir. Locke'un göstergebilim alanındaki teorik temelini genişleterek bu disiplinin Locke'dan sonra en önemli figürlerinden biri olmuştur. Lambert, 1764 yılında yayımladığı *Neues Organon* (*Yeni Organon*) adlı eserinde, Dört ayrı bölümde dört farklı bilim alanını ele alır. Bu bölümleri, mantıksal yöntemi ifade eden *dianoioloji*, metafiziksel sorgulamaları içeren

alethioloji, dilin genel işleyiş kurallarını inceleyen *semiyotik* ve görüngü ile gerçeklik arasındaki ayrımı sorgulayan *fenomenoloji* olarak adlandırılmıştır (Rifat, 1992, s. 33). Özellikle semiyotik bölümü kapsamında, Lambert kavramların ve nesnelerin adlandırılması ve temsil edilmesine ilişkin kapsamlı bir kuramsal çerçeve geliştirmiştir. Çalışmalarında öncelikli olarak dilsel göstergelere odaklanmakla birlikte, gösterge kavramını çok daha geniş bir semiyotik sistem içerisinde ele almıştır. Müzik, koreografi, armalar, amblemler ve törensel pratikler gibi dil dışı göstergelere de yer vererek, göstergelerin yalnızca dilsel yapılarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda kültürel ve toplumsal kodlarla doğrudan ilişkili, çok katmanlı bir kavram olduğunu vurgulamıştır (Rifat, 2000, s. 115). Bu bağlamda, Lambert, bu yaklaşımı ile, modern göstergebilim kuramlarının öncüsü olarak kabul edilmektedir. Semiyotik kavramının bilimsel düzeyde tartışıldığı bu erken dönemde Locke ve Lambert gibi düşünürlerin yanında Edmund Husserl ve Hoene-Wronski gibi filozoflar da hem dilsel hem de dil dışı göstergeler üzerine çeşitli kuramsal incelemeler gerçekleştirmiştir (Güneş, 2013, s. 335). Dil felsefesi bağlamında değerlendirilebilecek olan bu yaklaşımlar, semiyotik kavramının kuramsallaşmasına ve modern göstergebilim anlayışına temel oluşmuştur.

Dil felsefesi bağlamında temel bir anlam kazanan gösterge kavramı, M.Ö. 5. yüzyıldan Locke ve diğer düşünürlerin kuramsal yaklaşımlarına uzanan bu süreçte önemli bir düşünsel dönüşüm geçirmiştir. Bu kavramsal temelin sistematik biçimde oluşmasından sonra, anlamın özü düşünsel gelenek içinde büyük ölçüde korunmuştur. Bu kavramsal temel, belirli kuramsal katkılar, kavramsal ayrımlar ve eleştirilerle zenginleştirilmiştir. Bu gelişim sürecinde, kavramın modern bağlamda yeniden değerlendirilmesine imkân tanıyan ve yaklaşımlarıyla göstergebilimin modern anlamda temellerini atan iki düşünür Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce olmuştur (Holat, 2021, s. 293). Ferdinand de Saussure, göstergebilim alanında nesnelerin kendisinden çok, göstergeler arasında kurulan yapısal ilişkilerle ilgilenmiştir. Saussure'e göre (1998, s. 33) bir gösterge, gösteren ve gösterilen olarak iki temel unsurdan oluşur. Gösteren, bir sözcüğün işitsel ya da görsel biçimidir; gösterilen ise onun zihinde çağrıştırdığı anlam olarak açıklanmaktadır (Şahin, 2012, s. 160). Ayrıca bu iki unsur arasındaki bağın doğal olmadığını, toplumsal uzlaşıyla kurulduğunu savunur. Yani, bir sözcüğün belirli bir kavramı ifade etmesi, insanlar arasında bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kararlaştırılmış bir anlaşmanın sonucudur. Bu durum, göstergelerin keyfî doğasını açıklamaktadır. Bu çerçevede dilsel

göstergeler, yalnızca bireyler arası değil, aynı zamanda toplumlar arası anlam alışverişini sağlayan önemli araçlar olmuşlardır. Göstergebilim, sadece dille sınırlı olmamakla birlikte jestler, yazı sistemleri, simgeler ve işaretler gibi farklı iletişim biçimlerini de kapsayan geniş bir inceleme alanı olmuştur (Karaman, 2017, s. 27). Bunun yanında dil, tüm bu sistemler içinde en sistematik ve gelişmiş olan bir iletişim biçimi olmuştur.

Saussure'ün dil temelli ve yapısal gösterge anlayışına karşılık, Peirce daha kapsamlı ve süreç odaklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Saussure göstergeleri ikili bir yapı üzerinden tanımlarken, Peirce ise üçlü bir model önererek anlamın oluşum sürecine vurgu yapmaktadır (Çağlar, 2012, s. 25). Modern göstergebilim alanında temel yaklaşımlar, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından farklı bağlamlarda geliştirilmiştir. Saussure'ün Avrupa'da ortaya koyduğu dil merkezli yaklaşım, göstergeleri esas olarak dil sisteminin bir parçası olarak ele alırken, buna karşılık Peirce, Amerikan pragmatizmi ve mantık çalışmalarından yola çıkarak daha kapsamlı bir gösterge teorisi geliştirmiştir (Özmakas, 2009, s. 35). Saussure, bu yaklaşım ile, göstergelerin birbirleriyle olan yapısal ilişkilerine odaklanır ve dilbilimin gelişiminde önemli bir rol oynarken Pierce ise, göstergelerin yalnızca dilsel boyutunu değil, aynı zamanda bilimsel süreçlerdeki ve günlük hayattaki işlevlerini de ortaya koymayı amaçlamıştır (Çomak & Yıldız, 2020, s. 84). Bu bağlamda Peirce, göstergebilimin uygulama alanını genişletmiştir.

Çağdaş göstergebilim alanında ise en önemli isimlerden biri Umberto Eco olmuştur. Saussure ve Pierce'in göstergebilim kuramları hakkındaki görüşlerinden hareket ile eserlere yeni bir yorumlama mantığı getirmiştir. Bununla birlikte, Eco, okur odaklı göstergebilim anlayışını geliştirmiştir. "Açık Yapıt" adlı eserinde, edebiyat metinlerinin, sanat ve müzik eserlerinin tamamlanmış olsalar bile yoruma açık olduğunu ve yapılan yorumların bu eserlerin temel yapısını bozmayacağını ileri sürmüştür (Ketenci & Aşar, 2017, s. 82). Eco, daha sonraki çalışmalarında yapısalcılık teorisinden uzaklaşarak çeşitli gösterge yapılarını, okuma pratiğini ve metnin özelliklerini açıklayan dil felsefesi ile göstergebilim arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu doğrultuda "Var Olmayan Yapı", "Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti", "Genel Göstergebilim İncelemesi", "Alımlama Göstergebilimi" ve "Yorum ve Aşırı Yorum" gibi dil ve göstergebilim üzerine önemli eserler vermiştir (İlaslan, 2024, s. 401). "Bir Göstergebilim Teorisi" kitabında Peirce'ün görüşlerinin önemini belirten Eco, okur

odaklı bir göstergebilim kuramını ortaya koyarak modern göstergebilimin etki alanını genişletmiştir (Çağlar, 2012, s. 25). Umberto Eco, özellikle yapısalcılığın etkisinden çıkıp iletişim konularına odaklandıktan sonra, bir sanat eserinin çok sayıda yoruma açık olduğu fikrinin üzerinde durmuştur.

4.2. Charles Sanders Pierce

Charles Sanders Peirce, 19. yüzyılın çok yönlü araştırmacılarından biri olarak kabul edilen Amerikalı bir filozof, mantıkçı, matematikçi ve bilim insanıdır. Modern göstergebilimin temellerini atan kişi olarak merkezi bir konuma sahiptir. Peirce, bilim ve faydacılık zemininde bir mantık kuramı inşa etme çabası içindeyken, bu sürecin bir çıktısı olarak gösterge kavramı aracılığıyla dil felsefesine yönelmiş ve özgün bir gösterge kuramı ortaya koymuştur (Özmakas, 2009, s. 35). Erken yaşlarda eserler ortaya koymaya başlayan Pierce, ölümünden sonra da yayımlanan eserleri, 20. yüzyıl felsefesi ve entelektüel düşüncesi üzerinde derin ve kalıcı bir etki bırakmıştır. Pierce'in yaklaşımında, zihinsel süreçler ve bu süreçlerin dayandığı soyut kavramlar, belirli nesnelere ve anlamlara karşılık gelen birer gösterge bütünü olarak çözümlenir (Önder, 2022, s. 188). Peirce'in gösterge anlayışı ise, yalnızca dilsel göstergelerle sınırlı kalmayıp, düşünme süreçlerinin tamamını kapsayacak biçimde genişletilmiş bir semiyotik model önermektedir (Holat, 2021, s. 293). Buradan hareket ile, Pierce'in göstergebilim kuramı, anlamın oluşum süreçlerini açıklamak üzere geliştirilmiş kapsamlı bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bu kuram, geleneksel dil merkezli yaklaşımları aşarak, göstergelerin yalnızca iletişimsel değil aynı zamanda bilişsel ve epistemolojik boyutlarını da ele almaktadır. Bununla birlik nesne ile onun zihinsel temsili arasındaki ilişkiyi düzenleyen üçlü bir yapı olarak kavramsallaştırılmıştır. Pierce'in kuramında göstergeler, işlevsel özelliklerine göre üç temel kategoriye ayrılmaktadır (Çağlar, 2012, s. 24). Görüntüsel göstergeler, temsil ettikleri nesneyle görsel veya yapısal benzerlik ilişkisi taşımaktadır (Özmakas, 2009, s. 39). Örneğin, bir heykel veya fotoğraf, ikonik gösterge olarak değerlendirilebilir. Belirti, nedensel veya fiziksel bir bağlantı üzerinden anlam üretmektedir (Rifat, 1992, s. 31). Tıbbi belirtiler veya doğal işaretler bu kapsamda değerlendirilmektedir. Sembol ise toplumsal uzlaşmaya dayalı keyfi ilişkilerle anlam kazanmaktadır (Önder, 2022, s. 200). Dilsel sistemler ve işaretler bu türün tipik örneklerini oluşturmaktadır.

Charles Sanders Peirce'nin üçlü yapısını daha detaylı incelemek gerekirse, ikonlar, temsil ettikleri nesneyle görsel ya da biçimsel benzerlik taşıyan göstergelerdir. Bu göstergeler, nesnelerin belirli özelliklerini yansıtarak zihnimizde o nesneye dair bir çağrışım oluşturur. Örneğin, bir kişinin fotoğrafı onun fiziksel görünümünü yansıttığı için bir ikondur. Benzer şekilde, haritalar, diyagramlar ve krokiler de mekânsal veya ilişkisel yapıları betimledikleri için görüntüsel göstergeler arasında yer alır. Üçlü yapının diğer bir kavramı olan indeks, belirtisel göstergeler, gösterdikleri nesneyle doğrudan ya da dolaylı nedensel bir ilişki içinde bulunan göstergelerdir. İndeksin ayırt edici yönü, temsil ettiği nesne ortadan kalktığında işaret ettiği anlamın da kaybolmasıdır. Örneğin, dumanın ateşe işaret etmesi ya da yüksek ateşin hastalık belirtisi olarak yorumlanması, indeks türünden göstergelere örnektir. Bunun yanında son kavram olan simge, temsil ettiği kavramla doğrudan bir benzerlik ya da nedensellik ilişkisi taşımayan, anlamını kültürel uzlaşı yoluyla kazanan göstergedir. Semboller, yalnızca onları yorumlayan özne aracılığıyla anlamlı hale gelir. Sözcükler bu göstergelere örnektir; çünkü belirli bir kelimenin taşıdığı anlam, o dili konuşanlar arasında ortak bir uzlaşıya dayanır. Notalar, rakamlar, trafik levhaları, harfler ve bayraklar da belirli kurallar çerçevesinde anlam kazandıkları için simgesel göstergeler arasında yer alır. Bu bağlamda, semboller yorumlayıcı olmadan kendi başlarına anlam taşımazlar. Bununla birlikte anlamları, toplumsal anlaşma sonucu ortaya çıkar.

Peirce'in gösterge kuramı, göstergebilim alanında hem kuramsal hem de metodolojik açıdan önemli bir dönüm noktası oluşturur. İkon, indeks ve sembol ayrımı, göstergeler ile temsil ettikleri nesneler arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Bu üçlü yapı, yalnızca dilsel değil, aynı zamanda görsel, doğal ve kültürel iletişim biçimlerinin de çözümlenebilmesini sağlamaktadır. Saussure'ün yapısal yaklaşımdan farklı olarak Peirce, göstergeleri anlam üretme süreçlerinin dinamik unsurları olarak ele almaktadır. Böylece göstergebilim, yalnızca bir dil çözümleme yöntemi olmanın ötesine geçerek anlamın mantıksal, bilişsel ve kültürel boyutlarını kapsayan çok yönlü bir araştırma alanına dönüşmüştür.

5. BULGULAR VE TARTIŞMA

Çalışmanın bu bölümünde, araştırmanın teorik çerçevesi doğrultusunda, Türkiye korku filmlerinden incelenmek üzere seçilmiş üç filmden üçer sahnenin incelemesi gerçekleştirilmiştir. Sonrasında aynı sahneler, Osmanlı döneminden seçilen bir falname minyatürleri ile karşılaştırılmıştır.

Türkiye korku sineması literatüründe yer alan filmler incelenmiştir. Buradan hareket ile, belirli kriterler ile üç film seçilmiştir: İlk Türk korku filmi kabul edilen *Drakula İstanbul'da* (1954), güncel bir perspektif sunmak adına güncel bir korku filmi olan *Siccin 7* (2024) ve son olarak Türkiye'de en çok izlenen korku filmi olan *Dabbe 5: Zehr-i Cin 8* (2014). Bu seçim kriterleri ile genel bir perspektif vermek hedeflenmiştir. Filmlerden seçilen, içeriğinde insanüstü varlıklar barındıran üç sahnenin çözümlenmesinde Pierce'nin göstergebilimsel kuramı kullanılmıştır. Böylece Osmanlı dönemi minyatürleri ile karşılaştırma yapılmadan önce sahnenin içerdikleri göstergebilimsel bir süzgeçten geçmiş olmuştur.

Korku filmlerinde geçen insanüstü varlıkların, Osmanlı dönemi minyatürleri ile olan bağlantılılığını incelemek için yapılan karşılaştırma için *Metâli'ü's-Sa'âde ve Yenâbi'ü's-Siyâde* falnamesi seçilmiştir. Sultan III. Murad'ın (1574-1595) emriyle 1582 yılında hazırlanan falnâme, temel olarak geleceği yorumlamak ve çeşitli alametlerden anlam çıkarmak amacıyla oluşturulmuştur. Eserin metni, III. Murat tarafından Muhammed bin Emir Hasan el-Sudi aracılığıyla Türkçeye çevrilmiştir. Aynı zamanda eserin içerdiği minyatürler, dönemin nakkaşhanelerinde Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapılmıştır. Eser günümüzde Paris'te bulunan Fransa Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir. 16. Yüzyıl Osmanlı minyatür geleneğini bir zemine oturtan Nakkaş Osman ve ekibi tarafından işlenmesinin yanında, Osmanlı dönemi sanat anlayışını da en iyi şekilde aktaran bir eser olmuştur.

Metaliü's-saâde'de yer alan minyatürler, içerdikleri konular itibari ile, on iki burcun tasvirleri, gezegen betimlemeleri, çeşitli melekler, cinler, ifritler ve divler gibi insanüstü varlık tasvirleri içermektedir. Eser, Osmanlı dönemi klasik minyatür

anlayışını bir bütün olarak göstermesi ve insanüstü varlık tasvirlerini yoğun bir şekilde kullanan bir eser olduğundan bu çalışma için seçilmiş bir kaynaktır.

5.1. Drakula İstanbul'da

5.1.1. Film Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Mehmet Muhtar

Yapımcı: Turgut Demirağ

Senarist: Turgut Demirağ, Ümit Deniz, Mehmet Muhtar

Yapım Yılı: 1952

Renk: Siyah Beyaz

Süre: 102 dakika

Oyuncular: Annie Ball, Cahit Irgat, Ayfer Feray, Bülent Oran, Atıf Kaptan, Kemal Emin Bara, Kadri Ögelman, Münir Ceyhan, Osman Alyanak

Şekil 5. Drakula İstanbul'da Film Afişi



Kaynak: Beyazperde, 1952

Avukat Azmi'nin, Kont Drakula'nın İstanbul'da planladığı gayrimenkul alımlarının hukuki işlemlerini yürütmek amacıyla Romanya'ya seyahat eder. Drakula, şatosunda yaşayan ve çevredeki yerel halk tarafından kötü bir şöhrete sahip, korkulan bir figürdür. Azmi, yerel halkın uyarılarını kendi inancına doğrultusunda dikkate almaz. Azmi'nin amacı, üstlendiği görevi yerine getirerek hızlıca İstanbul'daki eşine dönmektir. Ancak Kont'un aslında kanla beslenen yaşayan bir ölü olduğunu

keşfetmesiyle birlikte Azmi için bir kaçış mücadelesi başlar. Bu varlığı nasıl yok edeceğine dair bilgiye sahip olmadığı için Drakula'yı öldürme girişiminde başarısız olur ve İstanbul'a geri döner. Ancak tehlikenin İstanbul'a taşındığını ve Drakula'nın şehirde yeni kurbanlar seçerek kendi soyunu yaymaya başladığını görür.

5.1.2. Çözümleme ve Seçili Minyatür İle Karşılaştırılması

Türkiye korku filmlerinde yer alan temsillerin Osmanlı dönemi minyatülerinde tasvir edilen insanüstü varlıklar ile bağlantılılığının izini sürebilmek adına seçilen kareler üzerinden bir karşılaştırma yapılacaktır. Bu karşılaşmadan önce Pierce'nin üçlükler üzerinden kurduğu göstergebilim kuramı ile korku filminden seçilmiş ve Şekil 6, Şekil 8 ve Şekil 10'da verilen sahneler çözümlenecektir. Bu bölümde incelemeye alınan film *Drakula İstanbul'da* olmuştur.

5.1.2.1. Seçili Birinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 6. Drakula İstanbul'da Filminden Seçilmiş Birinci Sahne, 00:04:17



5.1.2.1.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 6'da görünen seçili sahnede, bir erkek elinde muska tutmaktadır. Görüntü, bir eli, parmakların arasındaki dini nesneyi net bir şekilde vurgulamaktadır. İzleyiciye

sahnedeki nesnenin ne olduğunu net bir şekilde gösterir. Sahnenin arka planının karanlık olması, el ve muska ikilisini ön plana çıkarır ve sahnenin temel eyleminin bu nesneyle ilgili olduğunu bize anlatır.

5.1.2.1.2. Belirti

Sahnenin yapısı, neden-sonuç ilişkileri üzerine kuruludur. Elin muskayı ileri doğru, kararlı bir şekilde uzatması, bir korunma veya püskürtme eyleminin doğrudan bir belirtisidir. Bu duruş, görünmeyen bir tehlikeye karşı koyma niyetinin fiziksel bir kanıtıdır. Bu, izleyiciye muskanın sadece dini bir nesne olmadığını göstermektedir. Nesnenin ruhani bir güce sahip olduğunu ve bu gücün karşıdaki varlığa karşı kişiyi koruduğunu kanıtlar.

5.1.2.1.3. Simge

Seçili sahnede ön plana çıkartılmış olan muska, İslam inancında, ilahi korumanın ve kurtuluşun evrensel sembolüdür. Anlamı, tamamen kültürel kodlara ve dini sembollere dayanır. Bu sahne, bir bütün olarak, dini inancın ve kötü atfedilen varlıklara karşı bir korumanın sembolüdür. Kötülüğün evrensel olduğunu ve ona karşı mücadelenin de belirli, evrenselleşmiş sembollerle yapılabileceği fikrini pekiştirir.

5.1.2.1.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 7. Seçili Minyatür 1



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 7'de gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 7'de görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, biri ayakta, biri dizlerinin üzerinde çökmüş diğeri oturmakta olan üç tasvir gözükmektedir. Figürler bütünsel biçimde insan formunda olmakla birlikte insanüstü bir varlık oldukları anlaşılmaktadır. Sağdaki figür siyah, ortadaki figür kahverengi, soldaki figür ise mavi renktedir. Soldaki figür aşağı sarkmış uzun kulaklara, yukarı doğru sivrilen dişlere, uzun burna ve kırmızı gözlere sahiptir. Boynunda, el ve ayak bileklerinde halka takmış haldedir. Ortadaki bardaş kurmuş bir şekilde oturan figür, kafasının üzerinde üç kafa daha taşımaktadır. En üstte bulunan kafa bir çift boynuza sahiptir. Hemen altında bulunan diğer iki kafa ise birbirlerine simetrik bir şekilde bakmaktadır. Yeşil bir kuşak bağlanmış olan figür, pembe bir pantolona sahiptir. Bununla birlikte diğer figür ile paralel kolunda toplam dört halka bulunmaktadır. Bu figür ayrıca ucu üçgen olan bir kolyeye sahiptir. Dizlerinin üzerine çökmüş sağ taraftaki figür, yukarı dalgalı bir şekilde uzanan bir çift boynuza, yukarı dikilmiş kulaklara ve aşağı doğru sivrilerek uzanan köpek dişlere sahiptir. Diğer figürlerde olduğu gibi bu figürün de gözleri kırmızıdır. Figürlerden bağımsız olarak minyatürün sol üst köşesinde üçgen şeklin içine Arapça harfler ile yazılmış bir sembol gözükmektedir.

Filmden seçilen sahne, ana karakterimizin Kont Drakula ile işi olduğu için şatosuna gitmek üzere yolda mola verdiği bir yerde geçmektedir. Yerel halkın onu Kont Drakula hakkında uyardığı, dikkatli olması gerektiğini söylediği zaman onlara elindeki muskayı gösterip "rabbim beni korur" şeklinde bir cevap verir. Seçili sahnede de karakterimizin elinde bir muska tam bu an gözükmektedir. Muska İslam inancında koruyucu bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun da ötesinde bu coğrafyaya ait bir kod olarak da işlenmiştir. Genellikle üçgen bir formda ve boyna asılan bir obje olmuştur. Bu imajda bir nesne bu coğrafya insanına muska imgesini hatırlatır. Buradan hareket ile minyatürde figürlerin dışında sol üst tarafta üçgen şekil ve içinde arapça yazılar görmekteyiz. Bu imaj akla muska nesnesini getirmektedir. Bununla birlikte

merkezdeki karakterin boynunda yine üçgen formda bir nesne asılıdır. Bu paralellik kültürel bir bağlantılılığa ve kültürel sürekliliğin devam ettiğinin bir göstergesi olabilir.

5.1.2.2. Seçili İkinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 8. Drakula İstanbul'da Filminden Seçilen İkinci Sahne, 00:50:57



5.1.2.2.1. Görüntüsel Gösterge

Genel itibari ile karanlık bir sahnedir. İnsan olmadığı anlaşılan bir varlığın yüzünün yakın plan bir çekimidir. Görüntüde, bir yüzün temel uzuvlarından bir çift göz ve bir ağız gözükmektedir. Ancak bir insan formundan uzak bir şekilde tasvir edilmiştir. Figürün görünen kısmında pürüzlü, topraktan veya taştan dokusu gösterilmektedir. Bu aşamada, sadece karşımızda bir yaratık var bilgisini verir.

5.1.2.2.2. Belirti

Şekil 8'de görünen seçili sahnenin karanlık olması rahatsız bir atmosfer yaratmaktadır. Varlığın tek gözünün parlak olması, onu korkutucu bir hale sokmaktadır. Cildinin pürüzlü ve kayayı andıran dokusu, onun kökeninin bir işaretidir. Topraktan, çamurdan veya taştan yaratılmış olabileceğine dair fiziksel bir kanıt sunar. Neredeyse tüm sahneyi saran ve sadece tek bir gözü görmemize izin veren karanlık, bilinmeyenin ve

gizlenmiş bir tehlikenin varlığına işaret eden bir belirtidir. Aşırı yakın çekim ise sinematik bir belirti olarak, bu varlık ile izleyici arasında bir yüzleşme anı yaratarak olası bir tehdidin yakınlığını ve kaçınılmazlığını olduğunu gösterir.

5.1.2.2.3. Simge

Sahnede gözüken figür, yapılmış betimle ile insanüstü bir varlığın güçlü bir sembolüdür. Deforme bir yüz formu ile karşımıza çıkan bu varlık, genellikle ilkel, akıl dışı ve durdurulamaz bir gücü simgeler. Bu varlık, hayalet gibi ruhani bir kötülükten farklı olarak, doğanın ham ve ilkel gücünü temsil eder. Sadece tek bir gözünün görünmesi, onu akıldan ve duygudan arındırılmış, yalnızca bir amaca odaklanmış iradenin sembolüdür. Bir bütün olarak bu görüntü, insanın anlamlandıramadığı, medeniyetin dışında kalmış, kadim ve korkutucu bir öteki sembolüdür. Karanlığın içinden bakan ve bizi gördüğünü bildiğimiz ilkel korkuyu temsil eder.

5.1.2.2.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 9. Seçili Minyatür 2



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla

birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 9'da gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 9'da görünen seçili minyatürü özetlemek gerekirse, merkezde oturan bir ana figür ve onun iki yanında yer alan iki küçük figür olmak üzere toplam üç figür bulunmaktadır. Merkezdeki figür bağdaş kurmuş bir şekilde oturmaktadır. Pembe renkli bir gövdeye, açık mavi ve desenli yuvarlak deforme bir yüze sahiptir. Başının etrafında sarı renkli alevler, boynunda ise yeşil, bulut benzeri bir yaka bulunmaktadır. Figür, iki eliyle tuttuğu siyah bir yılanın kuyruğunu ağzının içine sokmaktadır. Üzerinde kırmızı bir alt giysi ve sarı bir bel bandı bulunur. Sivri ve ince uzun kulakları, aşağı doğru iki yana sivrilmiş dişleri bulunmaktadır. Soldaki figür ayakta durmakta ve elinde tuttuğu küçük, yeşil, dört ayaklı bir hayvanı merkezdeki figüre doğru uzatmaktadır. Figürün teni kahverengidir ve açık mavi bir alt giysi giymektedir. Sağda oturan figür ise yeşil tenlidir, başında birbirine bakan iki boynuz bulunmakta ve kırmızı bir alt giysi giymektedir. Her iki yan figürün de ağzından beyaz, buhar benzeri bir çizgi ve aşağı doğru sivrilmiş uzun köpek dişleri bulunmaktadır. Kompozisyonun sağ üstünde altı köşeli bir yıldız sembolü ve sayılar yer alır.

Filmden seçilen sahne, Kont Drakula'nın bir eve pencereden girdiği ve odada bulunan kişinin kanını içtiği bir anlatım içerir. Ayrıca sahne Kont Drakula'nın uçarak eve girdiği ve uçma eylemini insan dışı bir varlığa bürünerek yaptığı belirtilir. Seçili karede insan dışı varlık hali görülmektedir. Batı Drakula anlatılarında dönüştüğü varlık genellikle yarasa şeklinde betimlenmiştir. Türkiye'de geçen anlatısında ise İlk bakışta bu tasvirin bir yarasa olduğunu söylemek zor olacaktır. Yüzü yuvarlak, dalgalı hatlara sahip deforme bir şekilde bir hayvanın stilize edilmiş şekli ile tasvir edilmiştir. Buradan hareket ile minyatürü incelediğimizde insan formunda ancak başka bir hayvandan stilize edilmiş insanüstü varlıklar görmekteyiz. Bununla birlikte merkezde konumlandırılmış figürün yüz hatları yuvarlak, dokulu, pürüzlü ve deforme bir şekilde tasvir edilmiştir. Aynı zamanda her iki betimlede de göz tasvirleri birbirlerine oldukça yakındır. İnsanüstü varlık tasviri için kullanılmış olan bu yöntemler aralarında yüzlerce yıl olmasına rağmen benzerlikler içermektedir. Buradan hareket ile, korkulan bir imgenin tasvirinde aradan yüz yıllar geçse bile benzer bir tavır takınılmıştır

diyebiliriz. Bunun bilinçli veya bilinçsiz yapılması önemli olmamakla birlikte kültürel bir sürekliliğin ve bağlantılılığının bir işareti olarak yorumlanabilir.

5.1.2.3. Seçili Üçüncü Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 10. Drakula İstanbul'da Filminden Seçilen Üçüncü Sahne, 01:06:05



5.1.2.3.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 10'da görünen seçili sahnede, görüntünün tam ortasında yer alan orta yaşlı bir adam gözükmektedir. Figür kaşları yukarıda, donuk bir bakış ile betimlenmiştir. Görünen beyaz papyon ve siyah üst resmi bir kıyafet giymiş olduğunu gösterir. Figürün ağzı yarım açık ve köpek dişleri uzun bir şekilde tasvir edilmiştir.

5.1.2.3.2. Belirti

Seçilen sahnedeki figürün yüzündeki keskin gölge ve kontrast kullanımı, karakterin kötücül doğasını vurgular. Ağzındaki uzun sivri köpek dişleri onun avcı niteliğini işaret eder. Karakterin fazla açılmış gözleri ve sabit bakışları, bir gücün veya avına odaklanmış avcı temsilinin belirtisidir.

5.1.2.3.3. Simge

Figürün smokini, düzgün giyimi ve bakışı, aristokratik vampir temsiline kültürel olarak yüklenmiş anlamlar taşır. Bu bağlamda, vampir simgesi bir kültürel uzlaşıya dayanır: geceyle, ölümsüzlükle, korkuyla özdeşleşmiş bir figürdür. Bunun yanında seçilen bu sahne, Drakula'yı sinemada ilk kez sivri köpek dişleriyle gösteren performanslardan biri olarak kabul edilir. Bu imge, vampirin görsel temsilinin evriminde önemli bir sembol haline getirir.

5.1.2.3.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 11. Seçili Minyatür 3



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 11'de gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 11'de görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, biri sağda çömelmiş bir pozisyonda büyük figür ve solda oturur pozisyonda iki küçük figür olmak üzere toplam

üç figür yer almaktadır. Sağdaki büyük figür, koyu kahverengi bir tene sahiptir ve tek dizi bükülü halde oturmaktadır. Çiçek şeklinde bir çift göze, başında birbirine bakan iki adet kahverengi boynuz ve ağzında aşağı doğru sivrilen iki adet beyaz köpek dişi bulunmaktadır. Ağzından beyaz, buhar benzeri bir şey çıkmaktadır. Kulağında yeşil halka bir küpe, bileklerinde sarı renkli halka bilezikler ve belden aşağısında sarı desenli kırmızı bir giysi vardır. Sol üstte bağdaş kurmuş bir şekilde oturan figürün insan gövdesi, sarı renkli bir kuş başı ve kırmızı ile yeşil-mavi renkli kanatları bulunmaktadır. Bu figür, boynuna dolanmış siyah bir yılanı tutarak başını sağdaki büyük figüre doğru uzatmaktadır. Sol altta diz çökmüş olan figür ise pembe tenlidir, başında yukarı doğru sivrilen kulakları vardır. Aynı zamanda aşağı doğru sivrilen iki köpek dişi bulunmaktadır. Bir eli göğsünün önünde diğeri ise büyük figüre doğru uzanmış haldedir. Bu figürün üzerinde açık mavi renkli, desenli bir şalvar benzeri giysi bulunmaktadır. Figürlerin arasında ve kompozisyonun üst kısmında kaligrafik yazılar ve semboller yer alır.

Filmden seçilen sahnede, Kont Drakula'nın kanını emeceği kişiye yöneldiği bir anlatım bulunmaktadır. Seçili anda ise bu yönelme anında Drakula'nın ifadesi yer almaktadır. Donuk bakışları, sivri dişleri ve papyonu ile direkt olarak izleyici ile iletişim kurmaktadır. Günümüzde sivri köpek dişleri ile özdeşleşmiş vampir sembolü, ilk kez bu filmde bu şekilde işlenmiştir. Filmin genelinde çok belli olmayan bu sivri dişler özellikle kan emme eylemi gerçekleşmeden hemen önce izleyiciye sunulmuştur. Buradan hareket ile, minyatürdeki figürlere baktığımızda üç figürün de sivri uzatılmış köpek dişleri dikkat çekmektedir. Yalnızca bu minyatürde değil, genel itibari ile, cin ve şeytan gibi insanüstü varlık tasvirlerinde bu imge diğer Osmanlı dönemi minyatürlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de çekilen Batı uyarlaması Drakula filminde ilk kez kullanılan sivri uzun köpek dişleri, kültürel sürekliliğin ve bağlantılılığının bir kanıtı olarak sunulabilir. Bunun yanında Drakula karakterinin seçili karede de görünen ve film boyunca boynunda taktığı papyon da minyatürde bulunan üç insanüstü varlığın da boynunu saran nesne ile benzerliği ilişkilendirilebilir. Bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yapılması önemli olmamakla birlikte, bu benzerlikler kültürel sürekliliğin ispatı için bir delil oluşturabilir.

5.2. Dabbe 5: Zehr-i Cin

5.2.1. Film Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Hasan Karacadağ

Yapımcı: Hasan Karacadağ, Cemal Okan, Timur Savcı

Senarist: Hasan Karacadağ

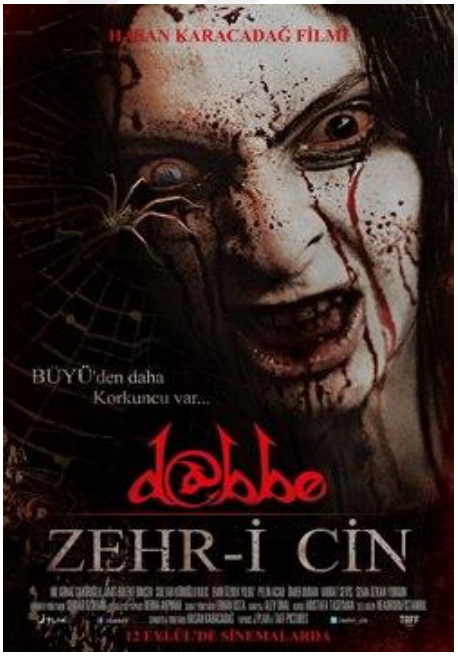
Yapım Yılı: 2014

Renk: Renkli

Süre: 133 dakika

Oyuncular: Ümit Bülent Dinçer, Nil Günal, Pelin Acar, Ömer Duran, Dilek Karacay, Sultan Köroğlu Kılıç, Salih Saygı, Murat Sevis, Özbek Yıldız

Şekil 12. Dabbe 5: Zehr-i Cin



Kaynak: IMDB, 2014

Eşi ile sıradan bir hayat sürmekte olan Dilek'in, gördüğü bir rüya sebebiyle cinlerin kendisine musallat olduğunu anlaşılır. Eşi Ömer ise rasyonel bir tavır takındığından bu duruma şüpheci bir şekilde yaklaşır. Ancak Dilek'in yaşadığı paranormal olaylar giderek şiddetlenir ve bedensel kontrolünü kaybetmesine sebep olur. Bununla birlikte, eşi ile birlikte bir çözüm arayışına başlarlar. Paranormal konularda yetkinliği bilinen Bitlisli Belkıs Hoca'ya giderler. Belkıs Hoca, olayın sıradan bir musallatın çok

ötesinde, rüya yoluyla insanların içine sızan ve kurtulması neredeyse imkânsız olan, tarihteki en korkunç cin kabilelerinden biriyle karşı karşıya olduklarını ortaya çıkarır.

5.2.2. Çözümleme ve Seçili Minyatür İle Karşılaştırılması

Türkiye korku filmlerinde yer alan temsillerin Osmanlı dönemi minyatülerinde tasvir edilen insanüstü varlıklar ile bağlantılılığının izini sürebilmek adına seçilen kareler üzerinden bir karşılaştırma yapılacaktır. Bu karşılaşmadan önce Pierce'nin üçlükler üzerinden kurduğu göstergebilim kuramı ile korku filminden seçilmiş ve Şekil 13, Şekil 15 ve Şekil 17'de verilen sahneler çözümlenecektir. Bu bölümde incelemeye alınan film *Dabbe 5: Zehr-i Cin* olmuştur.

5.2.2.1. Seçili Birinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 13. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filminden Seçilmiş Birinci Sahne, 00:10:08



5.2.2.1.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 13'de görünen seçili sahne, modern ve temiz bir eve ait bir zemini, aralık bir kapıyı ve zemine bulaşmış çamurlu ayak izlerini temsil eder. Dışarıdan gelen kirin içeriye taşındığı bu görüntü, normal ve düzenli bir hayatın (temiz ev) dışarıdan gelen tekinsiz bir unsur (çamur) tarafından ihlal edildiğini gösteren bir andır.

5.2.2.1.2. Belirti

Ayak izleri, bir insanın değil, büyük olasılıkla bir cin veya cinli bir varlığın orada olduğunun fiziksel belirtisidir. İzlerin çamurlu olması, o varlığın mezarlık, terk edilmiş

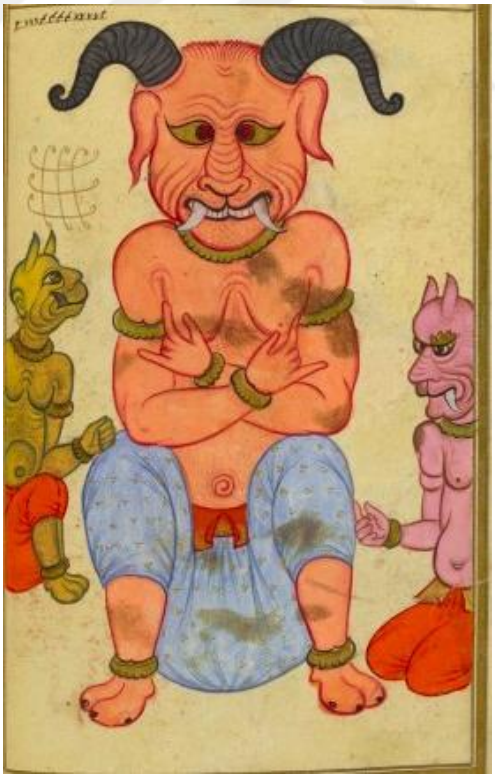
bir harabe veya ıslak bir toprak gibi başka alemlere referans veren mekandan geldiğinin belirtisi olur. Çamur, sadece toprak izi değil, lanetli bir mekanın parçasını da bu temiz eve bulaştıran bir kanıttır. İzlerin dağınık yapısı ise, sahibinin ya bir insana zorla bir şey yaptırdığının ya da kendi çarpık ve doğal olmayan hareket etme şeklinin bir belirtisidir.

5.2.2.1.3. Simge

Temiz, modern ve aydınlık ev, modern yaşamı simgeler. Çamurlu ayak izleri ise, bu modern ve korunaklı varsayılan hayata giren kadim, toprağa ait veya uhrevi bir varlığın sembolüdür. Bu, cinlerin veya kara büyünün, modern teknolojinin veya lüks yaşamın koruyamayacağı bir güç olduğunun en net görsel ifadesidir. Çamurlu ayak izleri, sadece fiziksel bir kir olmamakla birlikte manevi bir kirlenmenin, bir musallatın sembolüdür. Ayak izleri, cinlerin görünmez dünyasından görünür dünyaya bıraktığı bir işarettir. Ailenin üzerine çökecek lanetin ilk habercisini simgeler.

5.2.2.1.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 14. Seçili Minyatür 4



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla

birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 14'te gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekilde 14'te görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, merkezde oturan büyük bir ana figür ve onun iki yanında konumlanmış daha küçük iki yardımcı figür olmak üzere toplam üç adet insan formunda figür bulunmaktadır. İri yapılı, turuncu tenli ve başında iki büyük siyah boynuz olan merkezdeki figür, kollarını göğsünde kavuşturmuş bir halde oturmaktadır. Üzerinde mavi renkli, desenli bir şalvar ile el ve ayak bileklerinde ve iki kolunda olmak üzere halka bilezikler taşımaktadır. Figürün ayakları hayvan formunda üç parmaklıdır. Bunun yanında aşağı doğru sivrilen iki köpek dişi ve uzun kulakları bulunmaktadır. Onun iki yanında diz çökmüş olan sarı ve pembe tenli, turuncu pantolonlar giymiş olan diğer iki küçük figür bulunmaktadır. Yüzlerini ortadaki figüre dönmüştür. İki figürün de yukarı doğru sivrilmiş ortadaki figüre kıyasla daha kısa olan bir çift kulağa ve soldaki figürün yukarı, sağdaki figürün ise aşağı doğru sivrilen köpek dişleri bulunmaktadır. Ortadaki figür ile benzer bir şekilde halka bilezikler takmışlardır.

Filmden seçilen sahnede, evin sahibi mutfağa girdiğinde her yerin darmadağın olduğunu görür. Bahçe kapısı açık ve yerde ayak izleri bulunmaktadır. Seçili sahnede bu an bulunmaktadır. Sahne içerisinde bu ayak izlerine bir anlam verememe durumu aktarılmıştır. Mutfağın dağınıklılığının sebebinin kanıtı olan bu ayak izleri bir insana ait değildir. Ancak bir hayvanın ayak izi ise de bu bilinçli dağınıklığı yapamayacağı göz önünde bulundurulur. Bu sahne aslında insanüstü varlıklardan olan ve eve musallat olacak cin ile ilk karşılaşma sahnesidir. Ayak izlerinin bir cine ait olduğu sonraları anlaşılacaktır. Buradan hareket ile minyatürde üç farklı insanüstü tasvir gözükmektedir. Üçü de insan formunda ancak bir hayvandan stilize edilmiş figürlerdir. Bununla birlikte merkezde ve solda yer alan iki figürün de ayakları iki parmaklıdır. Pati şeklinde olduğu söylenebilir. Bu tasvir hayvandan stilize edilmiş insan formunda bir cini veya şeytanı temsil etmektedir. Bu benzerlik kültürel sürekliliğin ve ilişkinin bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. İki tasvirde de yüzyıllar içerisinde taşınmış kültürel kodlar, cin tasvrinin oluşmasında önemli bir etki yaratmıştır.

5.2.2.2. Seçili İkinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 15. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filminden Seçilen İkinci Sahne, 01:00:11



5.2.2.2.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 15'te görünen seçili sahnede, bir oda içinde daire içerisinde yıldız bulunan bir şeklin tam ortasında duran bir karakter görünmektedir. Görüntüde, sol alt köşede, odanın dışında duran ve elinde el feneri tutan bir insan figürü bulunmaktadır. Bu sahne tasvirindeki el feneri, karşı karşıya gelmiş iki insanın bilgisini verir.

5.2.2.2.2. Belirti

Sahnede, sol altta bulunan karakterin tuttuğu el fenerinden çıkan ışık hüzmesi, o kişinin varlığının dışında dikkatinin doğrudan ritüel alanına yöneldiğinin bir belirtisidir. Yıldız işaretinin etrafındaki mumların yanıyor olması, ritüelin şu anda gerçekleşmekte olduğunun kanıtı olmuştur. Yüksek çekim açısı ise sinematik bir belirti olarak, yaşanan olaya tanıklık eden izleyiciyi veya başka bir varlığın durumun üstünde, kontrol sahibi olduğunu gösterir.

5.2.2.2.3. Simge

Yere çizilmiş yıldız, özellikle popüler kültür ve Batı okültizmiyle olan ilişkisi üzerinden, şeytan çağırma, karabüyü ve ayin ritüellerinin bir sembolüdür. Buradan hareket ile izleyici bu şekli gördüğü sırada, sahneyi doğrudan şeytani bir bağlama oturtur. Çemberin içindeki boynuzlu, pelerinli ve insansı olmayan figür, görüntüsüyle şeytan, cin, iblis gibi insanüstü varlıkların güçlü bir sembolüdür. Buradan hareket ile, bu figürün, en güvenli ve mahrem alan kabul edilen bir evin salonunda tasvir edilmesi, düzenin, ailenin ve normalliğin, kötülük ve kaos tarafından ele geçirilişini simgeler.

5.2.2.2.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 16. Seçili Minyatür 5



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 16'da gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 16'da görünen seçili minyatürü betimlemek gerekir ise, biri merkezde olmak üzere toplamda üç figür ve sol yukarıda içerisinde bazı harfler olan yıldız sembolü bulunmaktadır. Merkezdeki ana figür, pembe tenli, iri gövdeli ve dört başa sahiptir; başlardan üçü yukarıda bulunurken diğeri ise kuyruğunun ucunda aşağı bölgede konumlanmıştır. Bacaklarını iki yana açarak çömelmiş bir duruş sergileyen figür, üzerinde kan lekelerine benzer izler bulunan mavi bir şalvar giymektedir. Bunun yanında boynuzlu bir koç başına benzer kuyruğa sahiptir. Etrafındaki daha küçük iki figürden sarı ve turuncu olanlar onun iki yanında durmaktadır. İki yanda duran

figürlerin tek boynuzu bulunurken ortadaki figürün üstteki olan başında çift boynuz bulunmaktadır. Aynı zamanda aşağı doğru sivrilmiş dişler tüm figürlerde ortaktır.

Filmde seçilen sahnede,üst katta uyuyan ev sahibi gelen sesler üzerine eline fener alıp aşağıya iner ve görseldeki an ile karşılaşır. İnsanüstü varlık cin ile ilk karşılaşma yaşanan bu sahnede, cin, daire içerisinde yıldız şekli bulunan ve etrafında çeşitli nesnelerin olduğu sembolün ortasında durmaktadır. Bir ayin anın ortasında olduğu söylenebilir. Buradan hareket ile seçili minyatürde bulunan üç farklı insanüstü figürün yanında sol üstte bir yıldız sembolü ve etrafında Arapça yazılar gözükmektedir. Tasvir edilmiş olan bu benzerlik kültürel kodlar ve süreklilik bağlamında kanıt sunar niteliktedir. Bunun yanında sahnede sembolün etrafında yer alan nesnelerden ikisi bir sürüngeni hatırlatmaktadır. Aynı şekilde seçili minyatürde de merkezde yer alan figürün sürüngen imajı uyandıran bir kuyruğu bulunmaktadır. Bunun yanında aynı falname içerisinde diğer minyatürlerde de yılan figürü sıkça tasvir içerisinde kullanılmıştır. Bu tasvirler bilinçli veya bilinçsiz bir kültürel bağlantılılığın kanıtı olabilecek benzerlikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.2.2.3. Seçili Üçüncü Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 17. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filminden Seçilen Üçüncü Sahne, 01:08:10



5.2.2.3.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 17'de görünen seçili sahne, deforme bir yüze sahip insanüstü bir figürün bir temsilidir. Figür, şiddete ve çürümeye uğramış bir insan bedenini taklit eder biçimdedir. İzleyicinin zihnindeki insan algısı ile bu deforme olmuş insan görüntüsü arasındaki zıtlık, en temel rahatsızlık hissini yaratan durumdur.

5.2.2.3.2. Belirti

Figürün yüzünde ve elinde bulunan açık yaralar, kan ve deforme doku, fiziksel şiddetin veya ileri derecede çürümenin bir belirtisidir. Bu durumlar, varlığın bu halde gözükmesine sebep olan olayın fiziksel kanıtlarıdır. Kafasına saplanmış olan iğne veya şiş benzeri nesneler, kasıtlı bir işkence veya ritüel ile ilgili bir eylemin varlığına işaret eder. Figürün genel çürümüş hali, ölümün ve o ölümden sonra geçen zamanın bir belirtisi olarak işlev görür ve onun yaşayan bir ölü olduğuna işaret eder.

5.2.2.3.3. Simge

Çürümüş, açık yaralara sahip ve insansı formdaki bu varlık, korku sinemasında şeytan, cin veya vücut bulmuş bir ruh olarak sembol haline gelmiştir. İzleyici bu görsel kodları okuyarak karakterin insanüstü ve kötücül bir varlık olduğunu anlar. Bununla birlikte, kafasına saplanmış nesneler, lanetlenmiş bir kukla simgesine işaret edebilir. Bu tasvir, uzaktan yapılan bir büyünün, lanetin veya ritüele dair bir kontrolün varlığını sembolize eder.

5.2.2.3.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 18. Seçili Minyatür 6



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 18'de gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 18'de görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, bir eylemin merkezinde yer alan bir ana figür ile ona eşlik eden iki figür ve merkezde yer alan figürün elinde baş aşağı, ayaklarından tutulmuş küçük bir insan figürü olmak üzere toplam dört karakter tasvir edilmektedir. Merkezde diz çökmüş olan figür, soluk mavi teni, kırmızı iri gözleri, ağzından dışarı uzanan tek bir dişi ve yılana benzer şekillendirilmiş siyah saçları bulunmaktadır. Belinde siyah beyaz bir kuşak ve üzerinde parlak kırmızı bir şalvar bulunmaktadır. Sol tarafta, pembe tenli ve bir çift siyah boynuza sahip başka bir figür ayakta durarak bu sahneye tanıklık etmekte ve o da ağzından benzer bir buhar çıkarmaktadır. Bu figürün üzerinde mavi bir pantolon ve kırmızı kuşak bulunmaktadır. Sahnenin sağından, ana figürün arkasından uzanan turuncu renkli, keçiye benzer bir figür ise yeşilimsi boynuzları ve açık ağzıyla olayı izlemektedir.

Seçili sahne, film içerisinde cin ile karşılaşılan bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Net bir şekilde görünen cinin yüzü tamamen deforme bir haldedir. Bununla birlikte kafasının üzerinde uzun ince kafasına girmiş şekilde duran cisimler vardır. Bu hali ile bir ölü olarak yaşayan biri gibi durmaktadır. Buradan hareket ile seçili minyatürde, üç insanüstü figür de farklı formlarda tasvir edilmiştir. Aynı zamanda üçü de farklı renkte gösterilmiştir. Minyatürde yer alan figürlerin ortak özelliği insan vücudu formunda olmalarına rağmen yüzlerinin farklı şekilde stilize edilmiş olmasıdır. Tek bir figür örneği olmadığı buradan çıkarılabilir. Filmin seçili sahnesinde yüz stilize edilirken deforme etme metodu kullanılmışken minyatürde hayvan figürlerinin yüzü stilize edilip tasvir edilmiştir. Minyatürde merkezdeki insanüstü figür elinde baş aşağı bir insan tutmaktadır. İnsanın belden yukarısı siyah haldedir. Bu bir musallat işleminin gerçekleşmiş olabileceğinin bir işareti olarak yorumlanabilir. Film sahnesinde de karedeki figür baştan aşağı siyah bir haldedir. Bununla birlikte deforme olmuş yüzü ile onun da bir musallat içinde olduğu varsayımı da yapılabilir. Seçili sahnedeki insanüstü varlığın kafasına saplanmış gibi iki nesne boynuz imajını sembolize ediyor

şeklinde de yorum yapılabilir. Aynı şekilde seçili minyatürdeki figürlerin de çift boynuzları bulunmaktadır. Tüm bu benzerliklerin birer tesadüften öte kültürel bir bağlantılılığa işaret ettiği yorumlanabilir. Bununla birlikte, farklı zamanlarda yapılan bu iki tasvirin benzerlikleri kültürel sürekliliğin devamlılığını destekler kanıtlar olduğu şeklinde yorumlanabilir.

5.3. Siccin 7

5.3.1. Film Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Alper Mestçi

Yapımcı: Muhteşem Tözüm, Melodi Tözüm

Senarist: Alper Mestçi

Yapım Yılı: 2024

Renk: Renkli

Süre: 94 Dakika

Oyuncular: Serkan Atar, Tuğba Begde, Funda Eskioğlu, Gönül Ürer, Ceyda Ceren Edis, Duru Irmak Apaydın, Yusuf Kaan Arpacık, Adnan Koç, Mana Alkoy

Şekil 19. Siccin 7 Film Afişi



Kaynak: Boxofficetürkiye, 2024

Mafyadan kendisini kurtaran Kemal ve ailesi bir konağa yerleşir. Kısa bir süre sonra konak içerisinde paranormal olaylar yaşanmaya başlar. Bu yaşanan olayların arkasında

birbiriyle iç içe geçmiş iki temel sebep yatmaktadır. Bu sebepler ilki, Kemal'in hasta kızını iyileştirmek için geçmişte bulaştığı ve peşini bırakmayan karanlık bir sırdır. İkincisi ise, Alzheimer hastası olan annesi Lale'nin zihinsel bulanıklığının, bu sırrın yarattığı atmosferi ev içinde daha da gergin bir hale getirmesidir. Bununla birlikte bir başka durum ise, aileye yardım etme bahanesiyle eve giren Meral karakteridir. Meral'in gerçek niyetinin, zamanında Kara Ay zamanı yapılan bir ritüeli sonuca erdirmek için evde olduğu anlaşılır.

5.3.2. Çözümleme ve Seçili Minyatür İle Karşılaştırılması

Türkiye korku filmlerinde yer alan temsillerin Osmanlı dönemi minyatülerinde tasvir edilen insanüstü varlıklar ile bağlantılılığının izini sürebilmek adına seçilen kareler üzerinden bir karşılaştırma yapılacaktır. Bu karşılaşmadan önce Pierce'nin üçlükler üzerinden kurduğu göstergebilim kuramı ile korku filminden seçilmiş ve Şekil 20, Şekil 22 ve Şekil 24'te verilen sahneler çözümlenecektir. Bu bölümde incelemeye alınan film *Siccin 7* olmuştur.

5.3.2.1. Seçili Birinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 20. Siccin 7 Filminden Seçilen Birinci Sahne, 00:30:21



5.3.2.1.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 20'de görünen seçili sahne, yaşlı bir kadının yüzünün aşırı yakın plandan çekilmiş bir anıdır. Derisindeki kırışıklıklar, dağınık ve seyrelmiş saçları, yaşlılığın fiziksel gerçekliğini temsil eder. Sahneye ilk bakışta yaşlı bir kadın imajı canlanır. Bu temel, karakterin daha sonra yükleneceği korkutucu anlamlar için bir zemin oluşturur.

Figürü önce yaşlı bir kadın olarak atfetmemiz, ondan kaynaklanacak dehşetin etkisini daha da artırır.

5.3.2.1.2. Belirti

Karakterin yüzündeki her bir kırışıklık, geçen yılların ve yaşanmış zorlukların bedendeki bir belirtisidir. Bir gözünün tamamen beyaz olması, hastalığın veya fiziksel bir deformenin doğrudan bir kanıtıdır. Diğer gözünün sararmış ve donuk bakışı da aynı şekilde bir sağlık sorununun veya doğaüstü bir etkinin belirtisidir. Ağız içinin karanlık boşluğu ve çürümüş dişleri, yoksulluğun, bakımsızlığın veya bedensel çürümenin bir sonucudur.

5.3.2.1.3. Simge

Sahnedeki figür tasviri, Anadolu kültürü korku anlatılarında sıkça yer alan "büyücü kocakarı" veya "lanetli kadın" tiplemesinin bir simgesidir. Fiziksel deformasyonu, ruhsal kirlenmenin ve şeytani işlerle uğraşmanın bir sembolüdür. Özellikle bozuk gözleri, halk inancındaki "kem göz" kavramını, yani bakışıyla kötülük ve lanet saçabilme gücünü simgeler.

5.3.2.1.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 21. Seçili Minyatür 7



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 21'de gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 21'de görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, görsel, merkezde konumlanan bir ana figür ve onun etrafında bulunan üç yardımcı figür olmak üzere toplam dört figürden oluşmaktadır. Merkezdeki figür, bacakları dizinden bükülü bir şekilde yerde oturmaktadır. Koyu gri renkli bir tene, uzun beyaz bir sakala ve beyaz kaşlara sahiptir. Başında aşağı doğru uzanan iki büyük kahverengi boynuz ve bu boynuzların arasında daha küçük yukarı bakan iki kulak bulunmaktadır. Üzerinde bacaklarını örten kırmızı bir giysi ile kollarında ve bileklerinde sarı renkli halka bilezikler mevcuttur. Bu figürün sağında, pembe renkli, keçi başlı ve yukarı dalgalı bir şekilde uzanan iki boynuzu olan bir figür ayakta durmaktadır. Figür elini merkezdeki figürün omzuna koymuştur. Sol tarafta ise ayakta duran iki figür daha bulunmaktadır. Diğerine göre önde olanın açık kahverengi, keçi şakalı olan ve mavi bir giysisi, arkasındakinin ise koyu gri bir teni ve köpeğe benzer bir başı bulunmaktadır.

Filmden seçili Sahne, yaşlı bir kadının cin musallatı altındaki görüntüsünün vurucu bir anıdır. Yüzü deforma olmuş, bakımsız ve gözlerinden birinin tamamen beyaz olduğu yaşlı kadın gözükmektedir. Cinin musallat olması sebebiyle fiziksel bir değişikliğe uğramıştır. Buradan hareket ile seçili minyatürde merkezde yer alan minyatürdeki figürün beyaz sakalları onun yaşlı bir insanüstü varlık olduğunun işaret eder. Bunun yanında aynı figürün ten rengi siyah tonlarındadır. Seçilen film sahnesindeki yaşlı kadın da musallat sonrası ten rengi benzer renge dönmüştür. Aynı figürün ağzı ve gözleri kaşlarıyla birlikte açık bir şekilde betimlenmiştir. Benzer şekilde minyatür tasvirinde de figürlerin gözleri belirtili ve açık bir şekilde görünmektedir. Sol arkada duran figür ise yaşlı kadına benzer bir şekilde açık ağızlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Buradan hareket ile, bu benzerlikler kültürel sürekliliğin ve Türkiye korku sineması tasvirleri ile Osmanlı dönemi minyatürlerinin bağlantılılığı kanıt olarak sunulabilir. Burada önemli olan bu betimlemenin bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yapılması olmamakla birlikte olası kültürel kodların oluşmasının görünmesi önemli olmaktadır.

5.3.2.2. Seçili İkinci Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 22. Siccin 7 Filminden Seçilen İkinci Sahne, 01:03:07



5.3.2.2.1. Görüntüsel Gösterge

Şekil 22'de görünen seçili sahne, iki kadın figürünün bulunduğu bir anın doğrudan temsilini sunmaktadır. Ön planda, geleneksel bir başörtüsü takan yaşlı kadın bulunurken arka planda ise onun omzunun üzerinden bakan, korkutucu ve insansı bir varlık görürüz. Görüntü, bu figürlerin ve bulundukları loş mekanın fiziksel bir göstergesidir. Bu betimleme direkt olarak yaşlı bir kadının, kötü niyetli bir varlık tarafından gizlice izlendiği bilgisini verir.

5.3.2.2.2. Belirti

Arka plan yer alan insanüstü varlığın kadının hemen arkasında durması ve kadının bundan habersiz olması bir tehlikenin belirtisidir. İnsanüstü varlığın bu şekilde tasviri, yaşanacak kötü bir olayın doğrudan habercisidir. Yüzünde betimlenen karanlık; ruhsal bir kirlenmenin veya şeytani bir etkinin fiziksel bir belirtisi olarak okunabilir. Bunun yanında figürün parlayan ve doğal olmayan sarı gözleri, insanüstü bir varlığın kesin **belirtisidir**. Ön plan yer alan yaşlı kadının yüzündeki endişeli ve korkulu ifade ise, ortamdaki negatif enerjiyi veya hissettiği ancak göremediği bir şeylerin yarattığı huzursuzluğun bir yansımasıdır.

5.3.2.2.3. Simge

Arka planda yer alan siyahlar içindeki, yüzü kararmış ve parlayan gözlere sahip olan figür, özellikle Türk ve İslam coğrafyasında cin veya ifrit kavramının yerleşik bir sembolüdür. Bu tasvir, Batı korku sinemasında yer alan hayalet veya zombiden farklı olarak, yerel inanç ve anlatılarla kodlanmış kötülüğü temsil eder. Başındaki siyah örtü, evrensel olarak ölümü, yası ve uğursuzluğu simgeler. Ön planda yer alan başörtülü yaşlı kadın ise masumiyetin, geleneğin ve dini inancın bir sembolü olarak konumlanmıştır. Burada hareket ile sahne, iki figürün karşıtlığı üzerinden bir mücadelenin sembolü haline gelir.

5.3.2.2.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 23. Seçili Minyatür 8



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla

birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 23'te gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 23'te görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, kanatlı büyük bir figür ve elleri ile tuttuğu daha küçük bir insan figürü olmak üzere iki figür tasvir edilmiştir. Bu iki figür, mavi renkli ve sarmal bulutların arasında yer almaktadır. Büyük figürün teni koyu kırmızımsı kahverengidir. Başında iki adet yukarı uzanmış birbirine bakan koyu renkli boynuz ve aşağı doğru sivrilen dişleri bulunmaktadır. Sırtında, turuncu ve kırmızı renklerden oluşan iki büyük kanat vardır. Göğsünün üzerinde pembe renkli, çiçeğe benzer iki nesne, boynunda yeşil bir kolye ve kollarında sarı renkli halka bilezikler takılıdır. Figür, kollarını bükerek diğer figürün arkasından tutar bir pozisyondadır. Daha küçük olan figür, büyük figür tarafından yatay olarak tutulmakta olup aşağı doğru bakmaktadır. Açık renkli bir tene sahiptir. Vücudunun alt kısmında beyaz bir giysi bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında dikey bir sütun halinde küçük işaretler bulunur. Tüm sahne sarı renkli bir çerçeve içindedir.

Filmden seçilmiş sahnede, kadının arkasında bir cinin ona doğru baktığı bir an bulunmaktadır. kendisini göstermeyen ancak arkasında durarak varlığı ile musallat olacağı insanı rahatsız etmekte olan cin büyük donuk gözleri ile habersiz kişiye bakmaktadır. Buradan hareket ile seçili minyatürde kanatları ve koyu renkte teniyle tasvir edilmiş bir insanüstü varlık bulunmaktadır. Bu figür bir insanı arkasından tutmaktadır. İnsan figürünün yüz tasvirinde ise sanki yaşanandan haberdar değilmiş gibi yalınlık bulunmaktadır. Filmden sahnede ise benzer şekilde cin figürü insana arkadan yaklaşmakta ve ne kadar yakın olursa olsun önde duran kadın, onun varlığının farkında değildir. Bunun yanında minyatürde tasvir edilen insanüstü varlığın yüz hatları deforme ve gözleri iri bir şekildedir. Filmdeki sahnede benzer bir şekilde cin figürü gözleri oldukça açık ve yüzü deforme olmuş bir halde betimlenmiştir. Buradan hareket ile benzer bir mizansen farklı zaman dilimlerinde farklı araçlar ile aynı coğrafyada betimlenmiştir. Bu durum bilinçli veya biliçsiz bir şekilde yapılması önem arz etmemekle birlikte aradaki bağlantılılığı ve kültürel sürekliliğin nesiller boyu devam edebileceğini gösteren benzerlikler olabilir.

5.3.2.3. Seçili Üçüncü Sahnenin Çözümlemesi ve Karşılaştırılması

Şekil 24. Siccin 7 Filminden Seçilen Üçüncü Sahne, 01:15:30



5.3.2.3.1. Görüntüsel Gösterge

Seçilen sahnede, yatakta yatan bir kadın ve onun üzerine eğilmiş, ona saldıran bir başka kadının görsel bir tasviridir. Sahne, iki insan figürünü, bir yatağı ve loş bir odayı fiziksel gerçekliklerine benzer bir şekilde betimler. Saldırganın yüzündeki deformasyon, yatan kadının savunmasız pozisyonu ve mekanın bir yatak odası olması, zihninde temel olarak bir saldırı anı imajı yaratır.

5.3.2.3.2. Belirti

Saldıran kadının yüzündeki çürümüş, yaralı ve kanlı doku, bedensel bir deformenin, bir hastalığın veya insanüstü bir çürümenin doğrudan bir belirtisidir. Bu yaralar, ona kötü bir şey olduğunun fiziksel kanıtı olmaktadır. Benzer şekilde, beyaz ve donuk gözleri, bilincin kaybolmasına ve bedenin başka bir irade tarafından kontrol edilmesinin bir belirtisidir. Bir diğer durum ise, kurbanın boğazındaki eldir. Bu el, şiddet eyleminin kendisinin doğrudan bir sonucudur. Son olarak, sahneyi saran karanlık ve yoğun gölgeler, tehlikenin ve güvensizliğin bir belirtisi olarak işlev görmektedir.

5.3.2.3.3. Simge

Seçili sahnede, saldıran figürün görünüşü korku sineması içerisinde içinde yerleşik bir semboldür. İzleyici, bu görsel kodları "zombi", "iblis" veya "ele geçirilmiş varlık"

olarak okumayı kültürel olarak öğrenmiştir. Sahnedeki figür, insan formunda olsa da bu kodlar sebebi ile artık insanlığını kaybetmiş, saf kötülüğün bir sembolüdür. Bunun yanında sahnenin tasvir edildiği yer, yatak odası, mahremiyetin, güvenin ve masumiyetin evrensel bir sembolüdür.

5.3.2.3.4. Sahnenin Seçili Minyatür ile Karşılaştırılması

Şekil 25. Seçili Minyatür 9



Bu bölümde göstergebilimsel çözümlemesi yapılan sahneyi seçili minyatür ile karşılaştırıp bağlantılılığı irdelenecektir. Kültürel sürekliliğin bilinçli veya biliinçsiz bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı karşılaştırma yapılarak incelenecektik. Bununla birlikte, falnamedeki minyatürler incelenirken seçili sahne ile karşılaştırmaya uygun imgelerin bulunduğu minyatür seçilmiştir. *Metâli'ü's-Sa'âde* falnamesinden seçilmiş minyatür Şekil 25'te gözükmektedir. Aslının Fransa Milli Kütüphanesinde bulunduğu falnamenin dijital sürümüne *Gallica* üzerinden ulaşılmıştır.

Şekil 25'te görünen seçili minyatürü betimlemek gerekirse, yatan bir insan figürünün üzerinde uçar halde konumlanmış kanatlı büyük bir figür, onun üzerinde baş aşağı

duran bir başka figür ve sağ alt köşede görünen diğer bir figür olmak üzere toplam dört figür bulunmaktadır. Koyu gri tenli ve kırmızı kanatlı büyük figür, üzerinde pembe bir örtü serili yatar halde bulunan açık tenli figürün üzerine eğilmiş durumdadır. Büyük figürün bir dizi bükülüdür ve başı yatan figüre dönüktür. Bu büyük figürün ayağının üzerinde, pembe tenli ve boynuzlu bir figür baş aşağı bir pozisyonda durmakta ve ağzından buhar benzeri bir çizgi çıkmaktadır. Baş aşağı duran figürün üzerinde koyu renkli, pembe ve kahverengi lekeli bir giysi vardır. Sahnenin sağ alt köşesinden, sarımsı yeşil tenli ve boynuzlu bir başka figürün başı ve omuzları görünmektedir. İnsanüstü tüm figürlerin aşağı sivrilmiş köpek dişleri bulunmaktadır. Kompozisyonun üst kısmında kaligrafik yazı, yanlarda ise sembol benzeri küçük çizimler yer alır.

Film içerisinden seçilen sahne, uykusunda uyuyan bir kişiye musallat olan bir cin konusu işlenmektedir. Cin musallat olmasının toplum içersinde çeşitli şekillerde meydana gelindiğine inanılmaktadır. Bu sahne için gece saatlerinde ansızın gelen cin, elini uyuyan insanın ağzından sokup musallat olma amacındadır. Seçili sahne bu anın karesidir. Buradan hareket ile seçili minyatürde bir musallat anı tasvir edilmiştir. İnsanüstü bir varlık, uyuyan bir kişinin ağzına doğru yönlenmiş halde havada durmaktadır. Bu anlatı biçimi filmdeki sahne ile neredeyse birebir aynı mizansen içerisinde gerçekleşmiştir. Bunun yanında iki görselde bulunan insanüstü varlıkların deforme olmuş suratları da ayrı bir benzerlik içermektedir. Bunun yanında tasvir edilen musallat olma eylemini gerçekleştirecek olan insanüstü varlığın ten rengi filmde betimlenen cin figürü ile aynı tonda olup siyah tonlarındadır. Genel itibari ile bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkan bu benzerlikler kültürel bağlantılılığın ve sürekliliğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

6. SONUÇ

Tarihsel bir süreç içerisinde Osmanlı dönemi sosyal ve kültürel ortamı ile şekillenen minyatür sanatı ortak imge üslubunu çoğunlukla korumuştur. Osmanlı minyatürlerinde kullanılan figürler, dönemin estetik anlayışını, sosyal hiyerarşisini ve sembolik dünyasını yansıtan temel unsurlar olmuştur. Figür tasvirlerinde genellikle Batı resmindeki natüralist ve anatomik bir gerçekçilik arayışından farklı olarak, idealize edilmiş ve şematik bir üslup benimsenmiştir. İnsan figürleri, özellikle erken ve klasik dönemlerde, genellikle cepheden veya profilden, belirgin konturlarla ve canlı, düz renklerle boyanmış giysiler içinde betimlenir. Yüz ifadeleri çoğunlukla durağan ve duygudan arındırılmıştır. Minyatür içerisinde işlenen figürün kimliği, statüsü veya rolü daha çok kıyafeti, kavuğu, duruşu ve kompozisyondaki konumuyla vurgulanmıştır.

Padişahlar ve önemli devlet adamları genellikle eser içerisinde diğer figürlerden daha büyük bir şekilde işlenmiştir. Bununla birlikte kompozisyonun merkezi bir noktasında, ciddi bir duruş ile tasvir edilmiştir. Bu durum, hiyerarşik önemin bir göstergesi olmuştur. Saray mensupları, askerler, alimler, esnaf ve halktan kişiler gibi farklı toplumsal kesimlerden figürler, dönemin giyim kuşam özelliklerini yansıtan özenli detaylarla resmedilmiştir. Kadın figürleri, genellikle saray ve harem hayatını konu alan minyatürlerde yer almıştır. İdealize edilmiş bir güzellik anlayışıyla, zengin giysiler ve mücevherlerle betimlenmiştir.

18. yüzyıldan itibaren, özellikle Levni ve Abdullah Buhari gibi sanatçıların eserlerinde, Batı resminin etkisiyle figürlerde bir miktar bireyselleşme, daha yumuşak hatlar, ışık-gölge denemeleri ve daha doğal pozlar görülmeye başlamıştır Yüzlerde hafif bir ifade belirginleşirken, figürlerin mekanı kullanışında da üç boyutluluk arayışları sezilmektedir. Ancak bu değişimler de, Osmanlı minyatür figürünün geleneksel stilize ve dekoratif karakterini tamamen ortadan kaldırmamıştır. Bununla birlite daha çok bu temel üzerine eklemlenen yenilikler olarak kendini göstermiştir. Figürler, Osmanlı minyatür sanatının anlatım dilinde, estetik kaygılarla sembolik anlamları birleştiren kilit bir rol oynamıştır. Figürlerin hareket ve jestleri, anlatılan olayın ve konunun içeriğine göre stilize bir biçimde işlenmiştir. Kalabalık sahneler

dahil olmak üzere figürler genellikle birbirleriyle kaynaşmaz, ayrı birimler olarak düzenlenmiştir. Bu durum kompozisyona ritmik bir düzen katmıştır. Hayvan figürleri, özellikle atlar, av sahnelerinde ve savaş tasvirlerinde sıklıkla yer alır ve genellikle dinamik bir üslupla işlenmiştir. Mitolojik varlıklar ve sembolik hayvan figürlerine de bazı edebi veya alegorik konulu minyatürlerde rastlanmaktır.

Osmanlı minyatür sanatı, dini, mitolojik ve edebi kaynaklardan beslenerek insanüstü varlık tasvirlerinde zengin bir görsel dil geliştirmiştir. Tasvirlerde, melekler saflığı ve nuru temsil eden kanatlı, zarif figürler olarak çizilirken; şeytanlar ise kötülüğü simgeleyen, yoldan çıkarıcı ve deforme edilmiş varlıklar olarak betimlenmiştir. Bu iki zıt kutbun yanı sıra, cinler gibi ara varlıklar ile Simurg, ejderha ve Burak gibi özel mitolojik figürler de tasvirlerde sıkça kullanılmıştır. Tüm bu tasvirlerde anatomik gerçekçilikten ziyade sembolik anlama odaklanılmış; minyatür üslubuna özgü iki boyutluluk, canlı renkler ve belirgin dış hatlar kullanılarak dönemin yazmalarına görsel bir yansıma oluşturulmuştur.

Sinema tarihi boyunca popülerliğini daima korumuş olan korku türünün, Türkiye sinemasındaki geçmişi pek de başarılı bir seyir izlememiştir. Korku türünde üretimin Gerçekleştiği birkaç girişimin ardından, bu alandaki film üretiminde uzun süreli bir durgunluk yaşanmıştır. Ancak bu durum 2000'li yıllardan itibaren çeşitli faktörlerin de devreye girmesiyle köklü bir şekilde değişime uğramıştır. Söz konusu dönemde Türkiye sineması özelinde korku filmi üretiminde daha önce görülmemiş bir artış yaşanmıştır. Buradan hareket ile, bu canlanma, ticari başarıyı da beraberinde getirmiştir. Yaşanan bu gelişmeler, Türkiye sinema endüstrisindeki genel bir eğilimin sonucu olarak görülebilir. Bununla birlikte, sinemanın endüstriyel gelişimine paralel olarak ortaya çıkan tür sineması, belirli izleyici kitlelerine hitap eden ve kendine has kodlar kullanan bir yapıya sahip olmuştur. Korku sineması da bu yapının en temel bileşenlerinden biridir. Özellikle 2000 sonrası üretilen pek çok korku filminde anlatı yapısı ve karakter özellikleri Batı sinemasının izlerini taşısa da, bu yapımlar yerli izleyici için basit bir uyarlamanın ötesinde bir anlam ifade eder hale gelmiştir. Bununla birlikte, Türkiye korku filmlerini bir taklitten daha fazlası yapan dokunuş, özlerinde Türk-İslam kültürünün kendisini bir başka deyiş ile bu coğrafyaya ait ögeler barındırmalarıdır. Dolayısıyla, korku türünün inanç sistemlerinden ve dinsel göndermelerden bağımsız olduğu veya gelecekte olabileceği varsayımı doğru bir

yaklaşım olmamak ile birlikte toplumun kültürel kodlarına temas eden bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Göstergebilim kavramını genel bir şekilde tanımlayacak olursak, göstergelerin yorumlanması, üretilmesi ve anlam yaratma süreçlerini inceleyen bir bilim dalıdır. Gösterge kavramı, kendisinden başka bir anlama işaret eden her türlü nesne, kelime, ses, görüntü veya kavramı ifade eder. Örneğin, trafik lambasındaki kırmızı ışık "dur" eylemini işaret ederken, gökyüzünde görünen duman ise ateş varlığını hissettirir. Göstergebilim, bu anlamlandırma süreçlerinin nasıl işlediğini, kültürden kültüre nasıl farklılaştığını ve iletişimin temelinin nasıl oluştuğunu analiz eder. Dilbilim, sosyoloji, antropoloji, sanat ve reklamcılık gibi birden fazla disiplinle beslenen ve aynı zamanda besleyen bir bilim dalı olmuştur.

Göstergebilimin kökenleri Antik Yunan'a, Platon ve Aristoteles gibi filozofların kelimeler ve işaret ettikleri anlamlar arasındaki ilişkiyi sorgulamasına kadar uzanır. Günümüz göstergebilim kavramının modern bir disiplin olarak tanınması 19. yüzyılın sonlarını bulmuştur. Dilbilimci Ferdinand de Saussure göstergeyi gösteren ve gösterilen olmak üzere ikili bir yapı olarak ele almıştır. Saussure, bu iki unsur arasındaki bağın nedensiz ve toplumsal uzlaşıya dayalı olduğunu vurgulamıştır. Bir başka önemli isim ise Charles Sanders Peirce olmuştur. Saussure'den farklı olarak üçlü bir yapı geliştirmiştir. Zamanla Roland Barthes, Umberto Eco gibi düşünürler göstergebilimi kültürel mitlerden reklamlara, edebi metinlerden modaya kadar çok daha geniş alanlara uygulamış ve disiplinin kapsamını genişletmişlerdir.

Charles Sanders Peirce, göstergebilimi mantık ve felsefe temelinde ele alarak alana en kapsamlı ve kalıcı katkılardan birini yapmıştır. Saussure'ün ikili modelinden farklı olarak Peirce, ikon, indeks ve sembol olarak üçlü bir gösterge modeli önermiştir. İkon göstergenin nesnesine benzediği veya doğrudan ilintili olduğu durumlardır. İndeks, göstergenin nesnesiyle fiziksel veya nedensel bir ilişkiye sahip olduğu durumlardır. Son olarak sembol ise gösterge ile nesnesi arasındaki ilişkinin tamamen uzlaşımsal ve daha çok toplumsal kodlara dayalı olduğu durumlardır Bu analitik çerçeve, sadece dil ile ilgili olmamakla birlikte, akla gelebilecek her türlü anlamlandırma sürecini incelemek için evrensel bir araç sunmuştur.

Bu çalışmada, Türkiye korku sinemasında kullanılan ikon temsillerinin kökenlerini, Osmanlı dönemi minyatür sanatı bağlamında incelemeyi amaçlamıştır. Charles

Sanders Peirce'in üçlüklerden oluşan göstergebilimsel çözümleme modeli kullanılarak filmlerden seçilen sahneler analiz edilmiştir. Sonrasında ise Benzerlik tespit edilen minyatürlerle sahnelerin karşılaştırmalı analizi yapılmıştır. Osmanlı dönemi minyatür sanatının klasik üslubunu en iyi şekilde yansıtan ve insanüstü varlık tasvirlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı Metâli'ü's-Sa'âde ve Yenâbi'ü's-Siyâde adlı falnameden seçilen minyatürler ile genel bir perspektif vermek amacıyla korku sinemasının farklı dönemlerini temsil eden Drakula İstanbul'da (1953), Dabbe 5: Zehr-i Cin (2014) ve Sıccin 7 (2024) filmlerinden seçilen üçer sahne kullanılmıştır.

Araştırmanın sonucunda, minyatürlerdeki cin ve şeytan gibi insanüstü varlıkların ikonografik özelliklerinin, kompozisyon içerisindeki duruşlarını ve tasvir biçimlerini, incelenen filmlerdeki karakter tasarımlarında ve sahne yapılarında modern bir sinema diliyle yeniden üretilmiş olabileceğidir. Bu durum, iki farklı sanat formu ve dönem arasında güçlü bir kültürel süreklilik ve bağlantılılık olduğunu ortaya koyabilir. Minyatürlerdeki görsel kodların, bilinçli veya bilinçdışı bir şekilde Türkiye Korku sinemacılarının imgelem dünyasında varlığını sürdürdüğü ve anlatıyı zenginleştiren bir kaynak işlevi gördüğü söylenebilir. Türkiye korku sineması kurgu inşası yalnızca evrensel korku kalıplarını içermemekle birlikte, aynı zamanda kökleri yüzyıllar öncesine dayanan yerel ve derin bir görsel mirastan bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde beslendiğini gösterebilir. İncelenen eserler, bu çalışmanın sınırları dahilinde, Osmanlı görsel kültürü ile modern Türkiye sineması arasındaki sanatsal ve kültürel bağın varlığını kanıtlamaktadır. Farklı tarihsel dönemlere ve anlatı formlarına ait olsalar da bu eserlerin, ortak bir kültürel belleğin ve estetik anlayışın parçası olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları.* İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (2005). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası.* Yapı Kredi Yayınları.

Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Ssanatının Gelişmesi. *Erdem, 2*(6), 851-866.

Atilla, O. K. (2014). Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri. *Sanat - Tasarım Dergisi, 1*(2), 35-44.

Aytar, O., Bayrak, T., & Bilgiç, A. (2017). Osmanlı Minyatür Sanatında Yönetim İlkeleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(59), 136-146.

Aytekin, M. (2013). Korku Sinemasında Türler. *Atatürk İletişim Dergisi*(5), 63-84.

Bayram, N. (2009). *Sosyal Bilimlerde SPSS ile Veri Analizi.* Bursa: Ezgi Kitabevi.

Bikiç, N. Ç. (2020). Bellek Çalışmaları Bağlamında Zaman ve Mekan Kullanımının Türk Korku Sinemasının Anlatısal Yapısı Üzerindeki Etkileri. *Selçuk İletişim Dergisi, 13*(2), 471-500. https://doi.org/10.18094/JOSC.699342

Cantay, T. (1988). Fetih'ten Sonra, Mimar Sinan'a Kadar Osmanlı Sanatı. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*(1), 69-89.

Çağlar, B. (2012, Aralık). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(2), s. 22-34.

Çok, B. (2021). Osmanlı Minyatür Sanatının Üslup Özellikleri. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*(13), 120-142.

Çomak, M., & Yıldız, F. U. (2020). Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomik Dersi Adlı Tablosunun Peirce'nin Göstergebilim Yaklaşımıyla Çözümlenmesi. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(24), 83-94.

Çoşar, Ç. (2024). Korku ve Hafıza: Türk Korku Sinemasında Toplumsal Hafızanın İzleri. *4. Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*(25), 189-206.

Dalkıran, A. (2012). On Yedinci Yüzyıl Osmanlı Minyatülerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik. *İdil Dergisi, 1*(5), 112-131.

Deely, J. (1990). *Indiana University Pres.* Indiana University Press.

Dönmez, İ., & Göker, P. (2018). Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatında Topografik Kent tasviri. *Journal of Social And Humanities Sciences Research*(5), 1121-1129.

Erkan, E. (2019). Popüler Dinin Yeniden Üretilmesinde Ve Yaygınlaştırılmasında Türk Korku Sineması. *Bilimname*(37), 407-429. https://doi.org/10.28949/bilimname.472710

Ersoy, A. (1991). 18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş. *İlgi*(64), 12-17.

Erzincan, A., Yıldız, N., Parlak, D., Türkmen, E., Evren, B., Arslan, M., & Mercin, L. (2022). Türk Minyatür Sanatının Tasarım Bağlamında İncelenmesi Ve Sofra Seramiği Yüzeyine Yansımaları. *D-Sanat*(4), 24-48.

Geçen, F., & Kösem, A. (2019). Osmanlı Minyatür Eserlerinde Yer Alan Manzara Tasvirleri İçerisindeki Mimari Öğelerin Değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 8*(2), 365-374.

Gültepe, G., & Berkli, Y. (2022). 18. Yüzyıl Babür Dönemi Minyatüründe Burak: Kutsal Dört Yön Simgeselliği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 11*(3), 1458-1473.

Güneş, A. (2012). Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim. *New World Sciences Academy, 7*(2), 31-43.

Güneş, A. (2013). Göstergebilim Tarihi. *E-Journal of New World Sciences Academy , 8*(4), 332-348.

Holat, O. (2021). Netflix'teki Türk Dizi Afişlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*(27), 291-311.

İlaslan, S. (2024). Edebiyattan Sinemaya Bir Romanın Göstergebilimsel Analizi: Umberto Eco & Gülün Adı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(38), 399-434. https://doi.org/10.29000/rumelide.1439652.

Kalaycı, S. M., & Günay, E. (2024). Türk Minyatür Sanatında İslam Öncesi ve Sonrası Etkileşimin İzleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11*(42), 50-69.

Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*(34), 25-36.

Kaya, E. B. (2021). İslam İnancında Melek Kavramı ve Minyatür Sanatındaki Yorumları. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(11), 168-191.

Kaya, G. Ş. (2024). Halk İnançları Ve Memoratların Türk Korku Sinemasındaki Yansımaları: Zebun Filmi Örneği. *Folklor Akademi Dergisi, 7*(3), 972-988. https://doi.org/10.55666

Kaya, G. T. (2020). Göksel Dünyada İyilik ve Kötülüğün Sembolleri: İslam Tasvir Sanatında Melek ve Şeytan. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1*(21), 142-164.

Ketenci, T., & Aşar, H. (2017). Umberto Eco ve Kitaptaki Kurt. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(24), 75-91.

Kınık, M., & Topraklı, A. (2012). Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon. *Akdeniz Sanat Dergisi, 5*(10), 71-85.

Koçer, Z. (2020). Kıyamet ve Deprem: Anadolu Mitleri ve İslami Öğeler Açısından Küçük Kıyamet Filminin İncelemesi. *Beykoz Akademi Dergisi, 8*(2), 158-169. https://doi.org/10.14514

Konak, R. (2012). Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları. *The Journal of Academic Social Science Studies*(37), 291-314.

Kurtoğlu, S., & Akengin, G. (2023). 15-16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının İncelenmesi ve Disiplinler Arası Yaklaşımlarla Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlamaları. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*(11), 601-619.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* Kabalcı Yayınevi.

Manetti, G. (1993). *Theories of the Sign in Classical Antiquity.* Indiana University Press.

Okutan, B. B. (2009). Türk Sinemasında Popüler Din ve Din Adamı İmajı. *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*(20), 225-242.

Önder, Ş. G. (2022). Peirce'ün Felsefî Pozisyonunun Gösterge Anlayışına Etkisi . *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 24*(45), 185-210.

Özbaşaran, N. C., İstemi, A. E., & Çelik, A. (2024). Türk Korku Filmlerinde Abject Tarafından Ele Geçirilmiş Kadın. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, 8*(2), 72-104. https://doi.org/10.29228

Özmakas, U. (2009). Charles Sanders Pierce'in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(1), 32-45.

Özpay, O. (2019). Türk Korku Sinemasına Panoramik Bir Bakış ve İdeolojik İzdüşümleri. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(32), 551-567.

Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* Promete Kültür Dizisi.

Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si.* Simavi Yayınları.

Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları.* OM Yayınevi.

Saussure, F. d. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri.* Multilingual Yayınları.

Scognamillo, G., & Demirhan, M. (2005). *Türk Korku Sineması.* Kabalcı Yayınevi.

Selimgil, B. (2021). Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür. *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*(13), 659-665.

Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Dergisi*(35), 153-166.

Şahin, S. (2012). Göstergebilim Açısından Yılan İmgesi'nin Almancada ve Türkçede Değerliliği. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21*(2), 159-168.

Şimşek, G. (2013). Siyasi Olayların Korku Sinemasına Yansımaları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 12*(46), 264-280.

Tanındı, Z. (2015). İstanbul Sarayının Resim Hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür. *Büyük İstanbul Tarihi Görsel Sanatlar, 7*, 384-401.

Tonguç, A. (2019). Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında "Fatih Portreleri" Çözümlenmesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 5*(9), 193-216.

Tutar, C. (2015). Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo-Kültürel Bir Bakış. *İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 3*(2), 247-274.

Uluç, M., & Kaçar, F. (2024). Türk Korku Sineması'nda İslami Unsurlar: "Büyü" Film Örneklemi. *Akdeniz İletişim*(44), 132-150. https://doi.org/10.31123/akil.1427989

Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin Serüveni. *Mütefekkir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, 3*(6), 379-398.

Yaltırık, M. B. (2013). Türk Kültüründe Hortlak-Cadı İnanışları. *Tarih Okulu Dergisi*(16), 187-232. https://doi.org/10.14225

Yetkin, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat.* Cem Yayınevi.

Yıldırım, T. E. (2009). İslamcı Türk Sinemasında Varoluşcu Çizgiler. *Selçuk İletişim, 5*(4), 161-174.

Yılmaz, Ç. (2024). Türk Korku Sineması'nın 'Tür'e Yolculuğu ve Güncel Yörüngesi. *Selçuk İletişim Dergisi, 17*(2), 258-287. https://doi.org/10.18094