

YENİ TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM

Doktora Tezi

Serhat KOCA

Eskişehir, 2017

YENİ TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM

Serhat KOCA

Doktora Tezi

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Zaur MÜKERREM

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aralık, 2017

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1505E455 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Serhat KOCA'nın "Yeni Türk Sinemasında Biçem" başlıklı tezi 27 Aralık 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Zahur MÜKERREM

Üye : Prof.Dr.Aytekin CAN

Üye : Doç.Dr.Mete KAZAZ

Üye : Yrd.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI

Üye : Yrd.Doç.Dr.H.Selçuk KIRAY

İmza



Prof.Dr.Emel SEKLAR
Aradolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET
YENİ TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM

Serhat KOCA

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2017

Danışman: Prof. Zaur Mükerrerem

Sanat bağlamında düşünüldüğünde biçem; bir sanatçının, bir eserin, bir dönemin, bir ülkenin ya da bir çağın kendine özgü biçimlendirme, söyleyiş, anlayış, anlatış biçimi olarak kabul edilir. Fotoğrafik görüntünün hareket kazanmasıyla doğan sinema, giderek bir öykü anlatma aracına doğru evrilmiş ve öykü anlatımına hareket ve zaman ögesine de ekleyerek, insanoğluna yeni bir anlam yaratma, algılama, ve alımlama biçimi kazandırmıştır. Sinemaya özgü bu biçim, eseri meydana getiren araca özgü bileşenlerin nasıl kullanıldığı, yani biçemin nasıl kurulduğu ile ilgilidir.

Türkiye’de 1990’lı yılların ortalarında başlayan ve 2000’li yıllarda uluslararası bir görünürlük kazanan sinema alanındaki dönüşüm; “Yeni Türk Sineması”, “Yeni Türkiye Sineması”, “Bağımsız Sinema” ya da “Sanat Sineması” olarak kavramsallaştırılmış ve çeşitli boyutlarıyla birçok araştırmacının inceleme konusunu oluşturmuştur. Bu dönemi geçmiş sinema anlayışından ayıran temel belirleyici ise dönemin özellikle sinema dilinin kullanımı açısından geçmiş dönemlerden farklı olarak, özgün bir yaklaşım geliştirebilmiş olmasıdır. Bu çalışmada, Türk sinemasında, yeni bir estetik yaklaşımın ilk yetkin örneklerinin ortaya çıktığı bir dönemin filmleri, biçem yönüyle ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırmanın amacı; Türk sinemasında yeni dönemin biçemsel yönelimlerini saptamak ve ortaya çıkan benzerlikleri, farklılıkları biçem yönüyle ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Sineması, Biçem, Sinema Estetiği

ABSTRACT

STYLISTICS IN THE NEW TURKISH CINEMA

Serhat KOCA

Department of Cinema and Television

Anadolu University Institute of Social Sciences, December 2017

Supervisor: Prof. Zaur MÜKERREM

When we consider style in terms of art, it is regarded as the way of specific formation, saying, perception and narration of an artist, a work, a period, a country or an age. Cinema which emerged upon the movement of the photographic images turned into a narration tool for stories and it provided human beings a new form of making meanings, perception and reception through adding the elements of movement and time to the story-telling. This form which is specific to cinema deals with how the components peculiar to the instrument composing a work, namely how a style is established.

In Turkey, the transformation in the field of cinema which has gained international visibility beginning with mid-1990's and going on during 2000's was conceptualized as "New Turkish Cinema", "New Cinema of Turkey", "Independent Cinema" or "Cinema of Art" and it constituted a matter of research for numerous researchers with its various dimensions. The factor which discriminates this period from previous perceptions of cinema is its achievement in developing a specific approach different than previous ones. In this study, the films of a period which included the first competent examples of a new aesthetical approach in Turkish cinema were discussed in terms of their style. Within this context, the objective of this study is to determine the stylistic approaches in Turkish cinema and reveal the emerging similarities and differences in terms of style.

Key Words: New Turkish Cinema, Stylistics, Film Aesthetics

27/12/2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Serhat KOCA

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YENİ TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	5
1.3. Önem	5
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6
1.6. Tanımlar	6
2. ALANYAZIN	7
2.1. Biçem Kavramı ve Sanatta Biçem	7
2.2. Sinemada Biçem	16
2.3. Egemen Sinema Biçemleri	67
2.3.1. Klasik anlatı sineması	67
2.3.1. Çağdaş anlatı sineması	72
2.3.1. Postmodern anlatı sineması	78
2.4. Yeni Türk Sinemasında Biçem	82
3. YÖNTEM	116
3.1. Araştırma Modeli	116
3.1. Evren ve Örneklem	116
3.1. Verilerin Çözümlemesi	117
4. BULGULAR VE YORUM	119
4.1. Tabutta Rövaşata	119
4.1.1. Filmin kısa özeti	119

4.1.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	120
4.1.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	122
4.2.	Masumiyet	124
4.2.1.	Filmin kısa özeti	124
4.2.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	125
4.2.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	127
4.3.	Güneş Yolculuk	130
4.3.1.	Filmin kısa özeti	130
4.3.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	131
4.3.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	132
4.4.	Mayıs Sıkıntısı	135
4.4.1.	Filmin kısa özeti	135
4.4.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	136
4.4.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	138
4.5.	Filler ve Çimen	142
4.5.1.	Filmin kısa özeti	142
4.5.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	143
4.5.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	145
4.6.	Yazgı	147
4.6.1.	Filmin kısa özeti	147
4.6.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	149
4.6.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	150
4.7.	Uzak	154
4.6.1.	Filmin kısa özeti	154
4.6.2.	Anlatının düzenlenme yapısı	156
4.6.3.	Stilistik düzenlenme yapısı	157
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	161
5.1.	Sonuç	161
5.2.	Öneriler	167
	KAYNAKÇA	169

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 4.1. Tabutta Rövaşata (1996)	122
Görsel 4.2. Tabutta Rövaşata (1996)	122
Görsel 4.3. Tabutta Rövaşata (1996)	123
Görsel 4.4. Tabutta Rövaşata (1996)	123
Görsel 4.5. Tabutta Rövaşata (1996)	123
Görsel 4.6. Tabutta Rövaşata (1996)	123
Görsel 4.7. Masumiyet (1997)	128
Görsel 4.8. Masumiyet (1997)	128
Görsel 4.9. Masumiyet (1997)	128
Görsel 4.10. Masumiyet (1997)	128
Görsel 4.11. Masumiyet (1997)	129
Görsel 4.12. Masumiyet (1997)	129
Görsel 4.13. Masumiyet (1997)	129
Görsel 4.14. Masumiyet (1997)	129
Görsel 4.15. Güneşe Yolculuk (1998)	133
Görsel 4.16. Güneşe Yolculuk (1998)	133
Görsel 4.17. Güneşe Yolculuk (1998)	133
Görsel 4.18. Güneşe Yolculuk (1998)	133
Görsel 4.19. Güneşe Yolculuk (1998)	134
Görsel 4.20. Güneşe Yolculuk (1998)	134
Görsel 4.21. Güneşe Yolculuk (1998)	134
Görsel 4.22. Güneşe Yolculuk (1998)	134
Görsel 4.23. Mayıs Sıkıntısı (1999)	138
Görsel 4.24. Mayıs Sıkıntısı (1999)	138
Görsel 4.25. Mayıs Sıkıntısı (1999)	139
Görsel 4.26. Mayıs Sıkıntısı (1999)	139
Görsel 4.27. Mayıs Sıkıntısı (1999)	139
Görsel 4.28. Mayıs Sıkıntısı (1999)	139
Görsel 4.29. Mayıs Sıkıntısı (1999)	140
Görsel 4.30. Mayıs Sıkıntısı (1999)	140
Görsel 4.31. Mayıs Sıkıntısı (1999)	140

Görsel 4.32. Mayıs Sıkıntısı (1999)	140
Görsel 4.33. Mayıs Sıkıntısı (1999)	141
Görsel 4.34. Mayıs Sıkıntısı (1999)	141
Görsel 4.35. Filler ve Çimen (2000)	145
Görsel 4.36. Filler ve Çimen (2000)	145
Görsel 4.37. Filler ve Çimen (2000)	145
Görsel 4.38. Filler ve Çimen (2000)	145
Görsel 4.39. Filler ve Çimen (2000)	146
Görsel 4.40. Filler ve Çimen (2000)	146
Görsel 4.41. Filler ve Çimen (2000)	146
Görsel 4.42. Filler ve Çimen (2000)	146
Görsel 4.43. Filler ve Çimen (2000)	147
Görsel 4.44. Filler ve Çimen (2000)	147
Görsel 4.45. Yazgı (2001)	151
Görsel 4.46. Yazgı (2001)	151
Görsel 4.47. Yazgı (2001)	151
Görsel 4.48. Yazgı (2001)	151
Görsel 4.49. Yazgı (2001)	152
Görsel 4.50. Yazgı (2001)	152
Görsel 4.51. Yazgı (2001)	152
Görsel 4.52. Yazgı (2001)	152
Görsel 4.53. Yazgı (2001)	153
Görsel 4.54. Yazgı (2001)	153
Görsel 4.55. Yazgı (2001)	153
Görsel 4.56. Yazgı (2001)	153
Görsel 4.57. Uzak (2002)	158
Görsel 4.58. Uzak (2002)	158
Görsel 4.59. Uzak (2002)	158
Görsel 4.60. Uzak (2002)	158
Görsel 4.61. Uzak (2002)	159
Görsel 4.62. Uzak (2002)	159
Görsel 4.63. Uzak (2002)	159
Görsel 4.64. Uzak (2002)	159

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ANAP	: Anavatan Partisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
GTTA	: General Agreement on Tariffs and Trade (Ticaret ve Gümrük Tarifeleri Genel Anlaşması)
IMF	: International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)
MGK	: Milli Güvenlik Konseyi
MPPC	: Motion Pictures Patent Company (Film Patent Şirketi)
NATO	: North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilatı)
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği
VKIG	: Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü

YENİ TÜRK SİNEMASINDA BİÇEM

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları ve sınırlılıkları açıklanacaktır.

1.1. Problem

Bişem; bir sanatçının, bir eserin, bir dönemin, bir ülkenin ya da bir çağın kendine özgü biçimlendirme, söyleyiş, anlayış, anlatış biçimi olarak kabul edilebilir. Eski Mısır'da, çizilmiş resimler, dikilen tapınaklar ve anıt mezarlar dinsel düşünüşe bağlı olarak kutsal olanı, ebedi ve sürekli olanı ifade etmek için kendine özgü bir biçeme sahiptir. Bu biçem, çizilen tasvirin en karakteristik yönlerini ortaya koyabilmek amacıyla farklı açılardan çizilmesi geleneğini ortaya çıkarmıştır. Nesnelerin büyüklüğü de fiziksel farklılıklarına göre değil, toplumsal değerlerine göre betimlenmiştir. Antik Yunan'da ise doğaya ve insana dönen felsefi düşüncenin etkisiyle, kalıcı ve ebedi olanın yanına dünyevi olan da eklenmiştir. Antik Yunan'a ait eserler genellikle ahlaki bir işlevi yerine getirmiştir. Antik Yunan'ın biçemi de bu öze uygun olarak ahlaki ve politik yüceliği ortaya koymaya yönelik olarak simetrik biçimlendirmeyi kullanmış, dünyevi canlılığı ortaya koyacak hareket halindeki figürleri betimlemiştir. Ancak Gombrich'in de vurguladığı gibi, Antik Yunan'da, Eski Mısır'ın biçemsel yöneliminin izlerini görmek de mümkündür (2009, s. 80).

Bişemsel yönelime özgü benzerlikler ya da farklılıklar, zanaat ve sanat arasındaki ayrışmanın henüz ortaya çıkmadığı bir dönemde, toplumlar arasındaki kültürel alış-verişin varlığını ve toplumlara özgü farklılıkları gösterir. Batı'da Rönesans sonrası, zanaat ve sanat arasındaki ayrımın gelişmesi; sanatın kurumsallaşması, hamilik ve piyasa gibi belirleyicilerin ortaya çıkışı, aynı toplum içerisinde farklılaşan biçem anlayışlarının ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Toplumu var eden, topluma egemen olan düşünme, hissediş ve örgütlenme biçimi değiştikçe eserin özü; eserin özü değiştikçe de biçem değişmiş, çeşitlenmiştir. Fischer'in de vurguladığı gibi; elde edilmiş (oluşturulmuş) biçem, yapı, düzen; yeniliğe karşı direnir ancak yeni öz eski biçemlerin kapılarını kırarak yeni biçemler yaratır (1995, s. 161).

Fotoğrafik imgenin hareket kazanmasıyla doğan sinema, kapitalist toplumsal sistemin yarattığı ilk endüstriyel sanattır. Bu nedenle sinemanın icadı ve gelişimi, Batı'da sanayi devrimi ile ortaya çıkan bilimsel gelişmelerin olduğu kadar yeni bir

toplumsal formasyon olarak kapitalizmin ortaya çıkıp gelişmesiyle de ilişkilidir. Sinemanın bir endüstriyel sanat olarak gelişimi, sanayi devrimi ile teknikte görülen atılımın bir sonucu olduğu kadar, bu atılımın yarattığı kentleşme ve kalabalıklaşan kent nüfusunun eğlence ihtiyacının da bir uzantısıdır.

Sinemaya özgü biçem, eseri meydana getiren araca özgü bileşenlerin nasıl kullanıldığı yani biçemin nasıl kurulduğu ile ilgilidir. Biçem, bir filmi meydana getiren estetik öğelerin tamamını içerir. Film bir metin olarak düşündüğümüzde, metnin kendine özgü kuruluşu filmin biçimini oluşturur. Biçem ontolojik bir zorunluluk olduğu gibi, zihinsel bilgiye, duyumsal/sezgisel bilgiyi de ekleyerek filmin estetik yönünü meydana getirir. Tunalı'nın da belirttiği gibi, estetik bilginin özelliği, açık seçik olmak değil tersine açık seçik olmamak, bulanık olmaktır (2011, s. 14). Bir filmde, duyumsal bilginin saklı olduğu alan, filmin biçemidir. Filmin temel anlamı bu biçemle ortaya çıktığı gibi yan anlamları meydana getiren de filmin biçemsel bileşenleridir. Filmin biçemsel kuruluşu aynı zamanda yönetmenin, seyircinin filmle nasıl bir ilişki kurmasını istediğini de belirler.

Sinemanın icadından sonra çekilen ilk filmlerin, biçem açısından oldukça basit olduğu kabul edilir. Bu filmler, kameranın genel bir çekim mesafesinden sabit bir uzamın saniyeler süren kaydından fazlası değildir. Bu filmler, sanatsal aracın biçem üzerindeki etkisinin de kanıtı gibidir. Kovacs'a göre; sinemanın evrimi iki farklı açıdan kavranabilir, bunlardan birincisi, görsel-işitsel bir anlatım aracı olarak sinemanın teknik-teknolojik olanaklarının gelişmesi; ikincisi ise, bu gelişmenin estetik düzeyde biçeme yansımalarıdır. Ancak Kovacs'ın da belirttiği gibi; sinema dilinin evrimi salt teknolojik gelişmeyle ilgili değildir (2010, s. 21). Teknolojik gelişme sinemanın duyumsal etkinliğini güçlendirmiş, ifade araçlarını zenginleştirmiş ve yönetmenin anlatımına katkıda bulunmuştur. Ancak sinemada biçemi oluşturan; araca özgü tekniklerin sistematik ve anlamlı şekilde bir araya getirilmesinde yönetmenin özgül tarihsel koşullar içerisinde yaptığı seçimlerdir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 55).

Özgül tarihsel koşullar; sinemanın, icadından hemen sonra Osmanlı topraklarına girişini ve ilk gösterimlerin gerçekleştirilmesini sağlamış olmasına rağmen; Türkiye'de sinemanın gelişiminin ülkenin içinde bulunduğu ekonomi-politik ve sosyal gelişmelere bağlı olarak oldukça yavaş bir seyir izlemesine de neden olmuştur. 1910'lu yıllardan başlayarak öyküsel içerikleri perdeye yansıtabilmek yönündeki girişimler 1950'li yıllara kadar ağırlıklı olarak Darülbeydi Osmani (İstanbul Şehir Tiyatroları), Muhsin Ertuğrul

ve tiyatrocuların önderliğinde gelişmiştir. Özön'e göre; Türk sinemasının ilk yıllarında tiyatronun etkisinde başlayan anlayış küçük farklılıklarla 1950'li yıllara kadar devam etmiştir (2013, s. 70). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çok partili hayata geçişle ekonomi politikalarında görülen liberalleşme eğilimi, kırdan kente göç, ulaşım ve ulaştırma alanında gelişen altyapı çalışmaları gibi olgular, sinemanın kitlesel bir eğlence aracına dönüşmesi üzerinde etkili olmuştur. Türkiye'ye özgü bir ticari sinema pratiği olarak Yeşilçam, 1960-1975 yılları arasında kalan dönemde ortaya çıkıp, gelişmiştir. Yeşilçam, klasik anlatı sinemasının belirleyici olduğu, melez olarak kabul edilebilecek anonim bir estetik geliştirmiş ve kendine özgü konvansiyonel bir dil, uyulaşımalar yaratarak seyircisine benimsetmiştir. Bu dönem aynı zamanda; yapımevi, film, salon ve seyirci sayısının geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde arttığı, Yeşilçam'a özgü bir yapım anlayışının gelişip yerleştiği bir dönemdir. 1960-1975 yılları arasındaki dönemde bir grup yönetmen (Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Yılmaz Güney vd.) kendi üsluplarını oluşturmaya yönelik, düşünsel anlamda bir ideolojiyi ve dünya görüşünü de içine alan, toplumsal gerçekçilik, halk sineması-ulusal sinema ya da milli sinema gibi kavramlar çerçevesinde kuramsal tartışmalar geliştirmiş, Yeşilçam'ın dışında bir sinema anlayışı geliştirmeye yönelik örnekler ortaya koymuştur. Ancak bu örneklerin dönemin özgül koşulları içerisinde gelişme olanağı bulamadığı, hem üretim düzeyinde hem de toplumsal alana etkisi bağlamında marjinal düzeyde kaldığı söylenebilir.

1970'li yıllar, hem küresel ölçekte merkez kapitalist ülkelere özgü refah devleti anlayışının hem de bu anlayışın bir uzantısı olarak Türkiye gibi çevre ülkelerde uygulanan *ithal ikameci* sanayi modelinin büyük bir krizin içine girdiği dönem olmuştur. Bu süreçte Türkiye'de toplumsal yaşam ekonomik alandan başlayarak büyük bir krizin içine doğru sürüklenmiş, bu kriz 1960-1970 yılları arasında "altın çağ"ını yaşayan Yeşilçam'ı tam bir kısır döngünün içine sokmuştur. Yeşilçam sinemasının krizi aşmaya yönelik olarak geliştirdiği (seks filmleri, video filmler, arabesk filmler gibi) geçici çözümler, yapım alanında maliyetlerin karşılanamadığı bir sistem yarattığı gibi seyircinin de artan oranda sinemadan uzaklaşmasına neden olmuş, televizyonun yaygınlaşması da bu süreci hızlandırmıştır.

Türkeş'in (2004, s.430), "Cumhuriyet tarihinin en kanlı dönemi" olarak tanımladığı 12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye'de toplumsal muhalefeti şiddetle bastırıp tüm toplumsal varoluş (ekonomi-politik, sosyo-kültürel) alanlarını piyasa modeline

göre düzenleyerek neoliberal politikaların uygulanmasını sağlayacak bir müdahale olmuştur. Türkiye’de seksenli yıllar ve sonrasında uzunca bir dönem, toplumsal yaşamın da sinemanın da belirleyicisi, biçimlendiricisi 1980 darbesi olmuştur (Esen, 2012, s.16). 1980 darbesi ile ekonominin neoliberal politikalar ekseninde serbestleştirilmesini, Türkiye’ye özgü bir yeni-sağ yönetim anlayışının uygulamaya geçirilmesi izlemiştir. Ortaya çıkan yeni toplumsal koşullar, Yeşilçam’ın üzerine kurulu olduğu (uzun yıllardır değişmekte olan) toplumsal varoluş zeminini 1990’lı yıllarda ortadan kaldırmış ve Türk sineması için çöküşten söz edildiği yeni bir dönem başlatmıştır. 1990’lı yıllar, Türk sineması için Dorsay’ın deyişiyle çöküş ve Rönesans yılları olmuştur (2005). 1990’lı yıllar aynı zamanda, Soğuk Savaş döneminin iki kutuplu dünyasının son bulmasıyla küresel ölçekte bir dönüşümün başladığı ve uluslararası sistemin ABD’nin önderliğinde yeniden yapılandırıldığı bir dönemdir. Kapitalizmin ve neoliberal ekonomi politikalarının, coğrafi anlamda dışsal yayılımı yani küreselleşmesi, özellikle sinemanın da içinde olduğu kültür alanını hızlı bir dönüşüme sokmuş, Harvey’in de belirttiği gibi; uzun zamandır sahne gerisinde pusuda bekleyen ama artık hem kültürel hem de düşünsel bir egemen olarak olgunlaşmış postmodernizm adlı kültürel itkinin yayılması süreci başlamıştır (2015, s.50). Bu dönem, ideolojik hazır çözümlerin geçerliliğini yitirdiği (Moran, 2016, s.50), kişisel olanın politik olduğu (Hanisch, 2013), değişen toplumsal özün sanat alanında yeni konular, yeni anlatım teknikleri yaratma ihtiyacını ortaya çıkardığı bir dönemdir. Türkiye’de kendine özgü dinamiklerle gelişen bu süreç, 1990’lı yılların ortalarından itibaren yeni bir yönetmen kuşağının ilk filmlerini çekmesi, bu filmlerin ulusal ve uluslararası film festivallerinde önemli ödüller alması, giderek Türkiye’de kendi seyirci kitlesini yaratması gibi olgularla görünürlük kazanmaya, “bağımsız sinema”, “sanat sineması”, “yönetmen sineması”, “yeni Türk(ıye) sineması” gibi tanımlanmaya, birçok boyutuyla tartışılmaya başlanmıştır¹. Yeni yönetmen kuşağını ve filmlerini tanımlamak için kullanılan kavramsallaştırmalar; bu filmlerin finansal anlamda yapım koşulları, tarzları, (yapımcı-yönetmen, uluslararası ortaklıklar, küçük ekipler, amatör oyuncular vb.) daha çok da biçem düzeyinde klasik anlatının öykü merkezli anlatı yapısının dışında geliştirilen bir dizi alternatif anlatım stratejisi ile Türkiye’de yeni bir sanat sineması anlayışının geliştiğine vurgu yapmaktadır.

¹ Bkz. Evren, 2004, Görücü, 2004, Pösteği, 2004 ve 2005, Dorsay, 2005, Suner, 2006, Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007, Zaim, 2008, Kıraç, 2008, Çelik, 2009, Atam, 2011, Daldal, 2015

Topçu'nun da vurguladığı gibi, biçem sinemadaki en karmaşık konulardan biridir (2010, s. 132). Dönemlerin, yönetmenlerin, akımların, türlerin ve tek bir filmin de biçemsel olarak analizi yapılabilir. Bu çalışma kapsamında, Yeni Türk Sineması'nın 1996² yılında başlayan ve 2002'ye kadar devam eden ilk dönemsel aralığı incelenecektir. Daldal'ın da belirttiği gibi; Türk sinemasındaki yenilikçi tavır, Nuri Bilge Ceylan'ın 2003 yılında Cannes Film Festivali³'nde aldığı ödülle farklı ve yeni bir boyut kazanmış; 2003 ve sonrasında, yapım süreçleri açısından görece bağımsız sinemacıların sayısı çok ciddi boyutlara ulaşmıştır (2015, s. 22-28). Bu bağlamda, Yeni Türk Sineması'nın ilk dönem filmlerinde, sinemasal biçeme özgü yaklaşımın nasıl kurulduğu, sinemaya özgü tekniklerde benzerlik ve farklılık gösteren yönlerin neler olduğu, dönemin filmlerine hâkim olan biçem anlayışının ne olduğunun araştırılması bu çalışmanın problemi oluşturmaktadır. Kovacs'ın da belirttiği gibi; biçeme özgü belirli teknik tercihlerin ortaklığı, farklılaşması; film biçeminin, özel bir kültürel ya da tarihsel bağlamla ilgili daha fazla veri ortaya koymasını sağlayacaktır (2010, s. 53).

1.2. Amaç

Bu tezin amacı, Yeni Türk Sineması'nın dönemsel bir aralığını, filmlerde öne çıkan anlatı ve stilistik düzenlemesi üzerinden inceleyerek dönemin sinemasına hâkim olan biçeme özgü yaklaşımı ortaya koymaktır.

1.3. Önem

Yeni Türk Sineması'nın dönemsel bir aralığının, sinema estetiğine özgü biçem anlayışı özelinde incelendiği bu çalışma, sinema alanındaki dönemsel incelemelere bir açılım sağlama noktasında katkı sunacaktır. Çalışmanın ortaya koyduğu bulgularla,

² Yeni Türk Sineması'nın zamansal periyodizasyonunda 1996 yılının bir milat olarak alınması, hem Derviş Zaim'in yönettiği *Tabutta Rövaşata* filmi ile sanat sineması alanında hem de Yavuz Turgul'un *Eşkıya* filmi ile popüler sinema alanında "yeni" olarak tanımlanacak bir Türk sinemasının ortaya çıkışına işaret eder. Ticari sinemanın yeniliği; Yeşilçam geleneğinden anlatının işlenmesi noktasında koparak Hollywood'la özdeşleşen klasik anlatı geleneklerine daha sıkı uyarlanması hem de finansman, tanıtım, promosyon gibi alanlarda Hollywood'a özgü stratejilerin benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. (Bkz. Görücü, 2004, Suner, 2006, Pösteği, 2005), Bu çalışma kapsamında incelenecek zamansal periyodizasyon için bkz. Daldal, 2015.)

³ 2003 yılında Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği, 'Uzak' filmi 56. Cannes Film Festivali'nin en büyük ikinci ödülü olan Büyük Jüri Ödülü'nü almış, filmin oyuncularını Muzaffer Özdemir ile Mehmet Emin Toprak da En İyi Erkek Oyuncu ödülleriyle paylaşmıştır.

Türk sinemasında yeni bir anlatım dilinin gelişimini inceleyen araştırmacılara kaynaklık edebileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir;

- Yeni Türk Sineması'nın ilk dönemi, Türk sinemasında hâkim olan biçemsel yönelimlerin farklılaştığı, yeniden kurulduğu bir dönemdir.
- Yeni Türk Sineması'nın ilk dönemi kişisel bir sinema dilinin, biçemin geliştiği ve yönetmelerin kendine özgü bir stil geliştirdiği bir dönemdir.
- Dönem, farklı biçemsel yönelimlerin tekil örneklerini de içerir.
- Yeni Türk Sineması'nın ilk döneminde ortaya çıkan biçem yönelimlerinde toplumsal gelişmelerin ve bu döneme özgü toplumsal koşulların da etkisi vardır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmanın kapsamını, sinemada biçem ve Yeni Türk Sineması'nın dönemsel bir aralığının (1996-2002) incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmada, yeni dönemin biçemini ortaya çıkaran sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşümler incelenecek ancak biçem analizinin dışında kalan temsile ilişkin okumalar çözümlemenin dışında tutulacaktır.

1.6. Tanımlar

Biçem analizi; anlatı yapısı (düzenlemesi) ve stilistik düzenlemeyi içeren sinematografi, mizansen, ses, kurgu gibi sinemasal kodların film örnekleri üzerinde nasıl çalıştığını ortaya koyar.

2. Alanyazın

2.1. Biçem Kavramı ve Sanatta Biçem

Biçem; İngilizce'de; *style, form, figure* ya da *shape* olarak karşımıza çıkan, Türkçe'ye; *üslup, şekil, biçim, form*, sözcükleri ile çevrilebilen bir kavramdır. Kavram, özellikle edebiyat (TDK, Genel Sözlük), sanat ve estetik alanında biçem olarak karşılık bulmaktadır. (Serter, 2005, s. 32). Antikçağ Yunan felsefesinde özellikle Aristoteles tarafından *morphe* ve *eide* deyimleri ile ifade bulan kavram, Batı dillerine Latince'den *forma* olarak geçmiş ve ortak karşılığını *form* sözcüğünde bulmuştur (Hançerlioğlu, 1985, s.139). Biçem, form, biçim ya da şekil; bir nesnenin duyumsal olarak kavranan varoluş özelliği, özellikleridir. Türkçe'de biçem, Arapça kökenli üslup sözcüğü ile eş anlamlı olarak kullanılmakta ve “bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem” ya da “sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi” olarak tanımlanmaktadır (TDK, Genel Sözlük). Mükerrerem'e göre; “sanatsal biçem’, genel anlamda, bir sanat eserini izlerken, onun yaratılışı ve kaynağına inmeden, kendi dünya görüşümüzle uyuşup uyuşmadığını önemsemeden edindiğimiz ilk izlenimlerden oluşan algı olarak tanımlanabilir (2012, s.12)”.

Sanat yapıtı, ontolojik olarak ele alındığında, salt biçem olarak değerlendirilebilir. Kagan'ın da belirttiği gibi, sanat kültüründe biricik gerçeklik sanatsal değeri kendinde somut olarak taşıyan sanat yapıtıdır (2008, s. 376). Sanatçının zihninde oluşan düşünce maddi bir biçim kazanmadığı sürece, tasarım olarak zihninde kurulmuş olsa bile henüz sanat yapıtından söz etmek mümkün değildir. Sanatçının zihnindeki düşünce sanat yapıtında içerik ya da öz boyutunu oluşturur. Sanatçının zihnindeki düşünce, tasarım; ancak somut bir varlığa dönüştüğünde sanat yapıtından söz edilebilir. Şüphesiz biçem, sanat yapıtının maddi varlığı değil, maddi varlığının hangi tekniklerle nasıl somutlaştığıyla ilgilidir.

Biçem, öz ya da içeriğin oluşturulma, anlatılma yapısına, dış görünüşüne karşılık gelir. İçerik, sadece biçemlendirildiğinde duyumsal olarak kavranabilir somut bir varlık kazanır. Fischer'in de vurguladığı gibi; sanat, biçem vermektir, bir yapıta ancak biçem sanatsal niteliğini kazandırabilir (2005, s. 149). Sanat alanında düşündüğümüzde biçem, en basit anlamıyla bir eserin duyularla algılanan dış görünüşüdür. “Bir şeyin dış görünüşü olarak biçem, içeriğin (özün) karşıtı olarak, şeyin dışını, sınırlarını belirler.

Biçem ve öz birlikte varlığın iki yönünü oluşturur. Her biçemin bir özü, her özün bir biçemi vardır. Biçem, özün görünüşüdür” (Öndin, 2003, s.14).

Sanat yapıtı, tabiatın dışında insan etkinliğinin ürünü olan maddi bir varlıktır. Sanatta algılanabilir, duyumsanabilir olan öncelikli olarak sanat yapıtının maddi varlığıdır ve duyumsanan maddi varlık bir özü; düşünceyi, anlamı ifade eder. Timuçin’e göre; “sanat yapıtı, özel anlamları olan bir ‘algılanabilir’dir ve yapıtı algılamak onun oluşturduğu anlamların alanına girmektir. Sanat yapıtı bu anlamları oluşturan ve dışlaştıran imlerle örülmüş, herhangi bir şey ortaya koyan özel bir şeydir (2008, s. 13)”. Sanat yapıtı; sesin, sözün, çizginin, görüntünün vb.’nin oluşturduğu maddi varlığın, bir içeriğin sanatsal araçlarla, yöntemlerle biçemlendirilmesinin sonucudur. Sanat yapıtının fiziksel varlığı, örneğin bir manzara fotoğrafı, kendisine model olan tabiatın tüm fiziksel özelliklerini ortaya koysa bile artık kendi reel varlığının dışında başka bir reel varlığın alanına girmiştir. Bu varlık, sanat yapıtı olarak kendi maddi varlığı dışında bir düşünceyi bir duyguyu ortaya koyan bir varlık alanı daha kazanmış olur.

Hartmann bu durumu, objektivasyon kavramı ile açıklar. Hartmann, doğadaki herhangi bir objenin, bir bilgi objesi haline gelmesini yani bilincin konusu olması durumunu *objektion* olarak kavramsallaştırır. *Objektion*’da reel bir varlık olarak obje, bilincin objesi haline gelir. Objektivasyon ise bir objeleşme değil, bir objektivleşmedir. Çünkü var olan bir şey değil, var olmayan bir şeyin ortaya konmasıdır. “Objektivleşen, varlıktır ve reel varlık alanının dışındadır ancak onun varlığı reel varlıkla mümkün; hatta, varlığı reel yapıya bağlılığından ibarettir ve her tasvir edilen şey varlığı aşmaktadır (akt. Tunalı, 2011, s. 54-59)”. Sanat yapıtının reel varlığı, ortaya koyduğu anlamla bütünleşmiştir. Onun maddi varlığı bir anlamı ortaya koymak içindir. Ortaya konan anlam ise yapıtın maddi varlık alanının dışına aittir. Sanat yapıtı bir yanıyla gerçeğe dayanır ve reel bir objedir, öbür yanıyla ise bir anlam varlığıdır (Tunalı, 2011, s. 60). Sanat yapıtının biçemsel kuruluşu, hem anlamın maddi bir yapıya kavuşmasına hem de anlamın alımlanması sürecinde içeriğin iletilmesine yönelik olarak iletişimsel bir işlevi yerine getirir. Ulutaş’ın da belirttiği gibi; objektivasyon ile sanat eseri artık kendinde varlık değildir. Sanatçının imgelemi doğrultusunda madde şekillendirilmiş ve artık biçeme sahiptir. Bu biçem sayesinde eseri alımlayanlar, sanatçının maddeye yüklediği anlam ve duygu dünyası ile karşılaşılırlar (2017, s. 107-108).

Ziss, sanat yapıtının yaratım olarak her zaman bir gereç kullanılarak oluşturulduğunu belirtir. Sanatçı, yapıtını gerçekleştirmek için sanatın anlatımsal ve stilistik (tasarımsal) araçları olarak kavramsallaştırılan belli teknik yöntemleri kullanır. Bu araçlar, tarih boyunca geliştirilip zenginleştirilerek sanatın özgül dilini oluşturan ifade araçlarıdır (2011, s. 20). Bu ifade araçları, sanat dallarına göre ortaklıklar ya da farklılıklar gösterebilir. Kagan'ın da belirttiği gibi, “sanat yapıtının biçimsel olarak kuruluşu, sanat dallarının kendi özellikleriyle, sanat tarzlarının kendine özgü yasallıklarıyla, estetik üslubun yönlendirmesiyle, sanatçının kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle ve sanatçının kendi yapıtında çözmeye çalıştığı somut konularla belirlenir (2008, s. 261)”. Sanat yapıtında biçimi oluşturan araçlar, yöntemler öncelikle sanat dallarına göre farklılık gösterir. Ressam ve heykeltıraşın biçemlendirdiği malzeme farklı olduğu gibi biçemlendirme yöntemleri de farklıdır. Heykeltıraş malzeme olarak taş kullanabileceği gibi mermeri de tercih edebilir; ressam, yağlı boya yerine guaj boya da kullanabilir. Kagan'ın da belirttiği gibi; sanatta kullanılan malzemenin fiziksel özellikleri, bir sanat yaratımına belirli bir biçem oluşturma olanakları getirdiği gibi sınırlılıklar da getirir (2008, s. 388). İnsanoğlunun ilk sanatsal etkinliklerinin yer aldığı Fransa'da Lascaux mağarasındaki Paleolitik Çağ'a ait resimlerde, yüzey üzerine kazıma için parmak veya taş uçlar, çizgi için ise kömür ve benzeri madenler, boyama içinse, kırmızı toprak ve siyah manganez kullanılmıştır. Kullanılan aracın farklılığı, yaratılan eser üzerinde etkili olmuş ve boyama resimlerde, detaylar ortadan kaybolurken kazıma resimlerde en küçük ayrıntılar olan tüyler bile ince çizgilerle belirtilebilmiştir (Yalçınkaya, 1978, s. 70-71). Aynı sanat dalları içerisinde de biçimsel yapının farklı kuruluşları olabilir. Dramatik tiyatro, neden-sonuç ilişkisine bağlı gelişen bir olay örgüsü ve yükselen bir dramatik eğriyi kullanırken; epik tiyatro, neden-sonuç ilişkisini askıya alan eksilteli, epizotlar hâlinde bir anlatı tekniği kullanır.

Ziss'e göre; sanat dallarına ya da aynı sanat dalı içerisindeki biçemlendirme çeşitliliklerinin yanında bütün sanatlara özgü ortak biçemlendirme öğeleri vardır. Ziss, *kompozisyon* ve *komun*un biçemin temel öğeleri olduğunu ve sanat yapıtı içerisinde birbirinden ayıramayacaklarını belirtir. Kompozisyon, sanat yapıtının yapısı, parçalarının örgülenmesi, bağlaşıklığı ve bunların bütüne bağlanmaları ile ilişkilidir. Konu ise sadece biçimi değil, içeriği de oluşturan bir öğedir. Bütün sanat dallarının belirgin bir konusu olmadığı için her sanat yapıtında konu, evrensel bir biçem öğesi olarak değerlendirilememektedir (2011, s. 124-128).

Towsend'e göre; "biçemi değerlendirmek, onu toplumsal bağlamı içinde görmeyi gerektirir ve bir sanat yapıtının biçemi tarihsel bağlamından soyutlanmış değildir (2002, s. 101-102)". Sanat yapıtını ortaya çıkaran araç gibi biçem verme etkinliği de insanın toplumsal varlığının bir sonucudur ve toplumsal gelişme, değişme sürecinde sanatsal araçlar geliştiği, değiştiği için biçem de değişmiştir. İnsanlığa özgü tüm kültürel ürünler gibi sanat da dinamik, devingen bir yaratım alanıdır. Kagan'ın da belirttiği gibi; "sanatsal yaratıcı yöntemin alacağı bütün somut durumları çözümleyebilmek olanaksızdır (2008, s. 374)". Sanatçının kişiliğini oluşturan değer yargıları, bu değer yargılarının değişimi, içinde yaşadığı toplumsal formasyon, ilgili sanat dalındaki bireysel ustalığı vb. olmak üzere biçem üzerinde etkili olabilecek birçok somut değişken vardır. Ancak biçemin tarihsel bağlamı içerisinde genel kuruluş yasalarını ortaya koymak, nesnel bir kavrayış geliştirebilmeyi olanaklı kılar.

Wölfflin, resim sanatı özelinde her sanatçının yaşadığı çağda kendini belirli görsel (optik) olanaklar içinde bulduğunu belirtir ve ekler, sanatçı için her şey her zaman mümkün değildir (1985, s. 22) Wölfflin'in bu tespitini Gombrich, Rönesans sanatına açılan Gotik üslup içerisinde görülen konu ve biçem değişimi üzerinden şöyle açıklar:

Sanatçıların ilgilerini çeken bir şeyleri anlatmak için ara sıra kalıplaşmış örneklerin dışına çıkmalarının tarihi XIII. yüzyıldadır. Ortaçağ sanatçısı, bir azizin nasıl betimlenmesi gerektiğini, Hazreti Meryem'in nasıl çizilmesi gerektiğini ustasından öğreniyor, eski kalıplardan alınan sahneleri kopyalıyor, onları yeni kompozisyonlara uyarlıyordu. Sanatçının yaptığı tek şey, basmakalıp bir figürü çizmek ve ona resmi işaretlerini vermektir. Bu dönem sanatçıların kalıplaşmış örneklerin dışına çıktıklarında belirli bir kişinin resmini aslına benzetmekte güçlük çekmeleri aslında doğaldır (2009, s. 196).

Gotik sanat içerisinde görülmeye başlayan dinsel konuların dışına çıkılması, resim sanatı içerisine yeni konuların dâhil olmaya başlaması tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirildiğinde toplumsal değişimle, Fischer'ın da (2005, s. 140) belirttiği gibi, yeni bir toplumsal özün ortaya çıkmasıyla ilgilidir.

Avrupa'da feodal dönem, 5. yüzyıldan başlayarak 17. yüzyıla değin sürmüştür. Feodalite, köle emeğine dayalı bir üretim biçimine sahip olan Batı Roma İmparatorluğu'nun halk ayaklanmaları ve barbar (Cermen, Slav) toplulukların istilası sonucu çöküşüyle başlayan yeni bir toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimidir. Bloch, feodalitenin merkezi devletin derin bir şekilde güçsüzleştiği ve özellikle bireyleri koruma konusunda yetersiz kaldığı bir dönemin sonucu olduğunu belirtir. Bloch'a göre; "feodalitenin olduğu ortamda, insan ilişkileri derinlemesine bir şekilde bozulmuş, para

dolaşımı (ticaret) felç olmuş ve nihayet kavranabilen, elle tutulabilenle yakındakine bağlanan bir zihniyet oluşmuştur (1995, s. 666)”.

Feodalite ile birlikte kent yaşamı etkinliğini kaybetmiş, zanaat ve ticaret hayatı durma noktasına gelmiştir. Feodal toplumda, merkezi krallıklar zayıflayan siyasal otoritelerini senyörler ile paylaşmış ve feodal toplumda belirginleşen üç toplumsal tabaka ortaya çıkmıştır: “Kutsal ilişkileri düzenlemekle görevli ve entelektüel kültürün taşıyıcısı olarak din adamları, yalnızca askeri ve siyasal faaliyetlerle ilgilenen soylular ve tarım ile zanaat faaliyetlerinin bütün ihtiyaçlarını sağlayan serfler yani köylüler (Beachler, 2001, s. 101). Azalan nüfus ve feodal toplumun tarım merkezli ekonomik sistemi, başında lordun bulunduğu toprakların çevresinde kurulan bir toplumsal yaşamı beraberinde getirmiş ve bu durum oldukça sınırlı bir ticaret (alış-veriş) hayatının var olmasına neden olmuştur. “İhtiyaçlar dışında pazara yönelik bir üretimin olmayışı, kendisine yeterli ve dışa kapalı bir ekonomik hayat, kültürü yerelleştirmiş ve teknikte de bir durağanlığı beraberinde getirmiştir (Zubritski , Mitropolski ve Kerov, 2011, s. 147)”.

Bu dönemde entelektüel hayatın kaynağı durumundaki kilisenin, Hristiyan öğretisinin ‘doğruluğunu’ temellendirmeye, öğretmeye yönelik olarak geliştirdiği Skolastik felsefe, teolojiye olduğu gibi bilim ve sanat alanına da hâkim bir düşünme, üretme biçimi olmuştur. Hem felsefenin hem sanatın üretildiği merkez durumundaki kilise, Panofsky’nin belirttiği gibi, “sanat eserlerinin tasarımını hazırlamış veya onaylamış, gerekli talimatları vermiş ve yapımı sırasında da sanatçıları denetlemiştir (2014, s. 48)”. Gombrich’in de belirttiği kalıplaşmış örnekleri kopyalayıp yeniden üreten sanatçının, konu seçimi ve biçimlendirme anlayışı feodal topluma özgü sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasal örgütlenme biçiminin yarattığı bir toplumsal özün yansımasıdır. Ancak unutulmamalıdır ki toplumsal özü oluşturan örgütlenme biçimi dinamik ve karmaşık bir ilişkiler bütünüdür ve toplumların kendi özgül koşullarına sıkı sıkıya bağlıdır. Fischer’ın da belirttiği gibi, “sanatta görülen değişimler, katı bir kalıba, önce yeni bir konu, sonra yeni bir öz, sonra yeni bir biçim oluşması gibi düzenli bir olaylar dizisine uymamaktadır. Bu, çok daha karışık ve çok yanlı etkilenmelere bağlı bir sorundur (2005, s. 139)”. Çağının çok ötesinde düşünen, üreten sanatçılar olabileceği gibi geleneksel konuların ve biçimlendirme anlayışının devamını sağlayacak sanatçılar da olacaktır.

Feodal dönemde, tarımda kullanılmaya başlanan yeni teknikler emeğin verimliliğini artırmış ve üretim fazlası oluşmasının koşullarını yaratmıştır. Tanilli,

üretim fazlasının oluşmasının, senyörlerin topraklarının arta kalan bölümünü kiralamalarının önünü açtığını ve artan kira (rant) gelirlerinin, malikanelerin dışa açılmasına neden olduğunu belirtir (1994, s. 250). Ürün fazlasının pazarlanmaya başlaması ile ticaret hayatının canlanması, bu gelirden pay alan senyörlerin, kilise gibi kurumların da gelirlerini artırmış ve yeni kaynaklar özellikle kilise mimarisinin belirgin bir şekilde dönüşmesi için ekonomik çözüm sağlamıştır. Tanilli'ye göre; kilise adamları bu yeni nakit kaynaklardan tapınakların güzelleştirilmesinde yararlanmış ve yeni kiliseler yapmaya, heykel atölyeleri açmaya başlamıştır. Tanilli'nin deyişiyle, "XI. yüzyıl biterken, sanattaki çiçekleniş, uzman zanaatçılıktaki gelişme, para ekonomisindeki bu yeniden doğuşla sıkı sıkıya bağlıdır (1994, s. 250)".

Bu dönem, Fransa'da doğan Gotik biçem öncelikle mimaride gelişmiş ve Gotik katedrallerin yapımında uygulanmıştır. Gotik biçimde öncelikle, "kilise mimarisine kazandırılan yeni yapı teknikleri ile hantal duvarların yükü azaltılmış ve geniş açıklıkların yapılması olanaklı kılınmıştır (Erbek, 2012, s. 37)". Oluşan geniş açıklıklar, cam ile örtülmüş ve duvar resimlerinin yerini vitray denilen renkli camlara yapılan resimler almıştır. Gombrich'e göre; geçmişin kiliseleri ağırlıkları ve sağlamlıklarıyla kötülüğün korkunç saldırılarına karşı bir sığınak sunan "Yeryüzü Kilisesi" düşüncesinden esinlenmiştir. Gotik katedraller ise, iman edenlere başka bir dünyanın küçük bir görüntüsünü vermiştir (2009, s. 188). "Gökyüzü Kiliseleri" olarak da anılan Gotik katedraller, sivri çatı ve kuleleriyle gökyüzüne yükseliyormuş hissi uyandıran yapılardır. Gotik katedraller, giriş duvarlarında neredeyse hiçbir boş alan bırakmadan yer alan heykeller ve duvarlar arasındaki boşluklarda yer alan saydam cam yüzey üzerindeki vitraylar ile yoğun yapı süslemeleri içerir. Böylece "Gotik katedrallere ince bir oymacılık sanatı hâkim olur ve maddeden sıyrılarak Tanrı'ya yönelme bu sanatın ana ilkesi haline gelir. Bu ilke, mimaride olsun heykelde olsun alışlagelmiş oranları değiştirir, biçimler incelemeye ve uzamaya başlar (İprişoğlu, 2009, s. 60)".

Batı sanatında yeni bir dönemi başlatacak ilk yönelimler de Gotik üslup içerisinde görülmeye başlamıştır. Heykeltıraşlar ve ressamlar Hristiyanlık öncesi antik çağdan kalma eserleri incelemiş ve yapıtlarında benzer teknikleri kullanmıştır. Şüphesiz Gotik dönemin sanatçısı bu teknikleri, antik çağda olduğu gibi ideal güzelliği ortaya çıkarmaya yönelik olarak kullanmamıştır. Gombrich'in de belirttiği gibi; "Gotik sanatçının kullandığı yeni teknikler kutsal öyküyü daha etkili, inandırıcı anlatmak için kullanılmıştır (2009, s. 193)". Gotik sanat, sarsılan derebeylik düzeni içinde gelişmiş ve

dinsel konuları geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde gerçekçi bir teknikle biçimlendirmiştir.

Bu dönemde ilk kez perspektifi resim sanatında kullanan, İtalyan ressam Giotto olmuştur. Giotto, kiliselerde çok sık işlenen kutsal öyküleri yeni bir biçim ile resmetmeye başlamıştır. Çünkü bu döneme kadar kilise duvarlarına ya da vitray üzerine yapılan resimler, bir çeşit yazı görevini görmüştür. Bu resimler kutsal öyküleri anlatan Hristiyanlık inancının öğretilerini yayan, hayal gücüne dayanan resimlerdir. İpşişoğlu'na göre "Giotto'nun resimlerinde ise anlatılan olaylar, hayal gücünden yararlanılmaksızın göz önünde canlandırılabilir türden, doğayı gördüğü gibi yansıtmaya çalışan natüralist bir üslubun izlerini taşımaktadır (2009, s. 62)". Değişen toplumsal öz, sanatta karşılığını Gotik üslup içerisinde bulmuş, Rönesans'a açılacak kapı aralanmıştır. Öncelikle biçimde görülen değişmeler, konu seçimlerinde de görülemeye başlamış ve kilisenin sanat üzerindeki etkinliğinin kırılmaya başlaması ile XIV. yüzyıldan itibaren tablo ressamlığı ortaya çıkmıştır. Turani, Gotik dönem sanatında görülmeye başlayan ve Rönesans ile birlikte resim sanatında temel düzenleme ilkesi olan perspektifin kullanılmasını, "...geçmiş sanat anlayışı içerisinde yer alan öteki dünyanın mekân biçimlendirilmesi içerisinde perspektifin gereği yoktu (2010, s. 346)" diyerek açıklar. Bu durum, Fischer'in de belirttiği gibi, sanatta biçimlendirme anlayışlarının kuşaktan kuşağa aktararak 'kutsallaşma'sı ve tutucu bir nitelik kazanmasıyla ilgilidir (2005, s. 161).

Sanatta yeni biçimlerin ortaya çıkması, sanatçıya yeni anlatım olanakları kazandırır. Yeni anlatım olanakları ise yeni konuların dile getirilmesi ya da geçmiş konuların yeniden yorumlanması ihtiyacına cevap verir. Bu değişim, bir anda gelişip yerleşemediği gibi belirli tek bir üslup da oluşturamayabilir. Hauser'a göre, "ancak çok kaba bir toplumsal tarih anlayışı, bir sanat yapıtını belli bir toplumun bağdaşık, kesin ve dolaysız bir yansıması olarak görmeyi düşünebilir; tarihsel bakımdan karmaşık bir çağın toplumu bağdaşık olmadığı için sanatı da hiçbir zaman bağdaşık olamaz (akt. Fischer, 2005, s. 145)". Tarih boyunca, toplumlara özgü kurumsallaşma eğilimleri gösteren genel bir sanat anlayışının dışında kalan bir halk sanatının da var olduğu unutulmamalıdır.

Değişen toplumsal öz; sanatta yeni konulara yer açtığı, sanata yeni anlatım olanakları kazandırdığı gibi yeni sanat dalları ve yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkmasına da neden olur. Tarih boyunca çeşitli edebi türlerin (mitoloji, destan, masal

vb.) var olmasına rağmen, bir edebi tür olarak romanın ortaya çıkışı, Avrupa’da, Ortaçağ romans geleneğinden sonra Carvantes’in *Don Kişot* romanı ile 17. yüzyılda başlar. Özdemir, *Romanın Varoluş Serüveni* isimli çalışmasında bir edebi tür olarak romanın doğuşunun toplumsal sürecini şöyle açıklar:

Coğrafi keşifler, Rönesans ve reform hareketleri ile birlikte hızla değişen Avrupa toplumunda rasyonel aklın ve bilimin gelişmesinin paralelinde bireyselleşmenin baş göstermesi ve burjuva sınıfının doğması, romanın ortaya çıkmasındaki en büyük etkidir. Çünkü insanın kişisel macerasının anlatılmaya değer görülmesi, şehirleşmeye başlayan kapitalizme dayalı bir toplumun belirmeye başlaması ile ilişkilidir. Aynı eserin çok sayıda kopyasının piyasaya sürülmesini sağlayan matbaa ve okuma yazma oranının artışı ise, romanın ortaya çıktığı burjuva sınıfı içinde kök salmasını kolaylaştıran bir durumdur (2013, s. 1284).

Bu noktada, burjuva sınıfına bir parantez açmak gerekir. Burjuva, Ortaçağ Avrupası’nda, kentlerde yaşayan ve ticaretle uğraşan bir toplumsal grubu tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Kavram, sanayi devrimi sonucunda üretimin fabrikalara kayması ile kapitalist üretim tarzı içerisinde; üretim araçlarının özel mülkiyetine sahip, ücretli emek gücünü kiralayan ve iktisadi hayata egemen olduğu gibi iktisadi gücü ile toplumsal ve kültürel alana da egemen sosyal sınıfı tanımlamaktadır. Kapitalizm, kapitalist için sürekli sermaye artırma ülküsüne dayalı bir üretim biçimidir; kapitalist, ‘serbest pazar’ içerisinde diğer işletmelerle rekabet eder ve iktisadi etkinliği bu rekabet içinde var oldukça sürer. Pazara yönelik üretim yapan kapitalist için, ürünü pazarda alınıp-satılan bir metadır. Sanat eserleri de kapitalizm içerisinde pazarda dolaşıma sokulan metalar olarak işlem görmekte ve pazardaki rekabet şartlarına göre biçimlenmektedir. Williams, “pazar için üretimin, sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramsallaştırmayı getirdiğini belirtir (1993, s. 43)”. Özellikle kitlesel bir pazar için üretilen bir kültür ürünü olarak sanat eserlerinin standardizasyonu ve ideolojik etkinliği, Adorno ve Horkhaimer başta olmak üzere Frankfurt Okulu çevresi tarafından tartışılmış, sanatı da içine alan kültür ürünlerinin kitlesel üretimi Adorno ve Horkhaimer tarafından ‘kültür endüstrisi’ olarak kavramsallaştırılmıştır.

Kültür endüstrisi, kapitalist tahakkümün sadece ekonomik alanla sınırlı kalmadığını, bir bütün olarak toplumsal alanın tümünü kuşattığını, sanatın ve kültürün de ticarileştirilerek kitleler üzerindeki ideolojik yönlendirmenin araçlarına dönüştüğünü ve egemen ideolojiyi yeniden üreten metalar olduğuna dikkat çeker. Adorno’ya göre;

“kültür endüstrisi içinde sanat bir meta türüdür, yani tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayda alınmış, endüstri üretimine uyarlanmış, pazarlanabilir ve değiştirilebilir bir üründür (2008, s. 96-97)”. Adorno, *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* adlı çalışmasında, endüstri sözcüğünün düz anlamıyla anlaşılması gerektiğini belirtir. Adorno’ya göre; “endüstri dar anlamıyla üretim süreçlerine gönderme yapmaz, endüstri; konunun standartlaşmasına –her sinema izleyicisinin bildiği Western türü gibi- ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirmesine gönderme yapar (2008, s. 112)”. Biçem bağlamında düşünüldüğünde ise Adorno, endüstrinin, Brecht ve Suhrkamp’ın dile getirdikleri gibi, “kendi içerikleri ve bu içeriğe uygun biçemi değil, değerlendirme ilkesini esas alır. Endüstri, sanat yapıtının biçemi karşısında nesnel kalmaz ve estetik özerkliği de dikkate almaz (2008, s. 113)”.

Adorno, özellikle yeni bir sanat biçimi olarak sinemanın, endüstriyel bir ticari ürün olduğunu ve filmlerin herhangi bir meta üretimine benzer süreçler içerisinde üretildiğini belirtir. Sinemanın bir mekanik yeniden üretim olarak gerçekleşen doğrudan ilişkisi de filmlerin gerçekle özdeşleştirilmesine neden olur, bunu sağlayan ise filme özgü biçemdir. Adorno’ya göre; filmler gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçlar. Sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi yaşamayı yapımçıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. “Yapım teknikleri ampirik nesnelere ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak bir biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın perdedeki gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını yaratmak o kadar kolay olur (2008, s. 55)”.

Yeni bir toplumsal sistem olarak kapitalizm, çeşitli aşamalardan geçerek toplumsal yaşamın tüm alanlarında köklü dönüşümler yaratmıştır. Burjuvazinin, kapitalist sistemle toplumsal alanda yarattığı dönüşümü ve kapitalizmin toplumsal ilişkilerde sürekli bir dönüşüm yaratması gerekliliğini Marx ve Engels şu şekilde açıklar:

İnsan eyleminin neleri başarabileceğini ilk kanıtlayan burjuvazi olmuştur. Mısır’ın piramitlerinden, Roma’nın su kanallarından ve gotik katedrallerden çok başka harikalar yaratmış, Kavimler Göçü’nden ve Haçlı Seferlerinden çok başka seferler gerçekleştirmiştir. Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi var olamaz. Buna karşılık, eski üretim tarzının değişmeksizin korunması da tüm eski sanayi sınıflarının ilk varoluş koşuluysa. Üretimde sürekli dönüşüm, tüm toplumsal kesimlerin aralıksız sarsıntıya uğratılması, sonsuz güvensizlik ve hareket, burjuva döneminin tüm ötekilerden ayırt edici niteliğidir. Tüm yerleşmiş ilişkiler, doğrudukları eski değer yargıları ve görüşlerle birlikte çözümlenip

dağılmakta, yeni oluşanlarsa daha kemikleşmeden eskimektedir. Kalıcı ve duran ne varsa buharlaşıyor, kutsal diye ne varsa kutsallıktan düşüyor... (2008, s. 25)

2.2. Sinemada Biçem

Sanatsal bir dışavurum aracı olarak sinemanın doğuşu, ifade araçlarının gelişimi, yani sinemaya özgü biçemin tarihi öncelikle sinematografin icadı ile başlar. “Sinemanın biçimsel serüveni ise aslında bu teknolojik keşfin bir sanat dalına dönüşmesinin öyküsüdür (Topçu, 2010, s. 130)”. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Lumière kardeşler tarafından icat edilen sinematograf, Ceram’ın da belirttiği gibi, “bir dizi teknik aygıtın birleşimi olarak Batı’da gelişen bilimsel araştırmaların yarattığı teknolojik atılımın bir ürünüdür (2007, s. 3)”.

Bu teknolojik atılım, Batı’da kapitalist gelişmeye maddi biçimini kazandıran sanayi devrimi ve kapitalist meta üretimi mantığının kültürel alanı da kapsayacak biçimde genişlemesiyle de ilişkilidir. Sanayi kentlerinin doğuşuyla, sinematografin icadı arasındaki ilişki salt modernitenin yarattığı, yaşamın duyumsanan deneyimindeki dönüşümle değil, aynı zamanda serbest zaman etkinliklerinin tecimselleşmesi ile de kesişir. Sinema öncelikle kapitalist modernleşmenin yarattığı endüstriyel bir üründür ve ticari bir etkinlik olarak doğup gelişmiştir. Nowell-Smith’in de belirttiği gibi, “yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki ve en büyüğü sinema olmuştur (2008a, s. 13)”.

Sinema, yeni bir teknolojik ve kültürel deneyim sağlayan kitlesel bir eğlence aracı olarak doğmuş ve kısa zamanda dünya çapında yaygınlaşarak bir sanayi haline dönüşmüştür. Sinemanın doğuşu, fotoğrafın bir görünümü yüzey üzerine anlık ve durağan olarak kaydetme tekniğinin, çeşitli bilimsel deneylerle geliştirilerek görüntüye hareket ve zaman ögesinin eklenmesi, kaydedilmesi ve kaydedilen görüntünün bir yüzey üzerinde gösterimine olanak sağlayan bir dizi icatla olmuştur. Özellikle hayvan devinimlerini tespit etmeye, gözlemlemeye yönelik olarak Edward Muybridge ve Etienne Marey tarafından fotoğraf makinesi kullanılarak hareketin çeşitli anlarının kaydedilmesine yönelik yapılan bilimsel amaçlı çeşitli deneyler, bir oynatıcı aracılığı ile hareket izlenimi yaratılabileceğini göstermiştir. Bilimsel amaçlı bu araştırmalar, Thomas Edison’un ‘kineteskop’u ve Lumière kardeşlerin sinematografına uzanan sürecin de hazırlayıcısı olmuştur. Lumière kardeşler ve Edison, hareketi mekanik olarak kaydedip yeniden göstermeye yönelik deneysel araştırmalarını ise en başından itibaren ücretli

gösterimlere yönelik, ticari bir yatırım olarak sürdürmüşlerdir. Edison, 1891 yılında icat ettiği ve icat edildiği dönemde çok yoğun ilgi gören ‘kineteskop’unu tek kişilik bir izleme cihazı olarak tasarlamışken, Lumière kardeşler, sinematografi ile kamera ve projektörü tek bir aygıtta birleştirerek toplu gösterimlere olanak sağlayacak bir cihaz geliştirmişlerdir.

Bu dönemde Lumière kardeşler ve kameramanları tarafından çekilen ilk filmler, basit gündelik hayatın görünümünü seyircisine sunmuştur. Perdede devinim halindeki imgeleri izlemek, üzerine doğru hareket eden bir lokomotif görmek, Avrupa şehirlerini, Doğu ülkelerinin başkentlerini ve çeşitli aktüalite görüntülerini izleyebilmek seyircinin sinemanın ilklerinden haz almasını sağlamış; yeni bir teknolojik keşifle tanışmak, hareketli görüntünün yarattığı deneyimi yaşayabilmek, ilk döneminde sinemanın seyircisi için yeterli cazibeye sahip olmasını sağlamıştır. Bu dönem özellikle Lumière kardeşler tarafından çekilen aktüalite filmler, birçok sinema kuramcısı tarafından sinemada gerçekçi eğilimin ilk örnekleri olarak da değerlendirilmiştir. Sinematografin mucitleri, araca özgü devinim içerisindeki fiziksel gerçekliğin aslına benzer bir yeniden üretiminin, büyüleyici etkisini heyecan verici bir seyirlik olarak değerlendirmişlerdir. Sinemadan önce, hareket yanılsamasına yönelik, Thaumatrope’tan yüzlerce metrelik resimli kuşakların yansıtılmasını sağlayan Optik Tiyatroya kadar birçok optik illüzyon gösterisi ortaya çıkmış ve bu gösteriler popüler bir eğlence biçimi olarak toplumsal alanda oldukça ilgi görmüşlerdir. Mulvey’e göre; “sinema, illüzyonun kendinden önceki tarihini “doğal büyü” aracılığı ile kendi bünyesinde toplamıştır. Sinemanın yarattığı “doğal büyü”, devinim içerisindeki fiziksel gerçekliğin aslına benzer bir kopyasının sessiz ve siyah-beyaz olarak gerçekleştirilebilmiş olmasından kaynaklanır (2012, s. 46)”.

Sinemanın icadından, 1900’lü yılların başına kadar henüz sinemasal biçime yönelik normlar oluşmamıştır. Film yapıcılığında egemen olan anlayış; anlatsal-temsili olmayan, hareketli görüntünün tek çekimden oluşan doğrusal bir kaydının gösterimi şeklinde olmuştur. Pearson, 1894 yılından başlayarak, bu anlayışın 1902/3 yılına kadar devam ettiğini belirtir. Sinemada, tek tek çekimler arasında zamansal, nedensel ilişkiler kuran basit anlatılar ve farklı çekimlere dayalı öyküsel örnekler; 1903-1907 yılları arasında görülmeye başlamıştır (2008, s. 34).

1894-1902/3 yılları arasında tiyatro oyuncusu, illüzyonist Méliès’in filmleri, sinema araştırmacıları için sinema tarihindeki önemli bir dönüm noktasını oluşturur. İlk filmlerinde Lumière kardeşlerin etkisiyle gündelik gerçekliği film aracılığı ile

göstermenin cazibesini kullanan Méliès, kısa süre sonra kendi film stüdyosunu kurarak; film çekimlerini, düzenlenebilir ve kontrol edilebilir bir mekânda gerçekleştirmeye başlamış, film uzamını oluşturan gerçek mekân yerine bir fantezi uzamı oluşturmuştur. Stüdyosunda çektiği filmlerde, dekor, kostüm, makyaj, aksesuar, ışık ve sahneleme düzeni gibi öğeler üzerinde tam bir kontrol sağlayan Méliès, yarattığı mizansen ile gündelik gerçekliğin yerine hayali bir dünya yaratan filmler üretmeye yönelmiştir. Méliès bu dönemde, sinemanın, gerçekliği kaydeden bir araç olmanın ötesinde gerçekçi olmayan bir fantezi dünyasını kaydederek de seyirci üzerinde etki uyandırabileceğinin ilk örneklerini ortaya koymaya başlamıştır. Méliès, yarattığı düşsel dünyayı sadece tiyatrodaki dekor, kostüm, makyaj gibi öğelerle değil filme özgü çeşitli çekim tekniklerini (hilelerini) kullanarak da oluşturmuştur. Hareketlerin hızlı ve yavaş gösterimi, kameranın kaydının durdurularak, kamera önündeki kişilerin, nesnelerin değiştirilmesi, iki veya daha fazla çekimin üst üste bindirilerek gösterilmesi, “kararma” (fade in) ve “açılma” (fade out) ile iki görüntü arasında zincirleme geçişler yapmak, Méliès’in yarattığı fantezi uzamında, sihirsel etkiler yaratmak için kullandığı teknikler olmuştur. Méliès, dönemin sinemasına hâkim biçimde sahne uzamı içerisindeki aksiyonu tek bir çekimle, tablo biçiminde kaydederek, tiyatro ve fotoğrafa özgü teknikleri sinemada kullanmıştır.

Méliès, birkaç dakikalık tablolara dayalı filmlerinden sonra bir masal uyarlaması olan *Kül Kedisi* (1900) filminde bir dizi tek çekimden oluşan ve yirmi ayrı sahneden oluşan anlatısal filmler de çekmiştir. Böylece Méliès, Abisel’in de belirttiği gibi, “tek çekimleri bir araya getirerek anlatı bütünlüğü oluşturmaya yönelmiş, ilkel olmakla birlikte sahnelerin sıralanışıyla bir bütünlük oluşturmaya yönelik belirli bir mantık çizgisinde ilerleyen bir anlatım sürekliliği yaratmıştır (2006, s. 54-55)”. Méliès, bütün filmlerinde olduğu gibi *Kül Kedisi*’nde de kameranın teknik olanakları ile yarattığı illüzyonist etkileri sonuna kadar kullanmasına rağmen kamerasını, bir kayıt aracı olmaktan çıkarıp uzamı parçalayarak, zamanı-mekânı esneten filme özgü bir zaman-mekân kavrayışı oluşturmaya yönelik bir anlatım aracına dönüştür(e)memiştir. Dönemin sinemacıları gibi, Méliès de tiyatro seyircisinin bakış açısıyla örtüşen biçimde kamerasını aksiyonunun bütününe görececek bir noktada sabit olarak tutarak, genel bir çekim ölçeği oluşturacak şekilde konumlandırmıştır. Sinema kuramcısı Kracauer, Méliès’in bütün buluşlarına rağmen, kamerasını sahne önünde sabit tutarak filmler

çekmesini, ideal izleyicisinin geleneksel tiyatro seyircisi olmasıyla ilişkilendirir (1985, s. 87).

Erken dönem sinemanın gelişim süreci üzerine çalışan Noel Bruch ve Tom Gunning gibi araştırmacılar, yaptıkları incelemeler ile sinemanın tiyatro ve edebiyat gibi geleneksel sanatları model alarak, Méliès, Porter ve Griffith gibi yönetmenler aracılığıyla, tarihsel bir çizgi içerisinde klasik anlatı sinemasına doğru evrildiği tezini tartışmaya açmışlardır. Burch, sinemanın bir temsil sanatı olarak iki farklı eğilim içerisinde geliştiğini belirtir: Birinci eğilim; sinema alanındaki kapitalist endüstrileşmenin yarattığı, seyirciyi merkeze alan, özdeşleşme temelli, filmsel aracı ön plana çıkarmayan, saydam (transparan) bir biçim geliştiren ve gittikçe sinemasal biçime egemen olan “Kurumsal Temsil Biçimi (Institutional Mode Of Representation)”dır. Bruch, ikinci eğilim ise, sinemanın ilk örneklerini de içeren, özellikle 1920-30 Japon sineması ve Sovyet montaj sinemasında örneklerini görebileceğimiz, devamlılık ilkelerine bağlı, doğrusal olmayan, zaman-mekân ilişkilerini nedensellik üzerine kurmayan “İlkel (Primitif) Temsil Biçimi” (Primitive Mode Of Representation) olarak kavramsallaştırır (1990, s. 109-142).

Gunning ise 1906-1907 yıllarına kadar çekilen filmlerin daha sonrasında sinemayı egemenliği altına alacak olan anlatının belirleyiciliğinde oluşturulmadığı tezini ortaya koyar. Gunning’e göre; “seyahat ve güncel olayların kaydına dayanan aktüalite filmlerinin yanı sıra Méliès gibi yönetmelerin filmlerinde var olan anlatılarının rolü de klasik anlatı sinemasına göre oldukça farklıdır (2013, s. 146)”. Lumière gibi Méliès de filmlerinde hareketli görüntünün yarattığı deneyimin cazibesini kullanmıştır. Lumière, hareketli görüntünün yarattığı gerçeklik yanılsamasını seyircisine sunarken, Méliès, araca özgü teknikleri de kullanarak (yavaş/hızlı gösterim, yer değiştirme vb.) oluşturduğu film hileleri ile düşsel bir dünya yanılsaması yaratmıştır.

Gunning, sinemada Griffith döneminde ortaya çıkan ve hikâye anlatmanın cazibesine dayanan sinema anlayışından farklı olarak ilk dönem sinemada var olan anlayışı, “atraksiyonlar sineması” olarak adlandırır. Gunning’e göre; ilk dönem sinemanın seyirci ile kurduğu ilişkinin anlatı sinemasının seyirci ile kurduğu ilişkiden temel olarak farklılaşan yönü; filmlerin, görsel merak uyandıran, heyecan verici atraksiyonlarla, seyircinin ilgisinin peşine düşmesinden kaynaklanır (2013, s. 149). Görsel hazzı temel alan atraksiyonlar, sahnelerin tek çekimlerinin yerini çoklu çekimlerin

aldığı, anlatı bütünlüğünün kurulmasına yönelik olarak çekimlerin birbiriyle ilişkilendirildiği 1902/3 ve 1907 yılları arasında sinemada varlığını sürdürmüştür.

Bu dönemde filmlerde, sahnelerin tek çekimlerinin yerini aynı sahnenin farklı açılardan çoklu çekimlerinin alması ve bu çekimlerin birbiriyle ilişkilendirilmesi ile kurgunun potansiyelleri keşfedilmeye başlanmış ancak kurgu, sahne içinde bir neden-sonuç ilişkisi oluşturmaktan çok sahnenin farklı açılardan tekrarlanmasına yönelik olarak kullanılmıştır. Pearson'un da belirttiği gibi, "bu dönemki filmlerde kurgu, doğrusal bir anlatı nedenselliği kurmak ya da zaman-mekân ilişkilerini seyirci için açığa çıkartmaktan çok sahnelenen aksiyonun çarpıcı noktalarını tekrar vurgulamak, yani atraksiyon için kullanılmıştır (2008, s. 36)". Bu dönem çekilen birçok filmde aynı sahnelerin farklı açılardan yinelenen sabit çekimlerinin yer alması da bu görüşü destekler niteliktedir. Yine bu dönem filmlerde kullanılan biçeme ait birçok tekniğin kullanımı, klasik anlatı sinemasının oluşturduğu ve seyircisinin benimsediği uyulaşimlardan farklıdır. İlk dönem yönetmenlerin, sahnelerin çekimini teatral görüş açısına göre sahne önü olarak tasarlamış olmalarının yanında, filmlerin, sinemanın ilk gösterim alanı olan ve geleneksel tiyatrodan farklı olarak seyircinin seyirliğe katıldığı, varyete tiyatroları ve özellikle vodvil programlarının arasında yer alması da erken dönem film çalışmalarındaki biçimsel eğilim üzerinde etkili olmuştur.

Gunning, sinemanın 1905 yılına kadar başat gösterim mekânını olan vodville yaşamsal ilişkisine dikkat çekerken, sinemanın vodvil programları içerisindeki anlatısal olmayan hatta neredeyse mantıksız bir biçimde art arda sıralanan performanslardan oluşan oyunların ve numaraların arasında yer aldığını vurgular (2013, s. 150). Vodvil performanslarına benzer şekilde ilk dönem filmlerinde, görsel hazza dayalı şoke edici olaylar, sinemaya özgü film hileleri ile etkileyici bir seyirlik halini almış ve film gösterimlerine de vodvil programlarında olduğu gibi müzik eşlik etmiştir. İlk filmlerin, teknik olarak bir dakikadan kısa sürmesinin yanında sinemanın bir iletişim aracı, anlam yaratmanın yeni bir biçimi olmaktan çok teknolojik bir yenilik, bir seyirlik olarak ortaya çıktığı dikkate alındığında erken dönem film biçiminin kendinden önceki ve popüler eğlence biçimlerinden geniş ölçüde etkilendiği söylenebilir.

Pearson; "ilk dönem sinemacıların, bağlantısız hareketlerden oluşan ve anlatısal olmaktan uzak vodvillerin yanında; melodram, pantomim (diyalogdan çok görsel etkiyi vurgulayan), büyülü fener, resimli romanlar, siyasal karikatürler, gazeteler ve resimli şarkılı slayt gösterileri sunan araçları da temel aldığını" belirtir (2008, s. 39). Erken

dönem filmlerin temel aldığı bu araçlar sadece biçeme özgü anlatısal ve stilistik araçlar üzerinde değil içerik üzerinde de etkili olmuştur. Sanatsal aracın teknolojik olanaklarının gelişmesiyle birlikte film sürelerinin uzaması, sinemanın ilkel biçimiyle de olsa perdeye öyküsel içerikleri yansıtmasının önündeki engelleri kaldırmaya başlamış ancak anlatı bilgisinin seyirciye sunulmasının ve seyircinin anlatı bilgisini okumasının önündeki engeller henüz aşılamamıştır. Sesin henüz keşfedilmediği bu dönemde yönetmenler öncelikle seyircinin anlatı bilgisine sahip olduğu popüler olayları, öyküleri seçerek filmleştirmiş; sonrasında ise anlatının arasına giren ara yazılarla sahneleri açıklama yoluna gitmişlerdir. Ara yazıların kullanımı, seyircinin anlatı bilgisine sahip olmadığı içeriklerin oluşturulabilmesine olanak sağlamanın yanı sıra, anlatının geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi giderek kendi içinde tutarlı bir anlatı evreni oluşturmasına doğru evrildiğinin de bir göstergesidir.

Yine bu dönemde özellikle artan seyirci sayısına koşut filmlere yoğun bir talebin oluşması ile birlikte yerleşik gösterim salonlarının hızla çoğalmaya başlaması filmciliği kârlı bir sektör haline getirmiş ve sinemanın kapitalist meta üretiminin örgütlenme modeline benzer şekilde endüstrileşmesinin temellerinin atılmasını sağlamıştır. 1896 yılında kurulan Fransız film şirketi Pathé Kardeşler, 1903 yılında kurdukları stüdyoda ilk kez, fabrikasyon üretim şekline benzer şekilde iş bölümü ve uzmanlaşmaya dayalı film üretimini gerçekleştirmiş ve Birinci Dünya Savaşı'na dek yalnızca Avrupa'da değil Amerika'da da film endüstrisi üzerinde egemenlik kurmuştur (Abisel, 2006, s. 43-44). Pathé Kardeşler ile aynı dönemde kurulan diğer büyük film yapım şirketleri ise Amerika'da Edison, Vitagraphy ve Biograph, Almanya'da Meester ve İtalya'da kurulan Ambrosio olmuştur. Sinema salonlarının açılması ile sinemanın yerleşik bir gösterim mekânına kavuşması, gösterim programlarında yer alan filmlerin daha sık değişmesini gerektirmiş, şirketler artan talebi karşılamak için film üretim sürecini parçalara bölerek stüdyolarda iş bölümü ve uzmanlaşmaya dayalı endüstriyel üretim modelini, film yapım sürecine taşımışlardır. Yazarlardan, yönetmenlerden, oyuncularından dekoratörlere ve elektrikçilere kadar uzanan, kendine yeterli film yapım "fabrikaları" olan stüdyolar, üretimi görülebilir, organize ve rasyonel bir şekilde örgütlemiş; meta temelli üretimin ekonomisini yaratmışlardır (Kolker, 2011, s. 53).

Film yapımcılığı alanında belirli standartların oluşmasını sağlayacak olan stüdyolar öncelikle artan rekabet ortamı içerisinde kârlılıklarını korumak amacıyla Amerika'da Film Patent Şirketi (MPPC: Motion Pictures Patent Company) adıyla bir

tekel kurmuş ve Scognamillo'nun da belirttiği gibi, Film Patent Şirketi, hem stüdyolar arasındaki iç rekabeti engellemiş hem de ithal filmlerin gösterimi üzerinde bir denetim oluşturmuştur (1997, s. 25). Bu dönemde, Film Patent Şirketi'nin oluşturduğu tekel dışında kalan bir grup Amerikalı yapımcı stüdyolarını New York yerine daha fazla gün ışığı ve Meksika sınırına yakınlığı ile avantaj sağlayan California'ya taşıyarak Hollywood'un temellerini atmış (Armes, 2011, s. 103-104), Avrupa sineması ise pazara giriş koşulları oluşturabilmek için Film Patent Şirketi'nin oluşturduğu standartların dışına çıkan yeni yaklaşımlar geliştirmiştir.

Atraksiyona, görsel hazza dayalı kısa öykülerden, anlatısal bütünlüğü oluşturmaya yönelik olarak değişim gösteren film örnekleri, Amerika'da 1900'lü yıllarda görülmeye başlamıştır. Edwin S. Porter'ın 1903 yapımı *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* ve *Büyük Tren Soygunu* filmleri, özellikle kurguyu anlatısal devamlılığı sağlamaya yönelik kullanımlarıyla öne çıkmıştır. Porter, *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* filminde, doğrusal bir akış kullanır; itfaiye erleri bir yangını sezer ve anneyle çocuğunu yangından kurtarmak üzere yanan eve doğru hızla ilerler. Filmin finalinde itfaiye erleri yangını söndürerek anne ve çocuğunu bir felekatten kurtarır. Porter bu filmde, anlatı sinemasına özgü biçimsel öğelerin birçoğunu kullanır ancak filmsel zamana ilişkin anlatı sinemasına özgü bütünlüklü zaman algısını oluşturmak yerine annenin ve çocuğun kurtarılışını hem evin içinden hem de dışından seyirciye iki kez izletir. Porter bu filmde, anlatı enformasyonunu seyirciye aktarmak için aksiyon içindeki iki mekânın (ev içi ve dışı) paralel kurgusunu ya da aksiyon zamanının birbiriyle uyumlu olması ilkesini kullanmamıştır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 445).

Porter, *Büyük Tren Soygunu* filminde ise, anlatı sinemasına özgü doğrusallığı, uyumu kullanır ancak Gunning'in de belirttiği gibi, "*Büyük Tren Soygunu* filminin finalinde yer alan ve kanun kaçağının seyirciye doğru silahını doğrultarak ateş etmesi, hem görsel bir uyarıcı, bir atraksiyon olarak hem de doğrusal anlatı devamlılığını sağlayarak iki yönlü bir işlevi yerine getirmiş olur (2013, s. 152)". Öykünün, senaryonun görsel haz sağlamaya dayalı atraksiyonlar için bir çerçeve oluşturmaktan çıkarak, sinemasal biçimin belirleyici ve düzenleyici ögesi olmaya doğru evrilmesiyle, atraksiyonlar belirleyici öge olmaktan çıkarak, öykü evreni içerisinde anlatıya hizmet eden bir işlevsellik kazanmaya başlamıştır. *Büyük Tren Soygunu* filminde Porter, bir atraksiyon olarak da kullanabileceği film hilelerinden biri olan geriden gösterim tekniğini filmde yer alan vagon dekorlarına gerçekçi bir izlenim kazandırmak için

kullanarak, durağan dekor içerisinde hareket eden bir vagon yanılması yaratmıştır. Kolker'in de belirttiği gibi, "bu sahneleme tekniği, artık filmsel hilenin görsel bir haz yaratmasına yönelik olarak değil sahenin dramatik gerçekliğinin, inandırıcılığının oluşmasına yöneliktir (2011, s. 56)".

Porter, kurguyu sahnelerin birbiriyle anlatı devamlılığı oluşturulacak şekilde ilişkilendirilmesinde kullanarak, neden-sonuç ilişkisi etrafında gelişen dramatik bir olay örgüsü yaratmış ve anlatı bütünlüğü oluşturmanın çekimlerin devamlılığı ile sağlanacağını bütünlüklü ilk örneklerini ortaya koymuştur. Porter, filme özgü bir zaman-mekân bütünlüğü yaratarak, olay örgüsünü yükselen bir dramatik eğri oluşturacak biçimde kurgulamıştır. Abisel'in de belirttiği gibi, "Porter, sahnelere ikili bir işlev yüklemiştir. Porter, önce sahne içerisindeki eylemi tanımlamış ve ardından gelen sahneyle eylemi ilişkilendirerek bütüne bir anlam kazandırmıştır, yani sahneler kendi başına bir bütün olmakla birlikte diğer sahnelere bağlı olarak anlamı oluşturmaktadır (2006, s. 64)".

Anlatı bütünlüğünün oluşturulmasında sinemaya özgü biçimsel öğelerin işlevsel hale gelmesi, yetkinleşmesi ve seyirci ile belirli uyumları oluşturmasına yönelik olarak gelişen biçimsel eğilim, Pearson'a göre 1907-1917 yılları arasında devam etmiştir. Pearson, MPPC tekeli döneminde, Avrupa sinemasının Amerikan pazarına girebilmek için "klasik" konulara yöneldiğini, edebiyat uyarlamaları ve tarihsel destanları filmleştirdiğini belirtir (2008, s. 44). Bu dönemde özellikle Fransız ve İtalyan sinemasının örnekleri klasik anlatı sinemasını ve Hollywood'u yaratacak olan yapımcılara öncülük etmiştir. Fransa'da seyirci kitlesi temel olarak halk kesimi olan ve 'alt kültür'e özgü değersiz bir eğlence aracı olarak görülen sinemayı, bu sosyo-kültürel özelliklerden uzaklaştırmaya ve sinemanın alım gücü 'yüksek kültür'e sahip burjuvaziye hitap eden bir sanat dalı olarak kabul edilmesine yönelik girişimler başlamış (Creton, 2008, s. 97) ve 1908 yılında "Film d'art" (Sanat Filmi) adlı bir yapım şirketi kurulmuştur. Şirket kısa ömürlü olsa da Vincenti'nin (1993, s. 23) de belirttiği gibi, sinema tarihini derinden etkileyen bir yapım anlayışının öncüsü olmuştur. "Film d'art, sinemanın kültürel saygınlık, meşruiyet kazanması için çağın en önemli tiyatro oyunlarını, Comedie Française'in ünlü oyuncularını ile filmleştirme yoluna gitmiş, klasik yapıtlar ve ünlü oyuncular formülüyle star oyuncu döneminin de öncüsü olmuştur (Vincenti, 1993, s. 23)". Fransa'da sahne dramalarının tiyatro önü kaydına dayalı

anlayış, İtalya’da ise mizansene dayalı olarak geliştirilen tarihi epik filmler aracılığı ile Amerikan sinemasını derinden etkileyecek bir düzeye ulaşmıştır.

“İtalya’da, Antik Yunan, Roma, Ortaçağ, Rönesans, on sekizinci yüzyıl ve Napolyon dönemine kadar tarihsel motiflerin, karakterlerin yeniden kurgulanması (Usai, 2008, s. 158)” olarak tanımlanabilecek tarihi epik filmler, 1905 yılında Fileteo Alberini’nin yönettiği *Romanın Fethi* ile başlamış ve giderek İtalyan sinemasının hâkim film türü haline gelmiştir. Roma kalıntıları gibi doğal tarihsel mekânları dekor olarak kullanan ve tarihi kostümlerle binlerce figüranın yer aldığı filmler, Usai’nin de belirttiği gibi, “iki boyutlu sahne önü dramalarının aksine alan derinliğini kullanarak klasik mimariyi görkemli bir biçimde yeninden inşa etmiş ve yarattığı sanatsal görkem ile Avrupa ve Amerikan seyircisinden yoğun bir ilgi görmüştür (2008, s. 156)”. İtalyan sineması, 1910 yılından başlayarak öyküsel tarihi filmler ile yüksek bütçeli, büyük oyuncu kadrolarına sahip uzun metraj sinema filmlerinin ilk örneklerini ortaya koymaya başlamış, buna bağlı olarak da sinema salonlarının kapasiteleri ve filmlere ödenen bilet ücretleri artmaya başlamıştır.

Amerika’da sinema salonlarının yarısından fazlasını denetleyen Film Patent Şirketi dışında kalan yapımcılar, tekelin oluşturduğu standart gereği bir-iki makara (sekiz-on dakika) uzunluğunu geçmeyen filmler yerine Amerika’da büyük hasılat elde eden Fransız ve İtalyan filmlerini örnek alarak uzun filmler çekmeye başlamışlardır (Abisel, 2006, s. 41-42). Bu dönem Film Patent Şirketi içerisindeki Vitagraph ve Biograph gibi şirketler de Avrupa’daki örneklerin yüksek kârlılıklarını ve giderek artan seyirci taleplerini dikkate alarak uzun filmler çekmeye yönelmişler ancak tekeli oluşturan şirketler arasında film sayılarının bir standarda bağlanması, salonlarının düşük seyirci kapasitelerine sahip olması, gösterim ücretlerinin Avrupa filmlerinin altında kalması gibi nedenlerle uzun filmler bölüm bölüm gösterilmiştir. Pearson, geçiş döneminde oluşan ve filmin sonuna doğru yoğunlaşan bir olay örgüsü modelinin bu dönem Avrupa ve Amerika sinemasında çekilen uzun filmlere yansıdığını ancak her bölümün benzer bir anlatı yapısı ile oluşturulması nedeniyle filmin tamamına yayılan bütünlüklü bir anlatı oluşturulamadığını belirtir. İlk dönem çekilen uzun filmler, bütünlüklü uzun bir anlatıdan çok birbirine eklenmiş 10-15 dakikalık filmlere benzemeye devam etmiştir (2008, s. 62).

Bütünlüklü uzun anlatıların standartlaşacağı geçiş dönemi içerisinde Amerikan sineması, klasik biçimini oluşturacak birçok anlatı ve stilistik düzenleme ilkesini

keşfedip uygulamaya başlamıştır. Bu dönem sinematografiye özgü teknikler anlatıya dahil olmuş, kamera ve aksiyon arasındaki mesafe giderek kısaltılmaya başlamıştır. Kamera ve aksiyon arasındaki mesafenin kısaltılmasıyla, oyuncuların eylemleri, yüz ifadeleri daha net olarak görülmeye başlamış, oyunculuğun dramatik etkisi artmıştır. Pearson, “kamera ile aksiyon arasındaki mesafenin azalmasının oyuncuların seyirci tarafından tanınırlığını artırarak star sisteminin gelişmesini mümkün kıldığını, aynı zamanda eylem odaklı dramatik vurgunun oyuncunun ifadesini de içerecek şekilde genişlediğini vurgular (2008, s. 49)”. Karakter ve kamera arasındaki mesafenin kısaltılması, dramatik vurgunun karakteri de içerecek şekilde genişlemesi ile karakter bakış açısını yansıtacak sinematografik düzenlemeler de oluşmaya başlamıştır. Geçiş dönemi içerisinde Amerikan sinemasında özellikle kurgu, ön plana çıkan biçem ögesi olmuştur. Sinemacılar bu dönemde, filme özgü zaman-mekân ilişkilerini oluşturmak için kurguda, aksiyon uyumu ve farklı mekânsal ilişkileri aynı zamansal düzlemde bir araya getiren paralel (koşut) kurgu gibi teknikleri kullanmışlardır. Kurgu aracılığı ile filme özgü zaman-mekân ilişkilerinin kurulması, anlatı bütünlüğünün oluşturulmasının önündeki engelleri ortadan kaldırdığı gibi kurgunun sahne içine taşınması ile sahne önü çekime dayalı mizansen anlayışı da değişmiştir. Avrupa ve İtalyan anlatı sinemasında gelişen derinlemesine mizansene dayalı sinematografik anlayışın aksine Amerikan anlatı sineması kurgu merkezli bir biçem anlayışı geliştirmiştir.

Geçiş dönemi yönetmenleri içerisinde özellikle Griffith, kurgu alanına getirdiği yenilikler ile anlatı bütünlüğü sinemasının ve bu sinemaya özgü klasik sinema biçeminin de öncüsü olmuştur. Eisenstein’ın da, Sovyet sinema okuluna özgü film kurgusu ilkelerinin kavranmasında önemli rol oynadığını (1985, s. 309) belirttiği Griffith, özellikle filmlerinde *son an kurtuluşu* olarak adlandırılan finallerini oluştururken uyguladığı paralel kurgu tekniği ile geçiş dönemi içerisinde öne çıkmıştır. 1908 yılında ilk filmi *Dollie’nin Maceraları*’nı çeken Griffith, 1910 yılının sonunda yirmi uzun filme denk gelen yüz kırk bir kısa film çekmiştir (Abisel, 2006, s. 96). Griffith bu dönem çektiği kısa filmlerde dönemin sinema anlayışına hâkim anlatı biçeminin dışına çıkmadan, Armes’in belirttiği gibi, “klasiklerin uyarlamasından, tarihi dramalara, savaş filmlerinden komedilere, çağdaş toplumsal dramalardan İncil’e dayanan epik öykülemelere kadar çeşitli türlerde filmler çekmiştir (2011, s. 109)”. Griffith bu dönem çektiği filmlerde, sinema anlatımına yenilikler getirmekten çok var olan teknikleri dramatik bir etki yaratmak için kullanmış ve biçemi giderek artan ölçüde anlatıya

bağımlı, anlatının seyirci tarafından açık-seçik anlaşılabilir olmasına yönelik olarak oluşturmuştur. Bu yönüyle Griffith, sinemanın kendisiyle özdeş tutulan ve “Hollywood sineması” olarak kabul edilen, sinema sanatı içinde evrensel boyutlardaki estetik ekolün (klasik anlatı sineması) başlatıcısı olarak kabul edilir (Gönen, 2007, s. 16-18).

Griffith, klasik anlatı sinemasının kodlarını oluşturacak *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) adlı filmi ile hem estetik hem endüstriyel düzeyde dönüşen sinema anlayışının öncüsü olmuştur. Griffith’in, İtalyan tarihi epiklerine benzer şekilde Thomas Dixon’un Amerikan İç Savaşı’nı anlatan epik romanından uyarladığı film, Armes’in da belirttiği gibi, “Amerikan sinemasında 1915 yılına kadar çekilmiş en uzun (üç saat) ve en yüksek bütçeli (100 bin dolar) film olmuştur. Film aynı zamanda birkaç yıl içinde kazandığı 18 milyon dolarlık hasılat geliri ile en çok kâr getiren filmlerden biri olmuştur (2011, s. 111)”.

Bir Ulusun Doğuşu ile Griffith, uzun metrajlı filmlerin de yüksek kârlar elde edebileceğini göstermiş ve uzun metrajın yaygınlaşması ve bir standart olarak benimsenmesini sağlamıştır. Bu dönemde, tek makaralık ya da bölümler halinde gösterilen birkaç makaralık filmler, bütünlüklü bir öykü anlatmayı zamansal olarak sınırlamış, her bölümün benzer bir biçimle oluşturulması da doğrusal bir anlatının gelişmesini engellemiştir. Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* filmi zamansal sınırlılıkları ortadan kaldırmış ve bununda ötesinde, “bütünü temel bir öyküye bağlı olan daha fazla olay, karakter ve temayı kapsayan birçok küçük doruk noktası ve ardından bütün anlatı temalarını çözüm etrafında kuran film, biçimsel yapının en uç örneklerinden birisi olmuştur (Pearson, 2008, s. 62)”.

Griffith, geleneksel roman, öykü ve tiyatrodaki de var olan bu anlatı yapısını, sinemasal araca özgü biçimsel öğeleri kullanarak oluşturmuştur. Griffith, sahneleri çekim ölçeklerini kullanarak planlara bölmüş ve sahneyi tiyatroya özgü bütünlüklü bir uzam olmaktan çıkarmış ancak bunu görsel haz yaratan bir atraksiyon yaratmak için değil dramatik bir etki oluşturmak, neden-sonuç ilişkisi içerisinde anlatıyı ilerletmek için kullanmıştır. Griffith, sahneyi planlara bölerek parçaladığı bütünlüklü uzamı planlar arasındaki geçişlerin fark edilmediği ‘devamlılık kurgusu’ ile bir araya getirerek hem filme özgü esnek bir uzam hem de kesintisiz bir aksiyon birliği oluşturmuştur. Griffith, kendisinden önce birçok yönetmenin kullandığı biçime özgü teknik öğeleri (Onaran, 1994, s. 119), uzun metraj bir film içinde bütünlüklü bir öykü anlatımının dramatik araçları olarak kullanmış ve sinemaya özgü biçimsel öğeler ile klasik anlatı sinemasının

seyirciyle kurduğu uylaşımları yaratan ve uzun metrajlı filmlerin standartlaşmasını sağlayan öncülerden birisi olmuştur. Griffith'in klasik bir orneğini verdiği biçemsel yaklaşım, Amerikan sinemasında geçiş dönemi boyunca klasik anlatının standartlaşan uylaşımlarının oluşması yönünde gelişmiştir. Pearson, uzun metrajlı filme geçişin, sinemacıların geçiş döneminde denedikleri birçok anlatıya yönelik tekniği kodlamalarına hizmet ettiğini belirtir. Pearson'a göre; sinemacılar bütünlüklü bir zaman-mekân yönelimi yaratmak ve anlatısal açıdan önemli ayrıntıları öne çıkarmaya çalıřtıķça analitik kurgu yaygınlaşmış ve bakış uyumu, açı-karşı-açı gibi teknikler mekânsal ilişkilendirmelerin standart uylaşımları haline gelmiş; açılma-kararma, zincirleme gibi kurgusal geçiş teknikleri ise doğrusal zamansızlıktan herhangi bir sapmanın açık işaretlerine dönüşmüştür (2008, s. 63).

Sinemasal biçeme özgü kodların oluşması ve seyirciyle uylaşımların oluşturulması, sinemada klasik anlatıya özgü film biçemini ortaya çıkarmış, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve Avrupa devletlerinin savaşa girmesiyle Avrupa sinema endüstrisinin film üretmez hale gelmesi, Scognamillo'nun da belirttiği gibi bu döneme kadar salt iç pazar ile yetinen Amerikan sinemasına Avrupa pazarının da kapılarını açmıştır (1994, s. 12). Uzun bir dönem boyunca yeterli bir iç pazara sahip olan Amerikan sineması, Hollywood merkezli şirketlerin kârlılığını artırmak için kapitalist meta üretimine benzer biçimde giderek sistematikleşen; yapım-dağıtım ve gösterim alanlarında dikey olarak bütünlümlü bir endüstriyel örgütlenme biçimi oluşturmasıyla *stüdyo sistemi* olarak adlandırılan ve İkinci Dünya Savaşı sonuna dek sürecek olan yeni bir dönemin temellerini atmış (Abisel, 2006, s. 88-89), böylece Pearson'nın da belirttiği gibi (2008, s. 63), kapitalist girişimlerin işleyişiyle uyum sağlamış, güvenilir ve bilinen bir ürün olarak uzun metrajlı filmlerin sürekli üretilmesini sağlamıştır. Hollywood şirketlerinin giderek oligopolleşmesi ile sinema endüstrisi, başarılı örgütsel hiyerarşiler ve katı iş bölümü ile film üretim uygulamalarını standartlaştırmış ve yıldız sistemi, doğrudan salon rekabeti, blok satış gibi teknikler ile film dağıtım ve gösterimini kontrol ederek endüstrinin ve bir ürün olarak filmlerin niteliğini değiştirmiştir (Uricchio, 2008, s. 87)

Bu değişim, özellikle Avrupa ülkelerinde hükümetleri, iç pazarı Hollywood filmlerine karşı korumak için gümrük sınırları oluşturulmaya, filmlere destek sağlayacak ekonomi politikalarının uygulanması gibi çeşitli korumacı önlemler almaya itmiş ve ulusal film şirketleri rekabet gücünü arttırmak için Hollywood sistemini uygulamaya

yönelik çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Gomery'e göre; "diğer ülke sinemaları Amerikan sineması ile rekabet edebilmek için Hollywood stüdyo sistemini örnek alma çabalarında ancak kısmen başarılı olabilmiş ve 1925 yılına gelindiğinde, Britanya'dan, Bengal'e, Güney Afrika'dan Norveç hatta İsveç'e kadar pazara egemen olan, Hollywood olmuştur (2008, s. 64)". 1920'li yıllar içerisinde, Hollywood örgütlenme modeli ve bu örgütlenme modelinin film yapım pratiğini oluşturan klasik anlatı biçemi; anlatısal (dramatik) ve stilistik (teknik) olarak giderek standartlaşmış ve filmlerin dış pazara açılması ile dünya sinemasına hâkim evrensel boyutlarda bir estetik ekol haline gelmiştir. Bu estetik ekol, Vasey'in de belirttiği gibi (2008, s. 84), uluslararası alanda büyük ölçüde dağıtımına girecek bir ürünü tasarlamak üzere gelişmiş, Hollywood'un küresel düzeyde film pazarına hâkim olmasıyla dünya film kültürünü biçimlendirmiş ve Kolker'a göre; "bu estetik ekolün dışında farklı alternatifler geliştirmek isteyen yönetmenler kendi stillerini oluştururken öncelikle Amerikan sinemasına yönelmişlerdir (2011, s. 342)".

Kuşkusuz Hollywood sinemasına özgü biçem yekpare bir bütün değildir. Toplumsal alanda, ekonomik, sosyal ve kültürel düzeyde yaşanan değişimler, Hollywood sinemasını, endüstriyel düzeyde etkilediği gibi üretilen filmlerin içerik ve biçimsel olarak da dönüşmesine neden olmuştur. Teknolojik yeniliklerin ortaya çıkışı, Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasının içerik ve biçimsel olarak geliştirdikleri eğilimler de Hollywood sinemasını etkilemiş, dönüştürmüştür. Bu dönüşümün etkileri Hollywood sinemasının klasik döneminin sona erdiği, içerik ve biçem düzeyindeki en belirgin değişimlerin yaşandığı İkinci Dünya Savaşı sonrası süreçte yaşanmıştır. Bu dönemi değerlendirmeye geçmeden önce Avrupa sinemasında görülen farklı sinemasal akımların/hareketlerin ortaya koydukları biçimsel yaklaşımlara, 1920'li yıllardan başlayarak sinemada gelişen modernist eğilime değinmek gerekir.

Avrupa'da 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sanat alanındaki modernist eğilimler, Batı sanatında Rönesans ile başlayan ve klasisizm ile doruğuna ulaşan "gerçekçi" geleneğe dayalı mimetik sanat anlayışından estetik olarak kopuşu ifade eder (Şaylan, 2009, s. 79-115). Harvey, bu estetik kopuşu, özgül bir modernleşme süreci tarafından yaratılan modernite koşullarının yarattığını belirtir (1999, s. 121). Modernleşme, Batı'da tarım toplumundan (geleneksel toplum) sanayi toplumuna geçişle ortaya çıkan bilimsel, teknik, ekonomik ve siyasal alanda görülen değişimleri ifade eder. Zijderveld'in de belirttiği gibi modernite, "birbiriyle bağlantılı çok karmaşık toplumsal,

ekonomik, kültürel ve siyasal değişmeleri ifade etmekte kullanılan şemsiye bir kavramdır (2008, s. 200)”.

Sinemadaki ilk modernist eğilimler, sinemanın henüz içerik ve biçem olarak gelenek oluşturmamış olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Kovacs’a göre; “ilk modern yönetmenler klasik anlatı sinemasına karşı eleştirel bir tepki içinde olmamış aksine kendi yaratmaya çalıştıkları sinemanın sanatsal kullanımına karşı eleştirel bir tutum geliştirmişlerdir (2010, s. 16-17)”. Sinemadaki ilk dönem modernist eğilimler, sinemanın sanatsal gücünü, potansiyelini ortaya koyabilmek için araca özgü anlatım tekniklerini güzel sanatlar alanındaki modernist hareketlerle sentezlemeye yönelik girişimlerle başlamıştır. Kovacs’ın da belirttiği gibi, bu anlamda sinemada görülen erken modernist eğilimler, sinemanın, sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünmesi olarak yorumlanabilir (2010, s. 17).

Aitken’e göre; 1918 ve 1925 yılları arasında ana akım Avrupa film endüstrisi içerisinde üç büyük modernist sinema akımı ortaya çıkmıştır (2015, s. 141). Bunlar; Alman dışavurumculuğu (ekspresyonizm), Fransız izlenimciliği (empresyonizm) ve Sovyet montaj sinemasıdır. Modern bir sanat akımı olarak dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında Almanya’da öncelikle resim, heykel ve mimaride görülmeye başlamıştır. Akım, kısa sürede diğer sanat dallarını da etkisi altına almış ve edebiyat başta olmak üzere tiyatro ve sinemada da etkili olmuştur.

Natüralizme (doğalcılık) ve onun bir yansıması olan izlenimciliğe karşı bir tepki olarak gelişen akım, sanatçıyı yapıtın merkezine almış ve sanat yapıtının dış dünyanın gerçekliğini konu etmek yerine sanatçının iç gerçekliğini yansıtmayı gerektiğini savunmuştur. Bablet’e göre; dışavurumculuk, her şeyden önce, büyük bir sarsıntı olarak yaşanan toplumsal bir bunalım çerçevesinde incelenmelidir. 1914 savaşı sonrası Alman tarihinin büyük toplumsal bunalımı daha da derinleşmiştir. Savaş sonrasında, emperyalist ülkeler bozguna uğramış, enflasyon yerleşmiş, devlet iflas etmiştir; savaş, akıl ve bilimle insanlığın daha özgür bir gelecek inşa edeceğine duyulan bütün hayalleri yıkmıştır. Burjuvazinin gelenekçiliği ve natüralizme boyun eğişi karşısında, dışavurumculuk Alman ruhunun bir patlaması ve özgürleşme sanatı olarak gelişmiştir. İnsanoğlunun iç huzursuzluğundan doğan bu sanat, soyutlama ve simgelere yönelmiş ve klasik yöntemleri, perspektif tekniğini, anatomi kurallarını, simetriyi, betimlemeyi reddetmiştir (1999, s. 189). Natüralist izlek ve estetik biçemden uzaklaşan sanatçı, yaşadığı dünyanın benliğinde yarattığı ruhsal etkileri sergilemek için yoğun bir şekilde

biçim bozma tekniğine başvurmuştur. Dışavurumcuların biçim bozma üzerine kurdukları estetik yaklaşım, natüralizm karşıtı bir biçem dili oluşturma ve sanatçının öznelliğini ayrıcalıklı kılma arayışının bir sonucu olarak yorumlanabilir. Aitken'e göre; bu yaklaşım ile biçeme özgü araçların ön plana çıktığı, gerçeklik karşıtı, vahşi ve zorlayıcı imgeler içeren sanatsal uygulamalar ortaya çıkmıştır.

Alman sinemasında 1925'e kadar etkili olan dışavurumculuk, Kovacs'a göre; "modern güzel sanatlara özgü sinemasal olmayan sanatsal araçları, sinemaya uyarlamaya çalışan sinemadaki ilk modernist eğilim olmuştur (2010, s. 17)". Dışavurumcu sinema, resim ve özellikle tiyatroya özgü dışavurumcu biçemlendirme anlayışını sinemaya uyarlamaya çalışmıştır. Dışavurumcu sinemada kullanılan yoğun stilizasyona dayalı biçem, film karakterlerinin ruhsal dengesizliğini, şeytani, kötücül arzularını dışa vuran bir anlatım aracına dönüşür.

Mitry'e göre dışavurumculuk; sanatçının dünyayı biçimler aracılığı ile anlatması, göstermesidir. Sinemada dışavurumculuk; sanatçının dünyayı, toplumsal bilinçaltını merkeze alarak, bunaltıcı bir tedirginlik atmosferi içerisinde ve metafizik unsurlarla anlatmasını sağlamıştır (1999, s. 221). Dışavurumcu sinema, Mitry'nin de belirttiği gibi ortaya çıktığı tarihsel dönem ve toplumsal yapıya özgü bir akımdır. Kracauer de Hitlerin iktidara gelişinin, ekonomik değişmelerin, toplumsal gereksinimlerin ve politik mekanizmaların ardında Alman halkının psikolojik eğilimlerini içeren gizli bir tarihi olduğunu ve dönemin dışavurumcu sinemasının da bu eğilimleri içerdiğini belirtir. Kracauer'e göre; "bir ülkenin filmleri diğer sanatsal araçlara göre daha doğrudan o ülkenin zihniyetini yansıtır. Film biçimini oluşturan teknik, öyküsel içerik ve bir ulusun filmlerinin gelişimi o ülkenin gerçek psikolojik örüntüsüyle ilişki içerisinde tam olarak anlaşılabilir (2011, s. 5)".

Dışavurumculuk akımının, Alman sinemasındaki ilk örneği, yönetmenliğini Robert Wiene'nin yaptığı 1919 yapımı *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmi olmuştur. Film, dışavurumcu tiyatroya özgü, çevreyi kuşatmak yerine ön plana çıkan yapay, abartılı ve perspektifi bozan dekorları, yüksek kontrast içeren ışıklı-gölgeli aydınlatma anlayışı ve kompozisyona ait grafik öğelerin yoğun (dikey-kesik çizgiler, köşegenler) simgesel kullanımı ile modern sanata özgü soyutlama anlayışını sinemaya uyarlamış ve Caligarizm kavramı ile tanımlanan dışavurumcu sinemaya özgü bir biçem anlayışı ortaya çıkarmıştır. Alman sinemasında 1925'li yıllara kadar etkili olan dışavurumculuk, Avrupa ve Amerikan sinemasını da derinden etkilemiş, özellikle Hollywood sinemasının

kara film, psikolojik-gerilim ve korku gibi popüler film türlerinin biçem modellerinin ilk örneklerini ortaya koymuştur.

19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan izlenimcilik, Hauser’ın belirttiği gibi bir kent sanatı olarak ortaya çıkmıştır (2006, s. 330). 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile üretim tekniği, üretim ilişkilerinde yaşanan toplumsal değişme ve kapitalizmin üretim ilişkilerini düzenleyen hâkim toplumsal formasyona dönüşmesiyle kentler, toplumsal hayatın merkezi durumuna gelmiştir. Kent kültürünün özellikle duyular üzerinde yarattığı etki bu dönemde izlenimcilerin üslubunu oluşturmuştur. Simmel, “Metropol ve Tinsel Hayat” adlı çalışmasında, kentin, para ekonomisi ve üst düzeyde iktisadi iş bölümünün merkezi olduğunu belirtir. Kentte ortaya çıkan deneyimin yarattığı ruhsal durumu ise Simmel; duyumsal uyarıcıların yoğunluğu ile açıklar. Simmel’e göre; kent, duyumsal farklılıkları kaydeden bir varlık olan insandan kasaba, taşra hayatına göre daha farklı bir bilinçlilik talep eder. Değişen imgelerin yoğunluğu, tek bir bakışta görülen süreksizliği, birbiri ardına akın eden izlenimlerin şaşırtıcılığı kent yaşamında ortaya çıkan yeni deneyimlerdir (2003, s. 84).

Özellikle 19. yüzyılda Paris Valisi Haussmann kenti geniş bulvarlarla birbirine bağlamış ve bulvarlar Berman’ın da belirttiği gibi, “muazzam miktarda insanın bir araya geldiği yeni ekonomik, toplumsal ve estetik zemini yaratmıştır (2009, s. 207)”. Bulvarlar boyunca sıralanan dükkanlar, kafeler, sanat galerileri, pasajlar 19. yüzyıl Paris’inin en belirgin imgeleri olmuştur. Berman’a göre, 19. Yüzyıl Paris’inde yaşanan bu gelişmeler, Paris’in etkileyici bir seyirlik ortaya çıkarmasını sağlamış ve izlenimcilerden başlayarak beş kuşak boyunca modern ressamlar, yazarlar, fotoğrafçılar ve kısa bir süre sonra da sinemacılar Paris bulvarlarından akan bu hayat enerjisi ile beslenmişlerdir (2009, s. 208). Kent yaşamının devingenliği, bu devingenliğin içinde bir an ortaya çıkıp kaybolan imgelerin geçiciliği ancak duyular yolu ile kavranabilir izlenimlerdir. Özellikle resim sanatında etkili olan izlenimcilik akımı, sürekli devinim içindeki zamanın, mekânın, varlığın tek bir anını resmetmiş ve anın tamamlanmamışlığını ortaya koyacak estetik bir yaklaşım benimsemiştir. Fischer; izlenimciliğin, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek birtakım duyuşsal algıların gibi kaydettiğini belirtir. “Sanatçının öznel duyuşunun ön plana çıktığı izlenimcilik akımında, birey dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karşılık, “benim yaşantım”, “benim duyuşum” olarak algılar (2005, s. 74)”.

Hausser'a göre; "izlenimcilik, modern sanatın üslubu merkeze alan estetik kültürünün ulaştığı son noktadır. Tarih boyunca hiçbir sanat bu denli görsel deneye bağlı olmamıştır. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görme ile ilgili olanın özerkliğini geliştirmek izlenimciliği geçmiş sanatların tümünden ayırır (2006, s. 332)". Modernist bir estetik yaklaşım olarak izlenimcilik, sinemaya 1920'li yıllar içerisinde yansımaya başlamıştır. Fransız izlenimciliği olarak anılan akım, sinemayı, karakterin öznelliğini, zihinsel durumlarını, iç dünyasını yansıtmaya gücüne sahip modern bir sanat formu olarak görmüştür. Akımın ortaya çıkmasında, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Fransız film endüstrisinin pazardaki payını büyük ölçüde yitirmesi ve film şirketlerinin yeni yapım yöntemleri geliştirmesi de etkili olmuştur. Film şirketleri, Hollywood ile rekabet edebilecek yüksek bütçeli filmler yerine daha ucuza gerçekleştirebilecekleri alternatif filmlere yönelmişlerdir. Aitken'in de belirttiği gibi "bu strateji zamanla daha küçük bütçelerle film yapan görece küçük birtakım yapım şirketlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu durum 1920'lerde ortaya çıkan biçimsel gelişmeler için katalizör görevi görmüştür (2015, s. 177)". Fransa'da savaş sonrası gelişen alternatif bir film kültürünün varlığı da film şirketlerinin yeni yapım yöntemleri geliştirmesinde etkili olmuştur. Film eleştirisi ve sinema üzerine kuramsal tartışmaların yürütüldüğü sinema dergileri bu dönemde, alternatif bir film kültürünün oluşmasının hazırlayıcısı olmuş ve bu dergilerde yazan Louis Delluc, Jean Epstein, Marcel L'Herbier gibi birçok yazar aynı zamanda akımın ilk örneklerini ortaya koyan yönetmenler olmuştur.

Alman dışavurumcuları gibi Fransız izlenimcileri de sinemanın anlatı doğasını reddetmemişlerdir. Kovacs'a göre, "Fransız izlenimcileri, her şeyden önce psikolojik bir dramın teatral sahnelenişine ya da edebi bir olay örgüsünün sinemanın ruhsal durumları, süreçleri anlatma gücünü kullanmadan görselleştirilmesine karşıydılar (2010, s. 19)". İzlenimciler anlatılarında psikolojik temsili merkeze alarak yarattıkları biçim ile karakterlerin ruhsal durumlarını, duygularını, zihinsel süreçlerini görselleştirmeye dönük bir estetik yaklaşım geliştirmişlerdir. İzlenimciler için Hollywood sinemasında olduğu gibi psikolojik motivasyon, karakterlerin eylemlerini tanımlayan bir nedensellik oluşturmaya yönelik değildir. İzlenimcilerin esas ilgisi karakterin eylemlerinin ruhsal imgelerini ortaya koymaktır.

Bordwell ve Thompson'a göre; "izlenimci akım adını, oluşturduğu sinema biçemi ile kazanmıştır. İzlenimci yönetmenler, ruhsal, zihinsel durumları sinematografi ve

kurgu aracılığıyla ifade etmeye yönelik deneyler gerçekleştirmişler ve Hollywood biçimine alternatif oluşturacak birçok teknik geliştirmişlerdir (2009, s. 450-451)”. Ruhsal durumları ve karakterin öznel duyularını sinemanın estetik potansiyelini kullanarak görsel gerçekliğe dönüştürmek için izlenimci yönetmenler, kurguda yükselen bir ritim, zamanda geri dönüşler, bindirme, erime, maskeleye gibi teknikler kullanırken; sinematografide ise karakterin algı deneyimini yansıtmak için filtrelemeler, eğik açılar, netlik bozulmaları, hızlandırılmış, yavaşlatılmış hareket, uzun kaydırmalar, kompozisyona görsel ritmin hâkim olması ve bakış açısı çekimlerinin yoğun kullanılması gibi teknikleri benimsemişlerdir.

Sovyet montaj sineması, 1917 Ekim Devrimi sonrasında kurulan sosyalist devlet rejiminin yeni bir toplumsal sistem kurma çabası içerisinde şekillenmiş, kuramsal ve uygulamalı olarak sinemaya özgü ifadenin temelinde montajın yer aldığı bir yaklaşım geliştirmiştir. Sinemayı kitlelerle kurulacak iletişimde güçlü bir eğitim, propaganda aracı olarak kabul eden sosyalist rejim, devrim sonrasında film endüstrisini yeniden düzenlemek için çeşitli politikalar geliştirmiş, bu doğrultuda film endüstrisi ulusallaştırılmış ve yeni nesil sinemacıların yetişmesini sağlamak için dünyanın ilk sinema okulu olan Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü’nü (VKIG) kurmuştur. Pudovkin, Eisenstein, Vertov gibi teorisyen sinemacıların hocası olan Lev Kuleshov, montajla ilgili deneysel çalışmalarını bu enstitüde gerçekleştirmiş ve onun çalışmaları Sovyet montaj ekolünün ortaya çıkışında önemli rol oynamıştır.

Kuleshov için sinema sanatı, çekim parçalarının analitik olarak bölümlenmesiyle izleyicinin bilişsel ve görsel süreçlerini stratejik olarak yönetmeye dayanır. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran da montajın sinemada, bir bütünlüğü olmayan bölümleri anlamlı, ritmik bir dizilim olarak organize edilebilmesine olanak tanımasıdır (Stam, 2014, s. 49). ‘Kuleshov Etkisi’ olarak anılan deneyinde Kuleshov, bir oyuncunun aynı planını üç farklı çekimle birleştirmiş ve aynı yüz ifadesinin üç farklı yorum ortaya çıkardığını gözlemlemiştir. Böylece Kuleshov, anlatı nedenselliğinin kurulmasına dayalı devamlılık anlayışının dışında izleyici için anlamın oluşmasında montajın yarattığı etkiyi ortaya çıkarmıştır. Montaj, imajların kendi gerçekliğinin dışında sinema tekniğinin yarattığı bir ifade oluşturur. İmajların kendi anlamlarının ötesine geçmesi montajla sağlanır ve film sanatı yönetmenin malzemesini işlediği montaj aşaması ile ortaya çıkar.

Aitken’e göre; “Sovyet montaj sinemasının estetik anlayışı, Rus formalizmi içerisindeki kavramsal ve üretimci konstrüktivizmden etkilenmiştir (2015, s. 165)”.

Modern bir sanat akımı olarak konstrüktivizm; simgeci, yüksek soyutlamaya dayanan, sanatçının öznelliğinin ön plana çıktığı dönemin diğer modern sanat akımlarından ayrılır. Ekim Devrimi öncesi Rusya’da doğan akım, devrimle birlikte toplumun inşası sürecinde sanatçının işlevsel rol alması ve sanatın modern topluma hâkim olan bilim, teknoloji, endüstrileşme gibi olgularla birlikte düşünülmesi gerektiği inancına dayanır. Yaratma edimini dışlayan ve yerine “inşa etme”yi koyan, sanatsal değil bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif bir üretimi benimseyen akım, yeni bir toplumun inşası sürecinde sanatı toplumsal zeminde bir anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak kabul etmiştir (Antmen, 2008, s. 103-105). Sanat alanında kullanılan geleneksel malzeme ve yöntemleri burjuva estetiğinin yansıması olarak gören konstrüktivizm, endüstriyel malzemeleri kullanarak geometrik bir üslup benimsemiştir. Akım özellikle resim, heykel ve mimari alanında etkili olmuş ve yeni kurulacak toplumun modernleşmesine katkı sağlamak için dikkatini makine, tasarım ve üretim gibi alanlara kaydırmıştır. Konstrüktivizmi tiyatroya taşıyan Mayakovski ve Meyerhold gibi sanatçılar, geleneksel tiyatro anlayışına özgü, gerçekliğin sahnede olduğu gibi yansıtılması anlayışına karşı çıkmış, bir dizi yöntemle tiyatroyun anlatı biçimlerini parçalamış ve yönetmenin biçimsel isteklerine göre bu parçaları yeniden bir araya getirmesine yönelik bir estetik anlayışı savunmuşlardır. Konstrüktivist biçem anlayışı, biçemi oluşturan öğeleri bileşenlerine ayırarak kullanışlı yapıtaşlarına ve birimlere dönüştürmüş ve bir mühendis gibi ölçüp biçerek yanılısamaya dayanan kalıplardan uzak, çok parçalı, dinamik bir tasarım yaratmıştır (Andrew, 2010, s. 108, Lynton, 2015, s. 109).

Lynton’a göre; “sinema başta Dziga Vertov olmak üzere Rus yönetmenler ile konstrüktivist sanatın en etkili anlatım aracına dönüşmüştür (2015, s. 110)” Sovyet montaj sineması, konstrüktivistlerin biçeme ait öğeleri bileşenlerine ayırma ve onları özgül sanatsal teorileri çerçevesinde oluşturdukları montaj ilkelerine öncelik vererek bir araya getirme anlayışını benimsemiştir. Eisenstein, sinema pratiğini oluştururken montaj kavramını endüstriden ödünç aldığını ve bir makine aksamının, boruların, makine parçalarının bir araya getirilmesini tanımlayan montajın sinemada izlenim birimlerinin belli bir dizgede birleştirilmesi işlevini yerine getirdiğini belirtir (1984, s. 227). Mekânîk olarak bir araya getirme anlayışı konstrüktivizmin ve Sovyet montaj biçiminin özünü oluşturmuştur.

Kuleshov'un ilk örneklerini verdiği montaj sineması akımı, Pudovkin, Eisenstein ve Vertov'un montaj tekniği ve teorisine getirdikleri farklı yaklaşımlarla gelişmiştir. Montaj sineması içinde, Vertov anlatıyı tamamen reddetmiş, saf bir sinema biçemi oluşturmak için dikkatini aracın (kamera) teknik yanları üzerine yöneltmiştir. "Biz: Bir Çeşit Manifesto" isimli yazısında, sinemayı; müzik, edebiyat, tiyatro gibi sanatlardan arındırarak, sinemanın gerçekliğin imgesini ortaya koyacak saf bir görsel sanat olması gerektiğini belirtmiştir (2007, s. 3-7). Vertov'a göre, insan gözünden daha kusursuz olan kamera tarafından dünyanın duyumsal olarak araştırılması sinemanın temel meselesidir, montaj ise kameranın yarattığı gerçek hayattan alınan imgelerin gözlemlenmesinden başlayarak çekim sırasında ve sonrasında devam eden görsel dünyanın düzenlenişidir (2007, s. 87). Sovyet montaj teorisyenleri içerisinde en etkili olan isim Eisenstein'dır. Eisenstein biçem anlayışı içerisinde anlatıyı radikal olarak yadsımasına rağmen tamamen reddetmemiştir. Stam'ın da vurguladığı gibi, "sinemayı saflaştırmak yerine diğer sanat dallarıyla çapraz ilişkiler oluşturarak modern sinemanın oluşturulması için yoğun bir araştırma gerçekleştirmiştir (2014, s. 50)".

Eisenstein, deneysel psikoloji alanında çalışan İvan Pavlov'un şartlı reflekse ilişkin teorilerinden etkilenmiş ve sanatın izleyici üzerinde istenilen yönde arzu oluşturan bir işlevi olması gerektiği anlayışını benimsemiştir. Eisenstein bu yöndeki çalışmaları ile oluşturduğu "atraksiyonların montajı" teorisinde, çekimlerin bir şok etkisi yaratarak izleyicide istenilen yönde bir dönüşüm gerçekleştireceği bir biçem yaklaşımı geliştirmiştir. Bu yaklaşım, eylemlerin, çekimlerin ve montajın yüksek düzeyde devinim içeren dinamik bir yapı oluşturarak seyirci üzerinde güçlü ve çarpıcı bir etki oluşturmasını amaçlar. Doğrusal neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yerine çok parçalı ve anlatı evrenine ait olmayan çekimlerin yer aldığı, karakter psikolojisi üzerine kurulu olmayan doğalcılık karşıtı, grafik öğelerin yoğun kullanıldığı kompozisyonlar ve sosyal sınıfların göstergesine dönüşen tiplere dayalı oyuncu seçimi ve stilize oyunculuk anlayışı, biçemin en belirgin öğeleridir.

Eisenstein, ilk dönem atraksiyonların montajını teorik olarak, metrik (ölçümlü), ritmik, tonal, üst-tonal ve entelektüel olarak tanımlamış ve beş kurgu yöntemini bir filmin yapılandırılmasında uygulamıştır. Metrik montaj, çekimlerin uzunluğuna göre, müzik ölçüsüne uygun bir kalıp içinde birleştirilmesidir. Ritmik montajda ise içerik göz önüne alınarak çekimler birleştirilir. Soyut belirlenme yerini çekimlerin gerçek uzunluklarına göre düzenlemeye bırakır. Metrik ve ritmik montaj göreceli olarak kolay

kavranabilir ve doğrudan kurgulanmış sekansların inşa edilmesinin araçlarıdır. Tonal ve üst-tonal montajın kategorileri daha soyut ve kavranmaları daha zordur. Tonal montaj, bir sahnenin ya da bir dizi çekimin genel atmosferine gönderme yapar. Sahneye ya da bir dizi çekime egemen olan ögeye dayanır. Üst-tonal montaj, tonal montaj çizgisinde yeni bir gelişmedir. Tonal montajı filmin daha geniş bölümlerine hatta filmin geneline yayar. Bu dört montaj yöntemi birbiriyle çatışma içerisinde bir ilişkiye girdiklerinde montaj yapıları oluştururlar. Eisenstein'a göre; çatışma, her sanat eseri ve biçiminin varoluşunun temel ilkesidir, montaj ise bağımsız hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. Dört montaj kategorisi, atraksiyonlar montajını geliştirme sürecini şekillendirmek için entelektüel montajın geneli boyunca etkinlik gösterirler. Entelektüel montajın hedefi doğrudan seyircinin bilincidir. Radikal olarak farklı anlatsal içeriğe sahip iki çekim birbiriyle bağlantılı hale getirilirse seyirci için iki görüntü arasındaki ilişkiyi çözecek yeni bir kavram gerekecektir (Eisenstein,1985, s. 61-64, 88-98, Aitken, 2015, s. 120). Çekimlerin yaratacağı çelişki aracılığı ile karşıtlıklar kullanılarak diyalektik düşüncenin akıl yürütme yöntemi ile sinema sanatı Marksist diyalektik felsefenin bir formuna dönüşecektir.

Sovyet montaj akımı içerisinde Pudovkin, Griffith'in öncüsü olduğu; anlatıya bağımlı, anlatının seyirci tarafında açık-seçik anlaşılabilir olmasına yönelik olarak gelişen ana akım montaj anlayışına yakınlaşan bir anlayışı savunmuştur. Monaco'ya göre; "Pudovkin, biçimin kategorilerini keşfetmiş ve onları çözümlenmiş ve daha çok mizansenin montaja dayalı çekimiyle ilgilenmiştir. Montajı film yapımının temeli olarak kabul etmiş ancak montajın amacının anlatıya dayalı biçim anlayışını değiştirmekten çok anlatıya destek olması gerektiğini düşünmüştür (2011, s. 380)". Pudovkin, montajı; tek tek çekimler aracılığı ile bir düşüncenin ortaya konulması, seyircinin bakışının ve algısının yönlendirilmesi olarak yorumlar. Filmin temel malzemesi olarak tek bir çekimi, keskin bir güce sahip gerçekliğin bir parçası olarak kabul eder, bu film parçalarının düzenlenmesi ve uygun bir şekilde seçilmesi ise yaratıcı film yöntemini ortaya çıkarır. Montaj, bir olayın, öykünün ya da bir temanın yönetmen tarafından sunulan biçiminin izleyici tarafından kabul edilmesi için belli belirsiz bir şekilde çekimlerin birbirine bağlanmasını sağlamalıdır (Andrew, 2010, s. 114-15). Pudovkin, sinemayı, aracın biçimsel yönlerine yoğunlaşarak öykü anlatmaktan uzaklaşan görsel soyutlamaya öncelik veren bir sanat formu olarak görmemiştir. Montajı ise sinemanın, tiyatroya özgü

anlatı biçiminden uzaklaşarak kendine özgü yöntemleri ile bir öykü anlatabilmesinin temel aracı olarak kabul etmiştir (Pudovkin, 1966, s. 20).

Aitken'e göre; "Sovyet montaj sinemasının biçimsel yaklaşımı, kavramsal düşünceye ve akla öncelik veren bir anlayışı benimser. Modern sanata özgü, sezgi, kavrayış gibi estetik kategorileri dışarda tutarak sanatsal yaratımın bütünlüklü, temel kavramsal modellerini oluşturur (2015, s. 165)". Film biçiminde görülen erken modernist eğilimler, avangart, deneysel, underground sinema gibi kavramsallaştırmalarla anlatsal ya da temsili olmayan film pratikleri içerisinde devam etmiştir. Yine film pratiği içerisinde öykü anlatımını reddetmeyen ancak ticari sinemadan içerik ve biçim düzeyinde uzaklaşan, kökenleri Fransa'da ortaya çıkan Film d'art geleneğine dayanan ve gittikçe kurumsallaşan bir sanat filmi pratiğinin ortaya çıkışından söz edilebilir. Ancak film biçiminde evrensel ölçüde bir estetik ekol yaratan anlayış Hollywood'un, "altın çağ"⁴ ile doruğa ulaşmıştır.

1920'li yılların sonunda sinema teknolojisinde devrim niteliğinde bir gelişme yaşanmış ve senkronize sesli diyaloga geçiş ile sinemanın sessiz dönemi kapanmıştır. Nowell-Smith'in de belirttiği gibi, "Amerika'da ortaya çıkan senkronize sesli diyaloga geçiş, film biçimi ve endüstrinin yapısını eşit derecede etkilemiştir (2008, s. 245)". Senkronize sesin ortaya çıkışı anlatı sinemasının gerçeklik, doğallık yansımalarını pekiştirmiş ve film biçiminin bütünlüklü bir öykü anlatımına yönelik olarak düzenlemesi anlayışına ses ögesi de eklenmiştir. Senkronize sesli diyaloga geçiş, anlatı bilgisinin seyirciye sunulması ve seyircinin anlatı bilgisini okumasının önündeki bütün güçlükleri ortadan kaldırmıştır. Arnheim'a göre, sesin ortaya çıkışıyla birlikte tekniğin sınırlılıklarının sağladığı katıksız bir sessiz film biçimi oluşturmaya yönelik estetik kaygılar yerini, "doğallık" yönündeki sanatla ilgisi olmayan bir talebi karşılamaya bırakmıştır (2010, s. 126).

Senkronize sese geçişle birlikte Hollywood stüdyoları, sessiz dönemdeki baskın anlatı geleneğine sesin de dâhil edilmesine yönelik arayışlara girmişlerdir. Sinematografik biçime hâkim olan, bakışı kusursuz bir şekilde öykünün anlaşılmasına yönelik olarak yönlendiren teknikler, ses tekniğine de yansımıştır. Dibbets'e göre; Hollywood stüdyoları ses tekniği üzerine tüm yaratıcı çalışmalarını klasik öykü anlatımına hizmet edecek şekilde mevcut film biçimine uygun hale getirmek için

⁴ Altın Çağ; Hollywood sinemasının klasik dönemi sayılan ilk sesli film *The Jazz Singer* (1927) ile başlayan ve 1941 yılına kadar süren dönemi tanımlar (bkz. Güçhan, 1999:69).

seferber etmiştir. “Kamera; izleyicinin hayali gözü, mikrofon ise kulağı olacaktır. Bakış açısının işitsel bakış açısıyla, bakış uzaklığının ses uzaklığıyla, görsel derinliğin ses perspektifiyle eşleştiği biçem uygulamaları olmuştur (2010, s. 256)”.

Senkronize sese geçişle birlikte Hollywood yeni tekniğin gereklilikleri için stüdyolarını yeniden dizayn etmiş ve üretim sürecine diyalog yazarı, ses teknisyeni gibi yeni uzmanlar eklemiştir. Endüstriyel anlamda yaşanan en önemli gelişme ise sesli sinemanın ilk döneminde dilden kaynaklanan iletişim engelleri ve diyalogların kültürel özgünlüğü gibi nedenlerle bir süre Hollywood’un küresel egemenliğinin kesintiye uğraması olmuştur. Altyazı, dublaj gibi teknikler ve bir tür olarak müzikal film bu dönemde Hollywood’un uluslararası pazardaki egemenliğini korumak için ortaya çıkıp, gelişmiştir.

Hollywood endüstrisi için 1933 yılına kadar süren dönemin, sesli filme geçiş dönemi olarak film biçemi içerisinde ses uygulamalarının anlatı çerçevesinde yetkinleştirilmesine yönelik araştırmalar ve uygulamalar ile geçtiği söylenebilir. Yeni teknolojinin hâkim anlatı biçimine uygulaması ilk yıllarda bazı sorunlara yol açmıştır. Stüdyolar, kamera motorunun gürültüsüne engel olmak için kameraya özel ses izolasyonlu kabinler üretmiş ancak bu kabinler de kamerayı sınırlı bir mekân içerisine hapsederek hareket özgürlüğünü kısıtlamıştır. Bordwell ve Thompson’a göre; “sesli filme geçişin ilk yıllarında tekniğin yarattığı sınırlılıklar, tiyatroya özgü mizansenin film biçimine hâkim olduğu bir anlayış ortaya çıkartmıştır (2009, s. 456)”.

Tekniğin dayattığı sınırlılıkların aşılması ile Hollywood’un sessiz dönemde geliştirdiği biçeme ait teknikler, seyircinin dikkatini kontrol etmek, yönlendirmek doğrultusunda daha fazla işlevsel olarak kullanılmaya başlamıştır. Bordwell’e göre; sesin gelişi, neden olduğu birçok teknik soruna rağmen, izleyicinin dikkatini yönlendirmede çok güçlü bir olanak ortaya çıkarmıştır. Sesin montajı ile ilgili sorunlar, yönetmenleri birçok kamera ile sürekli bir sahne çekme konusunda cesaretlendirmiş ve bu uygulama, diyalogun akışına uyum sağlayan daha yakın bir görüntü ya da açı/karşı açı çekimi kesme tekniği ile doğrusal bir kurgulama kuramı ortaya çıkarmıştır (1997:210). Ayrıca sesin gelişi ile sessiz film geleneğinden kalma ve gerçeklik yanılmasını sekteye uğratan sürekli eşlik müziğinin kullanımı da kısa bir süre sonra terk edilmiştir. Senkronize diyalog, diegetik ses ve doğal ses efektleri hem anlatı bilgisinin hem de devamlılık kurgusunun daha kusursuz işlenmesine olanak sağlamıştır. Stüdyolar kısa sürede dublaj konusunda uzmanlaşmış ve uluslararası ortaklıklar ile

neredeşye her ülke için dublaj filmler üretebilecek düzeye ulaşmıştır. Böylece filmler kendi içinde daha fazla kendine yeterli ve bitmiş ürünler olarak üretilmiş; eksiksiz metalar olarak uluslararası dağıtımlarının önündeki engeller aşılmıştır. Dibbets'in de belirttiği gibi, "1933 yılında Hollywood, filmlerine ağır ithalat sınırlamaları koyan Almanya, İtalya ve Sovyetler Birliği dışında uluslararası pazara tekrar egemen olmuştur (2010, s. 257)."

Sesin, sinemanın sessiz dönemine özgü estetiği ortadan kaldırarak sinemanın görsel soyutlamaya dayalı estetik potansiyelinin yerine tiyatroya özgü bir biçemi dayattığını savunan yönetmen ve kuramcılar sinemada sesin kullanımını eleştirmiş ve sesli filmi kuramsal yönleri ile ele alan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Sesin, sinemanın görsel kültüre özgü homojenliğini kesintiye uğratması, filme özgü soyutlama gücünün doğalcılığa, gerçekliğe yönelmesi ve anlatının diyaloga dayalı teatral bir estetiğe kapı açması bu dönem sesli filme yönelik en önemli eleştirilerdir. O'Rawe, sesli filmin artan oranda yaygınlaşmasına getirilen eleştirilerin, diyalog kökenli bir sinema anlayışına karşılık geliştiğini belirtir. "Yönetmenlerin ve sinema kuramcılarının kaygıları, senkronize sese değil, diyaloga dayalı anlatı biçimine karşıdır (2014, s. 116)". Senkronize sesin, sinemanın yakın çekim ve montajla dünyanın yeni bir imgesini yaratma potansiyeline darbe vurduğunu belirtmekle birlikte sinema kuramcısı Balázs, dikkatini senkronize sesin yarattığı yeni bir estetik fenomenin varlığına yönelmiştir. Balázs'a göre, sesli film, sinemaya özgü sessizlik anlarını kullanarak sesi görünür kılmak gibi yeni bir estetik imkân yaratmıştır. Sesli film, sessizliğin varlığı ile sesi görünür bir imgeye dönüştürmüştür. Kovacs'a göre; "sesli filmin yaygınlaşması ile sinema için tamamen yeni bir estetiğin geliştirilmesi ve sinemayı yeniden modern sanatın alanına döndürmek için yeni tekniğin içerisindeki soyutlama olasılıklarının keşfedilmesi gerektiğini fark eden ilk sinema kuramcısı Balázs olmuştur (2010, s. 55)".

Hollywood, senkronize sesli diyaloga geçiş ile sinemada öykü anlatmanın yetkin, eksiksiz bir biçemini yaratmış ve sesli film, sinema sanatındaki modernist, avangart biçemsel eğilimlere büyük bir darbe indirmiştir. O'Rawe göre; "sesli film ile diyaloga dayalı anlatı sineması, bir sanat formu olarak sinemanın farklı estetik eğilimler geliştirme imkanını bitirmiştir. Dibbets ise avangart sinemanın sınırlı bir geleceği olduğunu ve sesin bu geleceğin sonunu geri dönülemez biçimde kesinleştirdiğini belirtir (2010, s. 256).

Hollywood'un başlangıcından itibaren oluşturmaya çalıştığı; yapım, dağıtım ve gösterim alanının endüstriyel tarzda örgütlenmesine yönelik girişimler, 1930'lu yıllarda sesli filme geçişle en parlak dönemini yaşamış ve bu dönem 1940'lı yılların sonuna kadar devam etmiştir. Bu parlak dönem boyunca, Abisel'in de belirttiği gibi,

kitlesel üretime dayanan ekonominin her alanında olduğu gibi bir meta olarak filmlerde de standartları saptama zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Hollywood, seyircinin belirli konular, olay örgüleri, mekânlar, oyuncular açısından tepkisini değerlendirerek ve beklentilerini belirleyerek geleneklerini oluşturma sürecinde, filmleri yıldız sistemi ile bağlantılı biçimde türlere göre sınıflandırmıştır. Tür filmleri, anlatı etrafında kurulan biçim anlayışını merkeze alarak farklı türlere özgü ön plana çıkan teknikler geliştirmiştir (Abisel, 1999, s. 44).

Altman, sesli filme geçişin yarattığı olumsuzlukların endüstri üzerindeki etkisinin azalmasıyla stüdyoların, filmlerin öngörülebilir standartlaşmış ürünler olarak bir üretim hattına uygunluğunu tür filmleriyle sağladığını belirtir (2010, s. 329). Tür filmleri, stüdyoların farklı izleyici gruplarına göre pazarı bölümlendirmesini, ürünleri sınıflandırmasını ve niteliklerini belirlemesini sağlamıştır. Vincenti'nin de belirttiği gibi, stüdyolar izleyici beklentilerini denetim altında tutarak her türden film üretimini gerçekleştirmişlerdir (1993, s. 57). Türler özgü normların oluşması, stüdyoların yüksek düzeyde iş bölümü ve uzmanlaşmaya dayalı örgütlenme modeli için birçok avantaj yaratmıştır. Türe özgü normlar, stüdyolara filmin estetik ve teknik gereklilikleri için şablonlar, formüle edilmiş, denenmiş çözümler sunduğu gibi türe ait dekor, kostüm ve ses efektleri gibi öğelerin hazır bulunması da üretime zaman ve maliyet olarak avantajlar sağlamıştır.

Hollywood, tür sineması ile endüstriyel üretim modeline uygun olarak filmleri sınıflandırmış ve anlatı geleneklerine bağlı kalarak türlere özgü biçim yaklaşımları geliştirmiştir. Gönen'in de belirttiği gibi, tür filmleri kendine özgü bir gramere sahiptir ve birtakım zorunluluklar, yasaklarla yapılandırılır (2007, s. 30-31). Türler özgü zorunluluklar ve yasaklar oluşmasında, seyirci ile belirli uyuşmaların kurulması etkili olmuştur. Seyirci ile kurulan türe özgü uyuşmalar, zamanla güçlenerek türe özgü gelenekleri oluşturmuş ve türlere özgü hâkim biçim anlayışlarını şekillendirmiştir. Altman'a göre; belirli bir türe özgü filmler, "semantik" bileşenler diyebileceğimiz kimi değişik öğeleri paylaşır. Örneğin; westernin çeşitli anlatımsal öğelerinden birkaçı; atlar, kovboylar, Kızılderililer (Amerika Yerlileri), kasabalar, yabancı alanlar, doğal toprak renkleri, kaydırmalı çekimler vb. kombinasyonlarla tanımlanır. "Türler zamanla, olay örgüsü kalıpları, yol gösterici metaforlar, estetik hiyerarşiler gibi semantik bileşenleri bir

araya getirmenin benzer yöntemlerini düzenli bir biçimde kullanarak belirli bir “sözdizimsel” tutarlılık geliştirirler (2010, s. 331)”.

İçerik ve biçem olarak türün belirli kalıplarının oluşması, izleyicilerin beklentilerine uygun, tahmin edilebilir bir ürün olarak stüdyo filmlerinin ticari başarısını artırmıştır. Böylece tür filmleri, stüdyoların ekonomik, estetik olarak film üretimini öngörülebilir bir temelde düzenlemesini sağlamıştır. Tür filmleri, rasyonel tutarlılığa sıkı sıkıya bağlı olay örgüleri ve psikolojik motivasyonları tanımlamış film karakterleri, aracın ön plana çıkmadığı saydam görselliği ile anlatı sinemasının biçem geleneklerini devam ettirmiş ve seyirciye cazip gelecek, anlaşılır, bütünlüklü bir öykü anlatmanın sinemaya özgü farklılaşan stillerini kullanmıştır. Neale’ın da belirttiği gibi; türe özgü estetik formlar her zaman kendi mantığına sahiptir ve bir türün temel dramatik durumları, atmosferi, karakterlerine ilişkin genel estetik sözleşmeler hazırdır ancak türe özgü egemen aygıtlar sürekli yinelenmenin yanı sıra değiştirilir, çeşitlendirilir (2000, s. 201).

1930’lu yıllarda altın çağını yaşayan stüdyo sistemi, 1940’lı yılların başından itibaren endüstrinin dönüşümü ve gerilemesiyle –Büyük Buhran, Amerika’nın İkinci Dünya Savaşı’na girişi- köklü bir değişim geçirmeye başlamıştır (Schatz, 2008, s. 269-274). Endüstrinin dönüşüm sürecinde, ABD hükümetinin 1938 yılında sinema endüstrisini domine eden sekiz büyük şirkete (Paramount, MGM, 20th Century- Fox, Warner Bros, RKO, Columbia, Universal ve United Artists) Anti-tröst Yasası’nı ihlal suçlamasıyla dava açması ve 1940 yılında beş büyük şirket (Paramount, MGM, 20th Century- Fox, Warner Bros, RKO) ile imzalanan kararname etkili olmuştur. İmzalanan kararname ile stüdyolar, toplu rezervasyon (blok satış) filmlerinin sayısını beşe indirmeyi ve filmlerin izlenmeden direkt satışı yerine alım-satım gösterimi yapmayı kabul etmiştir. Tzioumakis, kararname ile birlikte stüdyoların toplam üretim programlarını azaltmak zorunda kaldıklarını ve filmlerin yapım değerlerine (yıldız oyuncu, estetik) daha fazla vurgu yapmaya başladıklarını belirtir. Tzioumakis’e göre; “stüdyoların kalite ve üretim değerlerine olan yenilenmiş vurgusu stüdyo sistemi içerisindeki güç dengesinde yöneticilerden, sanatsal öğelere doğru önemli bir değişime yol açmıştır (2015, s. 79)”. Blok satışın beş filme inmesiyle, stüdyo isminin pazardaki belirleyiciliği azalmış, pazarlama stratejisinde film yıldızlarının yanına yönetmen de eklenmiştir. Böylece filmlerin satışında sanatsal yaratıcılık önemli bir belirleyici halini almıştır. Tzioumakis’e göre; “1940’lı yıllardan başlayarak stüdyoların, artık daha fazla

yaratıcılık ve idari sorumluluk talep eden önemli sayıda yönetmen, oyuncu ve yazarla çalışmaktan başka şans kalmamıştır (2015, s. 79)”. 1940’lı yıllardan sonra stüdyolar, sayıları gittikçe artan bağımsız, dış yapımlara yönelmiş ve yıllık planlamalardan bağımsız olarak birim yapımcılık eğilimi Amerikan sinemasında gittikçe daha fazla güç kazanmıştır.

Stüdyoların endüstriyel dönüşümü Nazi tehdidinden kaçarak Avrupa’dan, özellikle Almanya’dan Amerika’ya göç eden solcu ve Yahudi sinemacılara Hollywood’un kapılarını açmıştır. Avrupa’dan gelen Max Ophüls, Fritz Lang, Erich von Stroheim gibi yönetmenler Nowell-Smith’in de belirttiği gibi, Hollywood’da politik olarak radikal birçok sesin ortaya çıkmasını sağlamış ancak stüdyo sistemi içerisinde bu sesleri ifade edecek çok az film yapılabilmektedir. Bu nedenle Hollywood filmlerinde toplumsal eleştiri, ancak metaforik olarak ifade bulabilmiştir (2008, s. 394). Avrupalı göçmen yönetmen ve senaristler, kendi ülke sinemalarındaki modernist eğilimleri Hollywood’a taşımış ancak Barkot’un da belirttiği gibi, Avrupa modernizmi daha özneyi varoluşsal yönüyle daha soyut bir çizgide ele alırken; Amerikan sinemasına özgü modernizm daha çok realizmden beslenmiştir. Barkot’a göre; “Hollywood sinemasında İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar devam eden bu ilk modernist dalga, bir taraftan sıradan insanın gerçekçi tasvirlerine eğilirken, diğer yandan biçim olarak özellikle Alman yönetmenlerin etkisi ile dışavurumcu estetiğe yönelmiştir (2013, s. 33-34)”.

ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’na girmesiyle, Hollywood kendisini yeni toplumsal şartlara uyarlamış ve Roosvelt hükümeti ile iş birliği içinde propaganda amaçlı savaş filmleri üretmeye başlamıştır. Bu dönemde müzikal, western gibi geleneksel türler düşüşe geçmiş ve Schatz’ın da belirttiği gibi, Hollywood’un süregelen “aşk öyküleri”, yurtseverlik görevlerini yerine getirmek üzere ayrılan çiftleri ön plana çıkarmıştır (2008, s. 275). Stüdyoların değişen toplumsal koşullara uygun yeni formüller (B Film, Double Bill)⁵ geliştirmesine rağmen stüdyo sisteminin katı hiyerarşik yapısı esnemeye başlamış, bağımsız yapımcılar ve yönetmenlerin yapımcılığını da üstlendiği filmlerin sayısı artmaya başlamıştır. Hollywood sinemasında yaşanan endüstriyel dönüşüm ile yönetmen film üzerinde daha fazla denetim kurmaya başlamış ve yaratım süreci içerisinde merkezi bir rol kazanmıştır. Yönetmenin filmin yaratıcısı olarak yapım sürecinde merkezi bir rol

⁵ B Film; yapım giderleri (oyuncu, sanat, emek vb.) yönünden ticari riskleri azaltmak ve A filmlerin gösterildiği sinema salonlarındaki programları doldurmak üzere üretilen düşük bütçeli filmlerdir. B filmler genellikle double bill (iki film birden) uygulamasında kullanılan takviye filmlerdir. B Film için bkz. Onur, 2012.

kazanmasıyla, Hollywood içerisinde yönetmenin kişisel üslubunun baskın olduğu, anlatının rasyonel tutarlılığını geri plana iterek klasik biçimin sınırlarını zorlayan alternatif biçim anlayışları ortaya çıkmıştır. Gomery'e göre, "Avrupalı göçmen sinemacıların, entelektüellerin etkisi ile Hollywood Avrupa sinemasını özümsemiş, uyarlamış ve Amerikan anlatı sinemasının görünüşü değişmiştir (2008b, s. 512)".

Kovacs'ın (2010, s. 259), klasik ve modern sinema arasındaki bir geçiş adımı olarak değerlendirdiği, Fransız eleştirmenlerin kara film (film noir) olarak tanımladıkları türe özgü filmler, savaş sonrası dönemde Hollywood anlatı sineması içerisinde öykünün bütünlüklü yapısını korurken anlatı mantığını esnetmiş ve Avrupa sinemasına özgü modernist eğilimlerin ortaya çıkıp gelişmesinde etkili olmuştur. Kara film, klasik anlatı yapısını dönüştürmüş, klasik anlatı mantığı ile uyumsuz, öykünün bütünlüklü yapısının bozulduğu, karmaşıklaştığı yeni modeller geliştirmiştir. Ekonomik Bunalım (Büyük Buhran), İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Soğuk Savaş dönemi, kara filmin ortaya çıkışını hazırlayan, siyasal, toplumsal etkenler olmuş, kara filmin kültürel kaynaklarını ise Alman Dışavurumculuğu, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ve 1930'lardaki popüler hard-boiled türündeki suç, dedektif romanları ve B filmler oluşturmuştur (Süalp, 2009, s. 19).

Hardy'e göre; "1940'lı yıllarda kara film ile birlikte suç filmleri dönüşmüş ve yönetmenin dikkati grup ya da toplumdan, bireye ve kişilik bölünmesi imgesine kaymıştır (2008, s. 357)". Yaşanan dönüşümde, Avrupalı göçmen entelektüellerin etkisi ile Alman Dışavurumcu sinema estetiğinin ve Freudyen psikanaliz yaklaşımının Amerikan entelektüel yaşamına yayılması kadar Özdemir'in de belirttiği gibi; bu dönem göçmen entelektüeller gibi İtalya'daki faşizmden kaçan mafya üyelerinin göçmen mahallerinde oluşturdukları organize suç örgütlerinin yarattığı kural dışılık ve şiddet de etkili olmuştur. Böylece kara film, göçmen entelektüellerin taşıdığı tekniğin modern kentlerde yaşanan organize suç gerçekliği ile birleştiği bir aynaya dönüşmüştür (2003, s. 5). Kara film, gerçek mekân kullanımı (stüdyo dışı çekimler), yoğun kontrast oluşturan gölgeli aydınlatma, dış ses anlatım gibi öne çıkan biçime özgü stilistik özelliklerinin yanı sıra, içerik boyutuyla da Hollywood sinemasının geleneksel anlayışından farklılaşmaktadır. Savaş'ın da belirttiği gibi; "kara film bir tür olmaktan çok, pek çok izleğe sahip bir biçemdir. Kara film yalnızca, suç, şiddet, cinayet gibi konulardan söz etmez, bunları kavramsal olarak felsefi düzeyde tartışır, sorgular (2003, s. 170)".

Kara film bir tür olmaktan çok Hollywood anlatı sinemasının geliştirdiği klasik anlatı modeli ile içerik ve biçim olarak uyumsuz, geleneksel Hollywood anlatı

sinemasının uyuşmalarını tersine çevirmiş filmleri tanımlamaktadır. Park'a göre; çoklu anlatı perspektifi, dış ses anlatım, sık tekrarlanan ve anlatıyı kesintiye uğratan geri dönüşler, gerçekte iç içe geçen rüya ve halüsinasyon sahneleri, kara filmde görsel stile eşlik eden yaygın anlatı araçlarıdır (2011, s. 56). Kara film anlatısı, tekil bir olay çerçevesinde gelişse de, anlatı, rasyonel tutarlılığa sahip değildir. Anlatı, psikolojisi bozulmuş, çoğu durumda bulanık bir zihne sahip karakterin dış ses anlatımı, rüya sahneleri ve olaylar arasındaki geri dönüşleri ile kurulur. Kovacs'ın da belirttiği gibi; "kara film, anlatının gelişimini, kahramanın hesaplanamaz duygusal ya da ruhsal değişimlerine bağımlı hale getirerek anlatıyı öznelleştirir (2010, s. 259)". Kara filmde, dış ses anlatım, geri dönüşler, öznel kamera açısı gibi teknikler ise, anlatıyı öznelleştirilmede öne çıkan biçimsel öğelerdir. Kara filme özgü biçim, anlatı sinemasının tutarlı, rasyonel öykü anlatma modelini karakterin öznel imgelemine yansıtmak için esnetmiş ve böylece klasik anlatı çerçevesi içinde kalarak 'gerçek dünya' ile anlatı evreni arasındaki ilişkiyi zayıflatmanın yolunu açmıştır. Kovacs, kara filmin, modernist sinemaya geçişte film-tarihsel bir olgu olarak görülebileceğini ileri sürer:

Anlatının yalnızca etkileyici, duygusal ya da entelektüel malzemeyle, anlatının rasyonel tutarlılığından daha önemli bir yoğunlukla doldurulduğu bir çerçeve olarak işlev görmesi gerektiğine dair modernist düşünce, klasik anlatı modelleri içinde yer alan kara film içinde geçerli bir çözüm olduğu tanımlamıştır. Bir yanda aşırı derecede hızlı anlatılar, ilk izleyişte takip edilmesi ve bazen yeniden oluşturulmaları gerçekten imkânsız geri dönüşlerle dolu olay örgüleri, rasyonel motivasyonla değil, duygusal durumlar nedeniyle işleyen olay örgüleri klasik anlatı modellerini kullanma özgürlüğü sağlar ve diğer yandan da klasik anlatımın serbestçe kullanımının modelleri için zemin hazırlar. Kara film olay örgüsündeki daima (her zaman öldürücü olmayan) bir kadınla ilişkili irrasyonel dönüş, modern yönetmenler için aynı anda biri rasyonel, diğeri irrasyonel iki boyut içinde oynamak için uygun bir zemin sağlar (2010, s. 259-260).

1948 yılında "Paramount" kararı ile sekiz büyük stüdyo, dikey olarak bütünleşmiş yapım, dağıtım ve gösterim faaliyetlerini yeniden düzenlemek zorunda kalmış ve gösterim üzerindeki kontrollerini kaybetmiştir. Bu kararlar stüdyoların salon zincirlerini kaybetmeleri, gösterim konusundaki garantilerini yitirmelerine neden olmuş ve stüdyo döneminin "altın çağı" kapanmıştır. Yeni dönemin en belirgin özelliği, Hollywood stüdyolarının üretim sürecinin tek hâkimi olmadığı ya da üretim sürecinde yer almadığı bağımsız yapımların sayısının artması olmuştur. Gösterimin garanti altında olmayışı, stüdyo sisteminin sıkı endüstriyel örgütlenmesi gereğini ortadan kaldırmış ve yönetmenin yaratıcılığı üzerindeki kısıtlamaların esnemesine, Orson Welles, John Ford,

Howard Hawks ve Alfred Hitchcock vd. auteur yönetmenlerin kişisel üsluplarının baskın olduğu farklı öykü anlatma alternatifleri geliştirmesine giden yolu aralamıştır. Ancak endüstriyel dönüşümün sağladığı, yönetmenin film üzerindeki artan denetimi Gomery'in de belirttiği gibi; klasik Hollywood anlatı üslubunun ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Gomery'e göre; "türler değişmiş, sisteme yeni sinemacılar girmiş ve Hollywood stüdyo yapımcılığından bağımsız yapımcılığa geçmiştir ancak öykü anlatma biçimi radikal ölçüde bir değişime uğramamıştır (2008, s. 512)". Gomery'in bu görüşünü destekleyen Tzioumakis de, "bağımsız yapımların stüdyoların belirgin kimliklerini ortadan kaldırmış olsa da, endüstri genelinde denenmiş ve test edilmiş olana doğru yönelen bir eğilimin baskın olduğunu ve bu durumun da, ana akıma karşı olan tavrı tükettiğini ifade eder (2015, s. 79)".

Kara film ve Hollywood içerisindeki auteur yönetmenler, anlatı sinemasına yeni modeller kazandırmış, anlatıyı öznelştirmenin çeşitli tekniklerini geliştirmiş olmalarına rağmen zaman-mekân sürekliliği içerisinde tutarlı, doğrusal bir anlatı yapısını kullanmaya devam etmiştir. Klasik biçime gerçek bir alternatif oluşturan ilk sinema hareketi ise Rosellini, Visconti, De Sica vb. yönetmenlerin öncülüğünde İtalya'da Yeni Gerçekçilik adıyla ortaya çıkmıştır. Musollini'nin faşist rejimi döneminde yetişen ve gerçekçiliğe farklı bir bakış açısı getiren Yeni Gerçekçilik, yansıtma kuramından versimo (gerçekçilik) akımına, Rus biçimci kuramından Marksist kurama kadar birbirine yakın ancak birçok farklılığı da içinde barındıran yaklaşımdan etkilenir ve böylece kendi özgül yapısını; Yeni Gerçekçi biçimi şekillendirir (Yalçın, 2015, s. 176). Yeni Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkan karmaşık siyasal ortam ve ülke genelinde yaşanan yoğun ekonomik krizin yarattığı ağır toplumsal koşullar içerisinde şekillenmiştir. Kılınç'ın da belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'ya özgü tarihsel koşullar Yeni Gerçekçiler'in içerik ve biçim olarak eğilimlerini belirleyen zorunlu bir etken oluşturmuştur (2015, s. 45).

Örs'e göre; faşizm; sloganlar, marşlar, görsel semboller, ayinsel ritüeller ile mitinglerde ruhani bir hava yaratarak, adeta aklı yok ederek, duygular ve içgüdüleri harekete geçirme amacı güder (2008, s. 495). Musollini de, iktidara gelişinden sonra Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi sinemayı hükümetin denetimindeki bir bilinç yönetimi aracına dönüştürmek için İtalyan sinemasını denetleme ve güçlendirme çabası içine girmiştir. Musollini'nin liderliğinde İtalyan İmparatorluğu'nu genişletmek, yeni Roma İmparatorluğu'nu kurmak, güçlü kılmak ülküsü için sinema

dönemin en güçlü propaganda aracı olmuştur (Çelikcan, 1997, s. 148). Musollini, faşist ideolojiyi toplumsal olarak yaygınlaştırmak ve kitleleri bu ülkü etrafında toplamak için filmlere maddi destek sağlamış, Deneysel Sinema Merkezi, Yüksek Sinema İnceleme Enstitüsü gibi kurumlar açtırmıştır. Bazin'e göre; bu gibi kurumlar, İtalya'da, kuramsal düşünceler etrafında gelişen bir eleştiri kültürünün oluşmasını sağlamış ve hükümetin sinema politikaları üzerinde de etkili olmuştur (1996, s. 144). Musollini döneminde kurulan Cinecitta Film Stüdyoları ise Bazin'in de ifade ettiği gibi, Avrupa'nın en geniş yapım olanaklarına sahip modern stüdyolarıydı ve bu stüdyolar faşist politikalar güdümünde filmler üretse de sinemacıların Yeni Gerçekçiliğin öncüsü olacak yapıtları gerçekleştirebilmelerine de olanak sağlamıştı (1996, s. 145).

Kolker'e göre; savaşın sona ermesi İtalya'da toplumsal anlamda önemli bir değişimin ortaya çıkacağına işaretini vermemiş ancak faşist Mussollini dönemi sona ermiş ve işgal edilen bir ülke kendi gerçekliğine bakma şansını elde etmiştir (2010, s. 42). Yeni Gerçekçiler dikkatini İkinci Dünya Savaşı'nın ülkede yarattığı tahribata ve bundan en fazla mağdur olan toplumsal kesimlerin gündelik yaşam mücadelelerine çevirmişler, yoksulluk, işsizlik, belirsizlik, umutsuzluk gibi temaları ele almışlardır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütün Avrupa'da olduğu gibi İtalya'da da sinema endüstrisi yok olma noktasına gelmiştir. Stüdyolar ve teknik ekipmanlar imha edilmiş, Arnes'in de belirttiği gibi; film yapmak isteyenler gerçek mekânları ve basit stilleri kullanmak zorunda kalmıştır (2011, s. 69). Sermaye, teknik ekipman yetersizliği, ham film bulunmayışı gibi etkenler Yeni Gerçekçilerin yansıtmak istedikleri içeriğe uygun bir biçim geliştirmelerini sağlamış ve Yeni-Gerçekçilik, yarattığı biçimle Hollywood estetik ekolüne karşı gerçek bir alternatif oluşturmuştur. Tarihsel koşulları içerisinde, sıradan insanın gündelik yaşamını, gerçeğe en yakın şekilde müdahalesiz olarak yansıtmayı amaçlayan Yeni Gerçekçiler, sinemanın "nesnel" gerçekliği içerisinde dünyayı olduğu gibi kaydetme potansiyeliyle ilgilenmiştir. Stüdyonun kapalı, yapay dünyasını terk eden Yeni Gerçekçilik, gündelik yaşamın kendi gerçekliği içerisinde müdahalesiz kaydını gerçekleştirmeyi amaç edinmiş, seyirliği reddederek, düşsel öyküler yaratmak yerine anlatıyı zayıflatıp Kolker'in de belirttiği gibi, "filmin bütün biçim öğelerini ve filmin konusunu ya da izleyiciye yönlendirilebilecek biçim ile içerik arasındaki gerilimlerin imhasını bir kuram haline getirmiştir (2010, s. 43)".

Bu yeni anlayışın temel ilkelerini ortaya koyan senarist ve eleştirmen Zavattini'ye göre Yeni Gerçekçilik, filmlerini, öykümeden arınmış bir senaryoya, doğal mekânlara,

amatör oyunculara, göğüs çekim, yakın çekimler ve aç karşı aç gibi çekim tekniklerinin olmadığı bir sinematografik yapıya, her türlü mesleki ve teknik iş birliğini reddeden, her şeye yönetmenin egemen olduğu bir anlayışa dayanarak gerçekleştirilmelidir (1968, s. 383, 384). Öykülemenin gevşemesi, yayılması, nedensel olmayan ayrıntılara yer verilmesi, karakter motivasyonunun zayıflığı, çevresel olayların ön plana çıkışı, Yeni Gerçekçilerin, yaşamın somut anlarının dramatik gerçekliğini ortaya çıkarmak için geliştirdikleri temel yaklaşımlardır. Yeni Gerçekçiler kamera ile somut gerçekliğin bir anını yakalamaya çalışırken, sinematografik yapıyı da esneterek farklı görüntüsel nitelikleri olan ham filmler kullanarak (Biryıldız, 2000, s. 66), imgenin kusursuzluğunu ortadan kaldırmışlardır. Yeni Gerçekçiler; montajı filmin kurucu ögesi olarak görmemişler, ne Eisenstein'ın diyalektik montaj anlayışını ne de Amerikan devamlılık stilini benimsemişlerdir. Bunun yerine derinlemesine odak ve çekimin süresini uzatarak, kurgunun zaman-mekân devamlılığını sağlayan yönlendirici bir işlevi olmasının önüne geçmişlerdir.

Geleneksel sinemanın “gerçekliği”ne karşıt olan biçem anlayışı, Kolker’e göre, “izleyiciye belirli bir zaman ve mekândaki belirli bir sınıfa mensup insanların yaşamlarından alınan stilize edilmemiş imgeler sunarak, izleyiciden kendilerindeki “gerçekliği” görmelerini değil ama somut ve doğrudan olanı düşünmeye çalışmalarını isteyecek, imgeye inanma konusunda bir dikkat ve isteklilik talep edecektir (2010, s. 52)”. Yeni Gerçekçiler bunu sağlamak için filmlerinde anlatı motivasyonunu oluşturan karakter eylemliliğini, karakterin psikolojik gerçekliğini ortadan kaldırmış, karakteri edilgenleştirmiş ve karakter ile içinde yaşadığı sosyal gerçekliği, çevreyi eşit derecede ön planda tutmuşlardır. Karakterin içinde yer aldığı çevre, filmsel uzam olmanın ötesinde anlatı enformasyonunun taşıyıcısı olarak karakterle eşit derecede rol oynamaya başlamıştır. Yeni Gerçekçilik, Kovacs'ın, modern sinemanın en gelişkin kuramı olarak değerlendirdiği⁶ (2010, s.42), Deleuzcü yaklaşım için; sinemada ‘durum ve eylem birliğinin parçalanması’ sonucunda imgede hareketin değil, zamanın baskın olmaya başladığı bir dönemi de tanımlar. Deleuze’e göre; “İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin

⁶ Kovacs’a göre; Deleuze, modern sinemayı, sinemanın soyut düşünceleri ifade etme potansiyelini hayata geçirdiği daha yüksek bir düzeye yerleştirir ve Deleuze için modern sinema, çağdaş dünyada düşüncenin en iyi temsilini sunar. Modern sinema, gerçekliğin bir eleştirisini değil, temsilin yarattığı yanılsamanın zihinsel bir düzeltmesini sağlama potansiyeline sahiptir ve modern sinemanın başlıca işlevi klasik biçemi ve kalsik biçeme özgü ideolojiyi eleştirmek değildir. Modern sinemanın özgül yanı, sanatı güncel toplumsal, politik gerçeklikten ayıran sınırları aşmadan, çağdaş dünyada insanın yabancılaşmasına farklı ve etkili çözümler üretmek Deleuze’ün deyimiyle, insan ile dünya arasında kopan ilişkiyi, insanın dünyaya inancını zihinsel yapılar aracılığı ile restore etmesidir (2010, 43-46).

başlattığı yeni imge, tek bir aşkın Bütüne ya da merkeze gönderme yapmaktansa dağıtan, yayan, parçalı bir niteliğe sahiptir (akt. Yetişkin, 2011, s. 135)”. Deleuzcü yaklaşımda, imgenin aldığı bu yeni durum, sinema tarihini ikiye böler ve klasik/modern sinema arasındaki ayrımın belirlenmesinde temel bir ölçüt ortaya koyar. Deleuze, sinemayı bir yaratma eylemi olarak değerlendirir. Verili olan sinemadan, düşünce üreten bir sinemaya nasıl geçildiğini ise hareket-imge ve zaman-imge yaklaşımı üzerinden ortaya koyar. Deleuzcü yaklaşım açısından, sinemanın II. Dünya Savaşı sonrasına kadar olan dönemi daima harekete göndermede bulunan hareket-imesi dönemidir. Hareket-imge, zamanı, hareketten türetir ve “bir eylemin muhtelif noktalarını birbirine bağlayan bir çizgi olarak, zamanı uzamsallaştırdığı için zamanın dolaylı bir imgesini sunar (Colebrook, 2009, s.52)”. Deleuze, hareket-imgenin sinemada; durum-eylem, etki-tepki, uyarım-cevap zinciri içerisinde işleyen mantığının II. Dünya Savaşı sonrasında koptuğunu söyler ve yeni bir tür imgenin doğduğuna işaret eder. Deleuze’e göre; sinemada, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan eylem-imgenin⁷ krizi, Amerikan rüyasının bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, dış dünyada ve insanların zihninde imgelerin yoğunlaşması gibi sosyo-ekonomik nedenlere bağlı olduğu gibi, sinemaya içsel olan (edebiyatta görülen yeni anlatı tarzlarının etkisi, Hollywood’a özgü anlatı kodlarının sorgulanması vb.) çok sayıda nedene bağlıdır (2014, s. 265-266).

Hareket-imge, klasik sinemaya özgü; etki-tepki planları ile kugulanan neden-sonuç ilişkisinin yarattığı ve imgenin duyuşal hareket ettiricilere bağımlı olduğu biçemi ifade eder. Modern sinemaya özgü zaman-imge ise doğrusal gelişen ve etki-tepki mantığına bağımlı eylem öncelikli anlatı mantığından kopuşu ifade eder. Kovacs’ın da ifade ettiği gibi; modern sinemada, algılama ardından otomatikmen gelen eylem ya da eylem ve ardından gelen tepki, yerini algılamanın ardından eylemin gelmediği, algının eylemden bağımsızlık kazandığı, özgürleştiği bir anlayışa bırakır (2010, s. 44). Deleuzcü yaklaşımda zaman-imge, zamanın hareketten bağımsız, hareketle dolaylanmamış bir imgesini verir. Böylece, klasik sinemada, etki-tepki birliği ile dolaylı olarak sunulan zaman, organik bir sistemi, rejimi ifade ederken, modern sinemada zamanın dolaysız

⁷ Deleuze, hareket-imgenin üç türü olduğunu belirtir. Bunlar: ‘algılanım-imge’, ‘eylem-imge’ ve ‘duygulanım-imge’dir. Deleuze, bu üç imge türünü; Samuel Beckett’in, *Film* (1965) adlı sinematografik yapıtı üzerinden şöyle açıklar; karakter, bir merdivenden çıkmaya uğraşır. “Bir eylemde bulunmaktadır”, bu bir eylemin algılanımı ya da bir eylem-imgedir. Karakter bir odaya girmiştir. Karakter, odayı ve içindekileri algılar: Bu algılanımın algılanımı; ya da çifte bir referans sistemi içerisinde algılanım-imgedir. Kamera, karakterin ızdıraplı, dikkat kesilmiş bir ifadesini gösterir. Bu, kendi kendinin algılanımı; ya da duygulanım-imgedir (2014, s. 94-97).

olarak sunulması, kristal bir sistemi, rejimi tanımlar. Yetişkin, bu iki sistem, rejim arasındaki farklılığı şöyle açıklar;

organik rejimde imge, dışsal gerçekliğin temsiliyle betimlenirken, kristal rejimde imge, kendi gerçekliğini kendisinin yaratmasından ötürü temsili niteliği olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. O halde kristal betimleme ile zaman-imeye dayalı sinema, organik betimlemede var sayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge, bir şeyin yeniden sunumu ya da biri/bir şey için ya da biri/bir şey adına konuşan değil, bizzat kendisi temsil olan şeydir (2011, s. 139).

İmgenin, temsille özdeşleştirilen sınırlılıklarından kopması ile sinema, düşünceye, zihinsel süreçlere yeni imkânlar kazandırır. Kristal rejim ile sinema, temsili olmayan saf optik, saf ses imgesini sunarak düşünceyi düzenlenmiş, verili algılardan özgürleştirme gücüne sahiptir. Artık imge, şeylerin yeniden bir sunumu, temsili olarak “gerçek”le ilişkili değil, amaçsal bakış açısından uzaklaşmış saf bir haldedir. Zaman-ime ile sinemada imge, özerk bir nitelik kazanmış ve böylece düşünce için genellenemez tekil algılar, duygular üretebilme potansiyeline sahip olmuştur. Deleuze, Fransız Yeni Dalgasının, doğmakta olan yeni imgeyle ilgili daha entelektüel bir bilince sahipken; Yeni Gerçekçilerin geliştirdiği biçem ile daha sezgisel bir bilince sahip olduğunu belirtir. Deleuze’e göre; Yeni Gerçekçiler, klasik anlatı geleneğini sorgular ve standartizasyondan kaçınarak, uyumsuz, bağlantısız olanı da içeren bir anlatı tipi geliştirir (2014, s. 272).

Yeni Gerçekçilik; 1950 sonrasında anti-faşist mücadelenin etkisini yitirmeye başlaması, toplumsal, siyasal yaşamın yeniden düzenlenmesi (Önbayrak, 2008, s. 197), hükümetin sansür ve baskıları, İtalyan film endüstrisinin tekrar canlanması, Hollywood filmlerine olan talebin artması, akımın öncü yönetmenlerinin farklı içerik ve biçemde yapımlara yönelmesi gibi nedenlerle sona ermiştir. Değişen toplumsal koşullar ile birlikte Orr’un da belirttiği gibi; “Avrupa ulusal sinemaları, faşizmin başarısızlığından sonra, burjuvanın eski zenginliğini ve gücünü tekrar kazandığı ve buna bağlı olarak kültürel sermayenin de arttığı Soğuk Savaş döneminde ilgisini burjuvazinin, orta sınıfların günlük varoluşuna yöneltmiştir (1993, s. 29)”. Kovacs’a göre bu durum, Yeni Gerçekçiliği yok etmemiştir ancak Yeni Gerçekçilik; içerik ve biçem olarak politik olandan başka entelektüel kaygıları özümseme yönünde gelişen bir eğilim ile toplumsal içeriğinden yoksunlaşarak, büyük bir biçimbozumuna uğramış ve kara filmle birlikte

modern sinemadaki bütün eğilimleri doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir (2010, s. 269-285).

Sinema tarihinde, 1950’li yılların ortalarından başlayarak 1970’li yılların sonuna kadar uzanan dönem, geç modernist sinemanın ortaya çıkışı ile sanat filminin kurumsallaştığı bir dönem olmuştur. 1950’li yılların başında Yeni Gerçekçiliğin gerilemesinden kısa süre sonra Avrupa sinemalarında yeni bir yönetmen kuşağı ile ortaya çıkacak modernist hareket, Orr’un da belirttiği gibi, “Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumunu yaparken, sinemayı da Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayıracaktır (1993, s. 12)”. Antonioni, Fellini, Bergman gibi Avrupalı yönetmenlerin yanı sıra Welles, Hitchcock gibi Amerikalı ve Kurosawa, Ozu gibi Asyalı yönetmenlerin de şekillendirdiği modernist hareket en büyük atılımını ise Fransız Yeni Dalga hareketiyle gerçekleştirmiştir.

Yeni Dalga; İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’nın yeniden yapılandığı bir dönemde, kapitalist ideolojinin kurumsal yapıları, sanatsal araçları ve genel olarak aydınlanma felsefesinin ilerleme ideolojisine olan güvenin sarsıldığı ve toplumsal muhalefet hareketlerinin güçlendiği 1960’ların Fransa’ında ortaya çıkmıştır. Nowell-Smith, 1950’li yılların, Avrupa’da uluslararası düzeyde etkili olacak canlı bir sinema kültürünün geliştiği bir dönem olduğunu ifade eder. Nowell-Smith’e göre; canlı bir sinema kültürünün oluşmasında, eleştirel bir sinema dergiciliği anlayışının gelişmesi, festivaller ve sinematekler aracılığıyla yeni bir izleyici kitesinin şekillenmesi, hükümetlerin ulusal sinemalarını güçlendirmek için getirdikleri korumacı tedbirler ve filmlere sağladıkları ekonomik destekler önemli rol oynamıştır (2008, s. 501-503). Yine 1950’li yıllarda taşınabilir film ekipmanlarının gittikçe yetkinleşmesi, film maliyetlerini düşürmüş, festivaller ise filmlerin uluslararası film pazarına girişine yeni imkânlar kazandırmıştır. Monaco’ya göre; bu dönemde alternatif film dağıtım sistemleri gelişmiş ve büyük yapım şirketlerinin desteği olmadan küçük ülkelerde bile yönetmenler uluslararası pazara girme şansı yakalamış, böylece kişisel, yenilikçi, türsel olmayan, doğrudan çağdaş konulardan beslenen yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (2011, s. 286).

Yeni Dalga hareketinin ortaya çıkışında, Fransa’da uzun süre yasaklanmış olan Hollywood filmlerinin yeniden gösterime girmesi ve bu filmlerin sinematekler aracılığı ile Fransız eleştirmenler tarafından yoğun ilgi görmesi de etkili olmuştur. Andre Bazin ve Alexandre Astruc gibi kuramcılarının etkilediği, çoğu Bazin’in başında olduğu *Chaiers*

du cinema (Sinema Defterleri) dergisinde sinema eleştirmeni olan bir grup yönetmenin (Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer, Rivette vd.) ortaya çıkardığı akım, Hollywood sinemasının önemli yönetmenlerinin filmlerini inceleyerek (Welles, Hawks, Hitchcock, Ford vd.) bu yönetmenlerin kişisel bir üslup ortaya koyabildiğini gözlemlemiş ve Fransız sinemasına hâkim olan yüksek bütçeli, yıldız sistemine dayanan “kalite geleneğine” muhalif modernist bir sinema anlayışının farklılaşan biçemlerini ortaya koymuştur. Akımı ortaya çıkaran yönetmenler, bir öykünün filme nasıl dönüştürüleceğini (Monaco, 2006, s. 12) temel sorun haline getirerek, Hollywood filmlerini bileşenlerine ayırmış ve bazı Hollywood yönetmenlerinin filmde film devam eden kişisel anlayışlarının izlerini ortaya çıkarmışlardır. Kolker’a göre; akımı oluşturacak yönetmenler, bazı Hollywood yönetmelerinin sinemasında, içeriğin, karakterler, temalar ve durumlar düzeyindeki ortaklığının, film hangi stüdyo için yapılırsa yapılsın ya da yönetmen hangi senaristle iş birliği yaparsa yapsın bir süreklilik arz ettiğini, aynı sürekliliğin yönetmenlerin biçimine de yansıdığını ortaya çıkarmışlardı. (2010, s. 150). Stüdyo kontrolü içerisinde olsa da yönetmenlerin bireysel yaratıcılıklarını filme yansıtabilmeleri, sinemanın kişisel dışavurum için yaratıcı potansiyeli olan bir sanat olduğu gerçeğini ortaya çıkarmış ve akıma kuramsal desteğini kazandıracak olan auteur yaklaşımına kapı aralamıştır. Alexandre Astruc’un 1948 yılında yazdığı *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem* adlı makale ise akımın yönetmenlerin kuramsal destek sağlamış ve Monaco’nun ifadesiyle; “bu makale, Yeni Dalga için bağımsızlık deklarasyonu haline gelmiştir (2006, s. 12)”.

Astruc’un *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem* adlı makalesindeki; yönetmenin romandaki yazar gibi filmin tek yaratıcısı olduğunu, sinemanın anlatım olanakları ile yönetmenin en soyut düşünceleri bile aktarabileceği tezi, akımın düşünsel çerçevesini oluşturan önemli metinlerin başında gelir:

Sinema tıpkı diğer sanatlar- özellikle resim ve roman- gibi bir ifade aracına dönüşmektedir, önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntıları aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera-kalem (camera-stylo) diye nitelendirmek istiyorum (Astruc, 2010, s. 22).

Astruc’un düşüncelerini geliştiren Yeni Dalga akımının etkili yönetmenlerinden François Truffaut, akımın dayandığı temel kuramsal bakış olan auteur yaklaşımı ile

yaratıcı yönetmen anlayışını gündeme getirir (2010, s. 27-40). Auteur, gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri, vb. özellikleri ile filme kişiliğini yansıtır. Birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçem ile auteur olur (Büker, 2010, s. 277). *Chaiers du Cinema* eleştirmenlerinin geliştirdiği auteur yaklaşımı, sinema endüstrisinin içinde yönetmene özerklik sağlayan ve edebi bir metin olarak senaryonun karşısına filmin yaratıcısı olarak yönetmeni koyan bir anlayıştır. Yaratıcı yönetmenler politikası ile şekillenen bu yaklaşım, sinemada var olan geleneksel biçem anlayışı etrafında senaryoyu görselleştirme çabasının karşısına yönetmenin kişiliğini; politik, estetik, ahlaki tercihlerini koyar. Kovacs'ın da belirttiği gibi; “yaratıcı yönetmenler politikası, katı estetik ve teknik kurallarla tanımlanamaz, burada kural, nasıl film yapılması gerektiği değil, endüstriyel, ticari ve sanatsal uyuşmaların klişelerinin yerini özgünlüğün alması gerektiğidir (2010, s. 234-235)”.

Auteur yaklaşımı, Yeni Dalga akımını ortaya çıkaran yönetmenlerin arasında bütüncül bir sinema anlayışından çok farklı anlatısal ve stilistik çözümlerin olduğu kişisel bir sinema anlatımının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Kovacs'ın da belirttiği gibi; “modern bir estetik ilke olarak kişisel kendini yansıtmaya Fransız Yeni Dalgası'nın en küçük ortak paydasıdır (2010, s. 183)”. Akımın belli başlı ortak nitelikleri ise şöyle sıralanabilir: Anlatının doğrusal zaman akışına karşı çıkmaları, zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları, öykü bütünselliğine önem vermemeleri, eliptik bir anlatımı yeğleyerek öyküden bazı öğeleri dışarda bırakmaları, aynı film içerisinde belgeselden kurmacaya dek çeşitli sinema stillerini kullanmaları, çekim sırasında doğaçlamaya ağırlık vermeleri (Niş ve Eryılmaz, 1981, s. 162).

Neupert'e göre (2016, s. 80); “Fransız Yeni Dalgası, bir filmin nasıl çekileceği üzerine var olan tasarımı sonsuza kadar değiştirmiş” ve Kovacs'ın da belirttiği gibi; “bir hareket olarak bittiği 1962 sonrasında yeni Fransız ve Avrupa sanat sinemasının farklı modern eğilimlerinin ve bireysel modern stillerinin bir kaynağına dönüşmüştür (2010, s. 332)”. Yeni Dalga ile doruk noktasına ulaşan sinema alnındaki geç modernist eğilim; anlatısal ve biçemsel çözümleri ile sanat sinemasının, klasik anlatı sinemasından ayrılan belirgin eğilimlerini oluşturmuş ve geç modernist sinemanın 1970'li yıllarda sona ermesinden sonra da hem klasik anlatı sinemasında hem de postmodern sinema anlatısında varlığını korumuştur.

1960'lı yıllardan itibaren Avrupa'nın nerdeyse tamamında ve Amerika'nın belirli kesimlerinde ortaya çıkan, “1968 Hareketi” olarak kavramsallaştırılan gençlik

hareketleri, geleneksel değerlere ve yaşam tarzına karşı geliştirilen radikal protesto gösterileri, boykotlar, isyanlar (Bulut, 2011, s. 123-149), küresel ölçekte etkili olmuş ve Amerika’da sosyo-ekonomik, politik alanda yaşanan değişimler 1960’lı yılların sonlarında Hollywood’da köklü dönüşümlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Amerika’da yaşanan toplumsal değişim, 1967 yılında Hollywood sinemasında, “Hollywood Rönesansı” olarak tanımlanan yeni bir dönemin ortaya çıkışının koşullarını hazırlamıştır. Ryan ve Kellner’e göre;

1960’lı yıllarda yükselen toplumsal hareketlilik, Beat Kuşağı’nın harekete geçtiği, siyahların beyaz baskısına karşı ayağa kalktığı, Herbert Marcuse ve C. Wright Mills gibi radikal düşünürlerin ileride Yeni Solu oluşturacak olan sıra dışı fikirlerini ortaya attığı günlerden beri süregelen uzun bir dalgalanma sürecinin olduğu en yüksek noktaydı. 1960’lı yıllar, Amerika’yı on yıllardır bir arada tutan liberal çoğulcu konsensüsün parçalandığı, “aile”, “ulus”, “özgürlük” gibi kültürel temsillerin tartışmaya açıldığı, siyahların ayrımcılığa, yoksulluğa, toplumsal haklardan yoksunluğa başkaldırdığı, kadınların eşit yurttaşlık hakları çerçevesinde feminist hareketi yeniden ateşlediği, genç beyaz kuşağın Amerikan rüyasının öngördüğü burjuva başarıya sırt çevirerek alternatif değerlere sarıldığı, Amerikan emperyalizmi, militarizm, nükleer tehditler, devlet ve iş dünyasında ortaya çıkan yolsuzluklar, çevre bilinci, tüketici hakları, cinsel politika, kira denetimi, büyük şirketlerin egemenliği, gibi konular tartışmaya açılmış ve bu konular etrafında ortaya çıkan akımlar Amerika’da, karşı kültürün gelişimini ve yoğun bir aktivizmin ortaya çıkmasını sağlamıştır (1997, s. 26-29).

Yaşanan toplumsal dönüşüm film içeriklerini dönüştürmüş, radikal toplumsal sorunlar filmlerin konusunu oluşturmaya başlamış ve değişen öz, anlatı sinemasının kalıplaşmış biçimsel yapısını da dönüştürmüştür. Bu dönemin ortaya çıkışına endüstrinin bir yandan Amerika’nın güncel toplumsal gerçekliğine, değişen sosyo-kültürel yapının içerisindeki yeni seyirci kitlesinin istek ve taleplerine uyum sağlama arayışı bir yandan da TV, video kaset gibi teknolojik gelişmelerin yarattığı sinema salonları ve seyirci sayılarındaki düşüşün şirketleri yüksek bütçeli filmler yerine düşük bütçeli bağımsız yapımlara yönelmek zorunda bırakması katkı sağlamıştır. Bordwell ve Thompson’un belirttiği gibi, “stüdyo sistemi içerisinde gelmeyen, sinema okullarından yetişmiş, sinema tarihi ve estetiği konusunda eğitim almış, genç bir yönetmen kuşağının ortaya çıkması da, Hollywood Rönesansı’nın ortaya çıkmasında etkili olmuştur (2009, s. 464)”. Hollywood Rönesansı’nın ortaya çıkışında etkili olan yönetmenler, sinema alanında dönemin karşı kültürünün bir temsilcisi olmuş ve yeni kültürel kodları hem içerik hem de biçimsel anlamda yaratmış, yaygınlaştırmışlardır. Dennis Hopper, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola başta olmak üzere birçok genç yönetmen hem içerik olarak geleneksel değerlerle tartışmalı birçok konuyu ele almış hem de anlatı

sinemasının geleneklerine karşı Avrupa sinemasına özgü bireysel modern stillere ait teknikleri Amerikan sinemasına taşımışlardır.

1960'ların sonlarında genç izleyici kitlesini bilinçli olarak hedef alan, başta *Boonie and Clyde*, *Easy Rider* ve *Midnight Cowboy* gibi düşük bütçeli bağımsız filmlerin önemli gişe başarıları elde etmesi; endüstrinin genç film yapımcılarına bütçe ayırmasının koşullarını sağlamış ve Columbia, Warner Bros. gibi büyük yapım şirketleri genç film yapımcılarına daha önce benzeri görülmemiş yaratıcı kontrol imkânı vermek zorunda kalmışlardır (Tzioumakis, 2015, s. 249). Stüdyo filmlerinin ve yüksek bütçeli bağımsız filmlerin bağlı olduğu anlatı sinemasının gelenekselleşmiş kodlarına ve bu kodların oluşturduğu biçeme karşı kendi dillerini oluşturan genç sinemacılar ile birlikte Tzioumakis'in de belirttiği gibi, Avrupa sanat sinemasıyla özdeşleştirilen doğaçlama oyunculuk, doğrusal zaman akışından kopmalar, çekimin süresinin uzaması, görüntü-ses uyumsuzlukları vb. gibi biçeme ait tekniklerin sinemada aniden belirişi ve bu tekniklerin Hollywood'un klasik anlatı stiliyle kaynaşması Amerikan filmlerinin görünüşünü dramatik olarak değiştirmiştir (2015, s. 245).

Dönemin karşı kültürünün geliştirdiği egemen değerlerle çatışan; sosyal, kültürel, politik sorunlar, bu dönemi ortaya çıkaran filmlerin konusunu oluştururken, Hollywood anlatı sinemasının, öykü merkezli anlatısının yerini karakter almıştır. Rasyonel tutarlılığın olmadığı, parçalı, açık uçlu anlatılara, psikolojik motivasyonu tanımlanmayan, çoğu durumda paranoyak, anti-kahraman karakterler egemen olmuştur. Barkot da, 1960'lardan 1970'li yılların sonuna kadar yaşanacak bu geçiş döneminde yönetmenlerin; "geleneksel Hollywood'u ve konvansiyonel anlatı taktiklerini sorgulama imkânı yakaladığını, geçiş döneminin avantajlarını öyküleme, mizansen ve karakter stratejilerine aktardıklarını" belirtir (2013, s. 44). Hollywood Rönesansı'nı yaratan yönetmenler, özellikle kara film, gangster filmleri gibi türlerin kalıplarını köklü bir biçimde dönüştürmüş, değiştirmişlerdir. Yönetmenlerin, türlerin geleneksel kalıplarını dönüştürmesinde özellikle Yeni Dalga akımının yarattığı sinemasal aracı ön plana çıkaran biçem anlayışı etkili olmuştur. Langford'ın da belirttiği gibi; 1960'ların sonlarına gelindiğinde, Amerikan sinemasına o zamana dek içerik olarak tabu kabul edilen birçok konu dahil olmaya başlamış ve filmin özbilinçliğini arttıran Avrupa Yeni Dalgaları ve uluslararası sanat sinemasına özgü birçok stilistik teknik yaygınlaşmıştır (2010, s. 134). 1970'lerin başına kadar Amerikan sinemasında içerik ve biçem olarak dikkate değer bir değişim yaratan Hollywood Rönesansı ile anlatı

sinemasının estetik sistemi arasındaki devamlılık ise Tzioumakis'in de belirttiği gibi kopmamıştır. Tzioumakis'e göre;

Klasik hikâye anlatımının kurallarının yıkılması, daha önce ayrılmış olan türlerin yeniden bir araya gelmesine, doğrusal anlatının parçalara ayrılmasına, gösterinin nedensellikten daha çok önemsenmesi ve daha önce ayrıştırılmış olan duygusal tonlama ve estetik malzemenin tuhaf bir şekilde yan yana getirilmesine rağmen Amerikan sineması, potansiyel olarak yeni bir estetik sisteme ait olan tüm bu unsurların yavaş yavaş güçlü klasik estetik sistemi içerisinde asimile olmasıyla anlatı sineması olarak işlemeye devam etmiştir (2015, s. 249).

Hollywood Rönesansı, Tzioumakis'in de ifade ettiği gibi ana akım Amerikan sinemasının estetik ekolü içerisinde asimile olmuş; anlatının kuruluşunu esnetmiş ve stilistik teknikler konusunda yeni bir dizi dönüşümü de beraberinde getirerek postmodern anlatı biçiminin ortaya çıkmasının öncüsü olmuştur. Hem Amerikan sinemasının klasik ve postmodern anlatı biçimine hem de Avrupa sinemasına özgü modernist eğilimlere alternatif bir estetik ekol yaratacak sinema hareketi ise aynı tarihsel dönemde “Üçüncü Sinema” adıyla Latin Amerika’da ortaya çıkmıştır.

Stam, Üçüncü Sinema kavramının; Küba devriminden, Peronizm ve Arjantin’de Peron’un⁸ “üçüncü yol”undan ve Brezilya’daki Cinema Novo (Yeni Sinema) gibi akımlardan ortaya çıktığını ifade eder. Stam’a göre; “Üçüncü Sinema’nın estetik kaynağı ise Sovyet montaj akımı, Gerçeküstüçülük, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, Brechtçi epik tiyatro, Cinéma Vérité (Gerçek Sinema) ve Fransız Yeni Dalga gibi farklı akımlardan izler taşır (2014, s. 110)”. Üçüncü Sinema terimi, Üçüncü Dünya’yı çağırıştırır ve Odabaş’ın da belirttiği gibi; “Üçüncü Sinema terimi, Üç Dünya teorisinden esinlenen Üçüncü Dünya kavramıyla bağlantılıdır (2013, s. 7)”. Arjantinli sinemacılar, Solanas ve Getino, üçüncü sinemanın temel manifestosu niteliğindeki “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” adlı bildirimlerinde, emperyalizme karşı bağımsızlık mücadelesinin, ekonomik ve kültürel alanda yeni-sömürgecilğe karşı da yürütülmesi gerektiğini savunmuşlar ve Üçüncü Sinema’yı, “kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinema” olarak tanımlamışlardır (2008, s. 171).

Wayne’nin de belirttiği gibi; “Üçüncü Sinema, toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve film yapımı uygulamalarını içerir (2008, s. 14)”. Bu

⁸ Peronizm: Peronizm 1946 yılında Arjantin Cumhurbaşkanı seçilen Juan Domingo Perón’un milliyetçi politikalarına ve siyasi görüşüne verilen isimdir. 1955’te bir askeri darbeye devrilmesine rağmen 1973-1974 yılları arasında tekrar göreve gelmiştir. Bir yıl sonra ölmesi üzerine eşi Isabel Perón devlet başkanı olmuş ancak 1976 askeri darbesiyle devrilmiştir. Arjantin siyasi tarihinde çok önemli bir yeri olan Peronizm işçi sınıfının ve orta sınıfın desteğini kazanmış politik anlayıştır (Karaveli, 2013:13)

yönüyle Solanas ve Getino, ideolojik olarak Marksizm'i temel alarak, devrimci mücadelede sinemanın kültürel alandaki rolünü, sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri üzerinden teorik ve pratik düzeyde tartışmış ve sinemayı, Birinci, İkinci ve Üçüncü sinema olarak sınıflandırmışlardır. Bu sınıflandırmada Birinci Sinema; yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinin salt kâra odaklandığı kapitalist ideolojinin bir aracı olarak Hollywood sineması ile özdeşleşen ticari sinemadır. Solanas ve Getino'ya göre; sinema tarihinin ilk yıllarında özgül ulusal özellikler taşıyan bir Alman, İtalyan ya da İsveç sinemasından söz etmek mümkündür. Ancak ABD emperyalizminin yayılması ile dayatılan Hollywood filmleri günümüzde ulusal sinemalara özgü farklılıkları ortadan kaldırmıştır (2008, s. 175).

Birinci Sinema, endüstriyel kapitalizmin mantığına uygun olarak yapım, dağıtım ve gösterimin maksimum kazancı elde etmek için planlandığı, standartlaştırıldığı bir sinemadır. Erus'un da belirttiği gibi; Hollywood'a özgü bu model; film dili, film türleri ve biçime özgü tekniklerin yanı sıra film sürelerinin standartlarını da belirlemiştir (2013, s. 113). Film şirketlerinin, öngörülebilir bir kültürel meta olarak filme özgü standartları belirlemesi, Solanas ve Getino'ya göre; burjuva dünya görüşünün biçimlerinin içselleştirilmesine neden olur. Birinci Sinema, perdedeki kahraman dışındaki herkesi tarihi oluşturabilecek özneler olmaktan çıkararak tüketici, edilgen, tarihi oluşturmak yerine sadece izleyen, ona maruz kalan nesnelere dönüştürür. Bu nedenle, hazmı kolay bir konuyu hedefleyen seyirlik olarak sinema, burjuva film yapımının ulaşabileceği en yüksek noktadır (2008, s. 176).

Ticari sinema anlayışına ilk alternatif, Dışavurumculuk, Yeni Dalga, Yeni Sinema vb. akımlarla modernist sinemadan gelmiştir. Solanas ve Getino, dünyanın birkaç ülkesinde ortaya çıkan bu akımları Amerikan Bağımsız sineması da dahil olmak üzere İkinci Sinema olarak adlandırmıştır. İkinci Sinema, egemen sinema anlayışına; içerik ve biçem olarak özgün bir alternatif geliştirmiş, kendine özgü, yapım, dağıtım ve gösterim olanakları ortaya koymuştur. Manifestoda İkinci Sinema, birinci sinemaya gerçek bir alternatif sunan ilerici bir adım olarak kabul edilir. İkinci sinema, yönetmenin standart olmayan bir dilde kendini ifade etme özgürlüğünü talep etmiş, burjuva değerlerini sorgulamış, eleştirmiş ve kültürel sömürgeciliğe karşı çıkmıştır. Ancak Solanas ve Getino'ya göre; bu tür girişimler sistemin izin verdiği dış sınırlara şimdiden ulaşmış ya da ulaşmak üzeredir. İkinci Sinema Godard'ın deyiimiyle, "*kalenin içinde tuzağa düşmüştür*" ya da tuzağa düşme yolundadır (2008, s. 177). İkinci Sinema, finansman ve

pazar arayışına girişmiş, sistemin içinde yasal çözümler aramış, reformist çözümler geliştirmeye başlamış ve giderek toplumsal muhalefetten uzaklaşarak bireyin sorunlarına odaklanmıştır (Erus, 2013, s. 113). Solanas ve Getino'ya göre;

Sistemin sunduklarından farklı gerçek alternatifler, yalnızca iki gerçeklikten birinin yerine getirilmesi ile mümkün olabilir: Sistemin benimsemeyeceği ve gereksinimlerine yabancı filmler yapmak ya da doğrudan ve açıkça sistem ile savaşılan filmler yapmak. Bunlar, İkinci Sinema'nın sunduğu seçeneklerle uyumsuzdur. Bunlar, sistemin dışında ve karşısında olan bir sinemaya, özgürlük sinemasına, Üçüncü Sinema'ya doğru devrimci açılışa bulunabilirler (2008, s. 177).

Üçüncü sinema, toplumun devrimci bir dönüşümü gerçekleştirmesinde sinemanın etkin etkin bir rol üstlenmesi gerektiğine inanır. Bu anlamda Üçüncü Sinema, ekonomik ve kültürel sömürünün karşısında ulusal ve kültürel bağımsızlığı savunan bir sinema anlayışını benimser. Üçüncü Sinema'ya teorik bir bakış açısı getiren yönetmen ve teorisyenlerden biri olan Kübalı Julio Garcia Espinosa, *Mükemmellikten Uzak Bir Sinema İçin* adlı manifestosunda, Batı'nın teknik kusursuzluğuna dayanan biçem anlayışına karşı çıkar (Armes, 2011, s. 221). Üçüncü Sinema için, bir filmi oluşturan ideoloji ve üslup yani filme özgü biçem iç içe geçmiştir. Ancak Wayne'nin de belirttiği gibi;

Üçüncü Sinema, politik olarak Birinci ve İkinci Sinema'nın karşısında olduğu halde, biçem, sinema dili düzeyinde, sinemayı sıfırdan yeniden yaratmaya değil; bunun yerine Birinci ve İkinci Sinema ile diyalektik bir ilişki kurmaya yönelir. Üçüncü Sinema, bu sinemaları yalnızca reddetmek yerine onları dönüştürmeye çalışır; toplumsal dünyanın bu sinemaların bastıracağı ya da dolaylı yoldan kabul ettikleri yanlarını, boğulmuş potansiyellerini ortaya çıkarmak için çabalar; Üçüncü Sinema pozitif, yaşamı onaylayan ve eleştirel olanı, Birinci ve İkinci Sinema'dan ayırmaya ve onlara daha geniş, toplumsal bağlamda bir anlatım kazandırmaya çalışır (2008, s. 20).

Üçüncü Sinema, seyirciyle uyuşmaların olduğu biçeme özgü belirli standart tekniklere sahip değildir. Üçüncü Sinema'nın temel estetik yaklaşımını, seyirliğin reddi ve seyircinin politize edilmesi üzerine yoğunlaştırdığı söylenebilir. Kolker'e göre; Latin Amerika politik sineması, duygusal tepkilerden arındırılmış salt öğretici, retoriksel değildir. Latin Amerikalı yönetmenlerin en büyük başarısı duygu ile akli birleştirmeleri ve aynı anda hem didaktik hem de etkili olan anlatılar üzerinden toplumsal değişimi gerçekleştirmek istemeleridir (2010, s. 241-242). Bu amaç doğrultusunda, Üçüncü Sinema belirgin bir biçem eğilimi yerine, estetik açıklığı benimseyerek seyircinin aktif katılımını sağlayacak bir dizi teknik geliştirmiştir. Erus'un da belirttiği gibi; "Solanas ve Getino, filmin üretim ve dağıtımındaki koşulları sıkı bir şekilde tanımlarken, filmin

estetik boyutunu ‘devrimci amaçlar doğrultusunda olmak’ dışında bir koşula bağlamamıştır (2013, s. 120)”.

Üçüncü Sinema için film; seyirliğin, entelektüel tartışmanın ötesine geçerek seyirciyi politik mücadele için harekete geçiren devrimci bir araçtır. Bu nedenle anlatının bu amaç doğrultusunda biçimlendirilmesi gerekir. Bu amaç, seyircinin aktive, politize edilmesidir. Bu doğrultuda anlatı, epizodik olabileceği gibi ara yazılarla kesintiye de uğratılabilir. Anlatı, kendi kendine yeterli bir bütün oluşturmaya yönelik olarak sınımsız kapalı bir filmsel evren oluşturmak için değil, filmle izleyici arasında bir diyalog kurma düşüncesi ile oluşturulur. Alegori ve satir de, epizodik yapı gibi öne çıkan anlatı stratejileri arasındadır.

Anlatıda olduğu gibi biçime özgü diğer tekniklerde de Üçüncü Sinema kural koyucu değil, esnek bir yaklaşımı benimser. Solanas ve Getino, *Üçüncü Sinema’ya Doğru* manifestosuna kaynaklık eden *Kızgın Fırımların Saati* (1968) adlı üç bölümden oluşan 260 dakikalık filmlerinde, Erus’un da ifade ettiği gibi, kurgulanmış fotoğraflar, çizimler, freskolar, doğrudan filme alma, avangart ve reklam teknikleri gibi değişik teknikler bir arada görülür. Üçüncü Sinema’ya özgü estetik açıklık, gösterimin seyirciyle bir diyalog kurması, üretken bir izleme süreci oluşturmaya yöneliktir. Solanas ve Getino, bu doğrultuda; “gösterimin zamana ve mekâna bağlılığına işaret ederek, gösterimin tarihsel anına, gösterimi yapanlar ve katılanlara göre kopya üzerinde çeşitlemelere, eklemelere, değiştirmelere de gidilebileceğini” vurgulamışlardır (2013, s. 192).

1970’li yıllar sonrasında, Armes’a göre (2011, s. 217) Üçüncü Sinema, coğrafi olarak genişlemiş ve üslup olarak çeşitlenmiştir. Üçüncü Sinema örnekleri farklı ulusal sinemalar içerisinde görülmeye başlamış ve ekonomik, siyasal, toplumsal sorunları tarihsel bağlamı içerisinde devrimci bir bakış açısıyla ele alan, Odabaş’ın da belirttiği gibi; ırkçılık karşıtı, anti-burjuva ve halkın yanından ulusal kurtuluşa duyulan özlemi, inancı dile getiren sömürgeciliğe karşı film örnekleri Üçüncü Sinema içerisinde değerlendirilmiştir (2013, s. 30).

Bu dönem Amerika’da ise, 1960’lı yılların karşı kültür hareketlerinin etkisi gerilemeye başlamış ve 1970’li yıllarda muhafazakâr Yeni Sağ’ın Amerikan siyaseti ve kültüründeki etkisi gittikçe yükselmeye başlamıştır. 1960’lı yıllarda tüm dünyada etkisi hissedilen statüko karşıtı özgürlükçü gençlik hareketleri, ekonomik alanda uygulanan Keynesyen sosyal devlet, refah devleti politikaları 1970’li yıllarda baş gösteren

ekonomik durgunluk döneminde sorgulanmaya, eleştirilmeye başlamış ve kapitalizm, 1980’li yıllarda neoliberal ekonomi politikalarının yükselişe geçeceği yeni bir döneme girmiştir. Neoliberal ekonomi politikaları ile kapitalizm; devletin ekonomik faaliyetlerinin ve ekonomiye olan etkisinin kısıtlanması, kitlesel üretim modelinden (Fordist) esnek üretim (Post-Fordist) modeline geçiş, yeni dünya düzeni, küreselleşme kavramlarıyla tanımlanan, etkilerinin günümüze kadar devam ettiği yeni bir dönüşüm süreci içerisine girmiştir.

1970’li yıllarda toplumsal alanda baş gösteren değişimlerin sinema alanına ilk yansması, Ryan ve Kellner’in de belirttiği gibi; aileye, cinselliğe, sendikalara, insan doğasına, suça, savaşa, politikaya ve her şeyiyle topluma muhafazakâr bakış açıları getiren filmlerin Hollywood perdesindeki yükselişi olacaktır (1997, s. 87). Bu doğrultuda, genç ve yeni yönetmenler kuşağının ilk ortaya çıkış filmi olan Steven Spielberg’in yönettiği, 1975 yapımı *Jaws*, Yeni Hollywood’un hem tematik hem de ekonomik anlamda içine girdiği dönüşümün okunabileceği bir örnektir. Film, bir yandan bağımsız kadın cinselliğinin ataerkil değer ve kurumlar üzerinde yarattığı tehdide karşılık verilen muhafazakâr bir tepki olarak tarihsel önem taşıırken, tek bir filmin stüdyosuna yüz milyonlarca dolar kazandırabileceğini ve kötü bir sezonu zafere dönüştürebileceğini de kanıtlamıştır (Rayn ve Kelner, 1997, s. 109- Gomery, 2008, s. 538).

Amerikan film endüstrisi, televizyonun yaygınlaşması ile 1960’lı yıllarda gışede yaşadığı gelir kaybını telafi edebilmek için düşük bütçeli bağımsız yapımlara özellikle dağıtım boyutunda ilgi göstermiş, Tzioumakis’in de belirttiği gibi; bu dönem, Hollywood Rönesansı ile birlikte film endüstrisinin holdingleşme yönünde hızlı adımlarla ilerlediği bir dönem olmuştur. (2015, s. 263). Tzioumakis’e göre; şahsi mülkiyetle geçen elli yıllık bir dönemden sonra neredeyse bütün büyük eski stüdyolar, birbirinden bağımsız birkaç alanda büyük hisseleri olan, ürün-hizmet alanı çeşitlendirilmiş şirketler olarak holdinglerin yan kuruluşları olma sürecine girdiler ya da farklı alanlara yönelme programıyla kendileri de holdingleştiler (2015, s. 263). Holdingleşme ile birlikte şirketler hem farklı pazarlara açılmış hem de yan pazarlar oluşturarak eğlence sektörünün bütün alanlarında (sinema, TV, kablolu TV, video, müzik vb.) faaliyet göstermeye, ürünlerini çeşitlendirmeye (TV dizileri, filmleri, show programları, video klipler, reklam vb.) başlamıştır.

Balio'ya göre; holdingleşme sürecinin bu ilk evresi hem yeni pazarlar açmış hem de bir alanda uğranacak olan zararı farklı pazar olanakları içerisinde kâra dönüştürülebilmeyi olanaklı kılmıştır (2010, s. 44). Holdingleşmeyle birlikte Hollywood, dikey ve yatay olarak büyümüş, artık tek parçalı bir yapı değil çeşitli kollara ayrılmış geniş bir organizasyona dönüşmüştür. Bu doğrultuda, medya ve eğlence sektörüne doğru gerçekleşen genişleme, aynı ürünlerin farklı pazarlara sunulmasını sağladığı gibi geçmiş yıllarda üretilmiş filmlerin de tekrar pazarlanabilmesinin önünü açmıştır. Sinema filmlerinin sağlayacağı kâr, artık salt gişe gelirlerine bağlı olmadığı gibi zamansal olarak belirli bir dönemle de sınırlı değildir. Böylece sinema endüstrisi geçmişle kıyaslanmayacak ölçüde büyük kârlar elde etme potansiyeline sahip bir üretim alanı haline gelirken, yapım bütçeleri de hızla büyümeye başlamıştır. Gomery'e göre; "bu dönemde Hollywood yapım sistemi içinde filmlerin konumu değişmiş, büyük şirketler, yüksek maliyetli (blockbuster) ve potansiyel olarak yüksek kârlı "özel atraksiyonlar"a doğru yönelmişlerdir (2008c, s. 538)". Büyük şirketlerin az sayıda gişe rekortmeni film üretimine dönmesi Tzioumakis'in de ifade ettiği gibi; "düşük bütçeli bağımsız yapımların gösterim şansını artırmış, egemen sinema anlayışının dışına çıkan yenilikçi film örneklerinin yapılmasına olanak sağlamıştır (2015, s. 270-273)".

Ekonomik, siyasal alanda yaşanan dönüşümün Hollywood üzerindeki etkileri 1970'li yıllarda görünürlük kazanmış, Bordwell'in de belirttiği gibi; 1960'lı yıllardan itibaren gerçekleşen dramatik değişiklikler, 1970'li yıllarda hız kazanmış, radikalleşmiş ve akademik çevrelerce bu dönem Hollywood için post-klasik sinema döneminin başlangıcı olarak yorumlanmıştır (2016, s. 16). Post-klasik dönem ya da Hollywood anlatısında görülen değişimler klasik biçime özgü anlatısal tutarlılığın kaybolduğu, görsel uyuşmaların belirsizleştiği, normların değişim gösterdiği tezlerine dayanmaktadır. Langford'a göre; klasik sonrası (post-klasik) biçim üzerine yürütülen tartışmalar, iki ana eksen üzerinden ilerlemiştir. Bunlardan birincisi, karakter merkezli doğrusal anlatıdan belirgin bir kopuşu ve karakterden özerk, bağlantısız bir seyir deneyimini ön plana çıkarırken; ikincisi Bordwell'in "yoğunlaştırılmış devamlılık" kurgusu adını verdiği, stilistik araçlar üzerine yoğunlaşmıştır (2010, s. 247). Bordwell, Hollywood'un yeni biçiminde, parçalı anlatı ve tutarsızlık yerine, geleneksel yapıda var olan devamlılığın daha sıkı örüldüğü bir yaklaşımın egemen hale geldiğini belirtir (2010, s. 59). Bordwell'in *yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu* olarak nitelendirdiği bu teknik, plan sayıları artarken, ortalama çekim süresinin gösteriminin giderek kısaldığına işaret eder.

TV ve video gibi satış pazarlarının yaygınlaşması, yine TV'un ve videonun kendi gösterim araçlarının yoğun dikkat gerektirmeyen özelliklere sahip olmasının yeni devamlılık kurgusu anlayışını yönlendirdiği söylenebilir. Bordwell'e göre; 1970'lerin ortasında ortalama 1000 çekimden oluşan planlar, 1980'lerin sonunda 1500 çekimi aşmış, 1990'ların sonunda 3000-4000 sayılarına ulaşmış ve yeni devamlılık anlayışı küresel düzeyde seyirciye hitap eden Hollywood sinemasının baskın biçem ögesi haline gelmiştir (2010, s. 59-61).

1970'li yılları Hollywood sinemasında; anlatının çöktüğü, klasik biçeme özgü teknik normların ortadan kalktığı, bir bütün olarak Hollywood biçeminin köklü bir dönüşüm geçirdiği tezine karşı olan kutupta ise örneğin Gomery, 1970'li yılların gişe rekortmenleri *Jaws*, *Star Wars* ve *Godfather* üzerinden yaptığı değerlendirmede, bu dönemi Yeni Hollywood'un tür filmi yapımcılığına ve klasik biçem ilkelerine geri dönüş olarak yorumlar (2008, s. 543). Kristin Thompson da, Yeni Hollywood'da Hikâye Anlatımı (*Storytelling in the New Hollywood*) adlı kitabında, 1960'lardan sonraki dönemde yapılan bir düzine filmi incelemiş ve gişe rekortmeni filmler de dahil olmak üzere bu dönemin filmlerinde çok tutarlı bir hikâye anlatımının var olduğunu belirtmiştir (akt. Bordwell, 2016, s. 19)

1970'li yıllarda, holdingleşmeyle birlikte film yapımcılığında yeni yönetim sistemleri gelişmiş, yeni yönetim ekipleri seyirci zevklerini, tercihlerini, izleme alışkanlıklarını ölçmek için çeşitli bilimsel izleyici araştırma mekânizmalarını devreye sokmuştur (Tzioumakis, 2015, s. 263). Bu bilgiler ışığında film üretim süreci, öngörülebilir olarak düzenlendiği gibi izleyici beklentileri doğrultusunda alışılmış kalıplarını dışına çıkmakta da daha esnek bir yapıya kavuşmuştur. Hollywood holdinglerinin kitlesel ölçekte küresel eğlence pazarına hâkim olacağı süreç ise 1990'lı yıllarda, Soğuk Savaş döneminin iki kutuplu dünyasının son bulmasıyla başlamıştır. Soğuk Savaş döneminin kapanmasıyla kapitalizm bütün dünyada egemenliğini ilan etmiş ve uluslararası sistemin ABD'nin önderliğinde yeniden yapılandığı bir dönem başlamıştır. Yeni dünya düzeni olarak kavramsallaştırılan bu dönem, Sapancalı'ya göre; kapitalizmin ve neoliberal ekonomi politikalarının, başta eski sosyalist ülkeler olmak üzere coğrafi anlamda dışsal yayılmasını yani küreselleşmesini ve aynı zamanda başta kamu kesimi olmak üzere bugüne kadar egemen olmadığı sektörleri de kapsayacak içsel yayılması ve üretimin bu çerçevede post-fordist biçimde yapılmasını yani esnekleşmesini tanımlamaktadır (2001, s. 116). Bu süreçte ulusal ekonomilerin

liberalleştirilmesi, kapitalist dünya ekonomisiyle entegrasyonu, ulusal pazarların korunmasına yönelik sınırlamaların kaldırılması, devlet tekelinde olan alanların özelleştirilmesi, çok uluslu şirketlerin yaygınlaşması gibi köklü yapısal değişiklikler, iletişim araçlarında yaşanan teknolojik devrimin de desteği, IMF (Uluslararası Para Fonu), Dünya Bankası gibi uluslararası örgütlenmelerin de çabalarıyla hızla uygulamaya konmuştur. Özellikle sinemanın da dahil olduğu medya alanı bu süreçte giderek çok uluslu sermayenin denetimine girmiş ve bu alandaki tekelleşme eğilimleri hızla artmıştır. Kaya'nın da belirttiği gibi, bu dönemde, medya sektöründeki yatay ve dikey hareketlilikler, çapraz medya sahipliği olarak bilinen durumu sahneye çıkarmış ve hem geleneksel medya alanlarında (gazete, radyo-televizyon yayıncılığı, film endüstrisi gibi) hem de enformasyon üretimine ve dağıtımına dayalı çok sayıda başka alanda etkinlik gösteren ulusötesi şirketler ortaya çıkmasını sağlamıştır (2009, s. 140).

21. yüzyıl başlarken Hollywood sinema endüstrisi, kültür endüstrisi alanının tamamında ulusötesi faaliyet gösteren altı büyük şirketten (Walt Disney, Warner Bros, Sony Pictures, Paramount, Twentieth Century Fox, Universal) oluşan bir görünüm kazanmıştır (Gomery, 2011, s. 165). Bu şirketler, 1990'lı yıllar boyunca art arda açtıkları yurtdışı şubelerle nerdeyse küresel ölçekte film dağıtım ağlarına sahip olmuşlar böylece filmlerini eş zamanlı olarak küresel ölçekte gösterime sunabilmişlerdir. Erus'un da belirttiği gibi; büyük stüdyoların sahip olduğu dağıtımcular, yasal olan ve olmayan çeşitli yöntemlerle stüdyoların üretimlerinin seyirciye ulaşmasını sağlamışlardır (2007, s. 7). Bu şirketler; büyük gişe getirisi sağlaması beklenen filmlerle birlikte daha az popüler filmleri gösterimcilere dayatmak, filmlerin kaç hafta gösterimde kalacağını belirlemek, sponsorluk anlaşmaları ile belirli teknolojik imkanların kullanımı sadece kendi filmlerine sağlamak vb. yöntemlerle gösterimi denetim altına almış ve küresel sinema pazarını kontrol etmeye başlamıştır. Sinema dışındaki gösterim alanlarının (DVD, Blu-Ray, dijital platformlar, internet) genişlemesi ile bilgisayar oyunları, film müzikleri, oyuncak, poster vb. yan ürünler dayalı yeni pazarlar oluşmuş ve 1990'lı yıllardan günümüze kadar olan süreç Gomery'in de belirttiği gibi; "Hollywood'un uluslararası etkiye, kitlesel eğlence pazarı üstünlüğüne ve tarihinde eşi görülmemiş kârlara ulaştığı dönem olmuştur (2008d, s. 540)".

Yaylagül'e göre; bugün birkaç ulusötesi şirket ile Hollywood, dünya pazarına egemen durumdadır. Bu şirketler hem Amerikan iç pazarını kontrol etmekte hem de dünya pazarının büyük bir kısmını kendi denetimlerinde bulundurmaktadır ve yurt dışı

pazardan elde ettikleri gelir iç pazardan elde ettikleri geliri aşmış durumdadır (2009, s. 177).

Hollywood'un baskın film biçemi olan klasik anlatı modeline dayalı anlayış egemenliği 1990 sonrasında da devam ettirmiştir. Ancak 1970'li yılların ortalarından itibaren tekil örnekleri görülmeye başlayan, klasik, modern ve hatta avangart sinemaya özgü biçem anlayışlarının iç içe geçtiği film örnekleri, içinde yaşadığımız çağa özgü bir sanat formu olarak kabul edilen postmodernizm kavramı etrafında tartışılmaya başlanmıştır. Kellner'in de belirttiği gibi, postmodernizm tartışmaları; modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen mimari, edebiyat, resim vb. alanlarda görülen yeniliklerle başlamıştır (2011, s. 409). Modernite gibi postmodernite de sadece sanat ve kültür alanında görülen yenilikleri tanımlamak için kullanılan bir terim değildir. 1960'lı yıllardan itibaren bazı sosyal bilimciler, Amerika ve Japonya gibi ileri düzeyde endüstrileşmiş ülkelerde, toplumun temel karakteristik özelliklerinde köklü değişimler olduğunu gözlemlemişlerdir. Bu yeni toplum biçimi birçok yönden endüstri toplumundan farklılıklar göstermektedir (Bozkurt, 2012, s. 20).

Postmodernite, modernitenin ortadan kalktığı modern sonrası, ötesi belli bir tarihsel dönemde ortaya çıkan yeni bir toplumsal formasyonu tanımlamak için kullanılan (enformasyon toplumu, bilgi toplumu, post-endüstriyel toplum, ağ toplumu, gösteri toplumu, high-tech toplum vb.) tartışmalı bir terimdir. Kökenlerini Rönesans, Reform ve Aydınlanma felsefesinin akılcılığınından alan, sanayi devrimi ile maddi biçimini kazanan modernlik, Berman'ın da belirttiği gibi; modernleşme teorisi, sanayileşme, akıl, bilim ve modern ulus devletinin ortaya çıkması, kapitalist dünya pazarı, kentleşme gibi olgularla ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin birliğidir (1994, s. 12-13). Postmodernite toplumsal alanda maddi biçimini, özellikle Batı toplumlarında görülen, bilişim ve enformasyon teknolojilerindeki gelişmeler sonucunda kazanmıştır. Bilgisayar teknolojisinin üretim süreci içerisinde kullanılmaya başlaması ile kol emeğine dayalı emek gücüne olan gereksinim azalmaya başlamış, hizmet sektörü artan biçimde endüstrileşmiş, daha çok zihinsel emeğe dayalı yeni meslekler ortaya çıkarken, yeni bir emek organizasyonu modeli olarak esnek çalışma biçimi ve uzmanlaşmaya dayalı post-fordist emek organizasyonu uygulamaya konmuş ve kapitalizmin üretim sürecinde yaşadığı değişime neoliberal ekonomi politikaları eşlik etmiştir (Belek, 1997, s. 255-260).

Smith'e göre; postmodernite, modernitenin ötesinde olduğu düşünülen bir toplumsal gelişme aşamasını ifade eder. Buradaki temel düşünce, kültür ve kültürel tüketim, medya ve bilgi teknolojisi etrafından düzenlenmiş bir postendüstriyel ekonomi yönünde kesin ve köklü bir kaymanın olduğudur (2005, s. 289). 1980'li yıllardan itibaren kitle iletişim araçlarının ve dolayısıyla kültürün toplumsal yaşamdaki önemi görülmemiş derecede artmış, ekonomik alanda mal ve hizmet üretimi kadar sembollerin üretimi, dağıtımını da önemli bir boyut oluşturmaya başlamıştır. Anderson'un da belirttiği gibi, kültür zorunlu olarak öylesine genişlemiştir ki, ekonomiyle özdeş bir alanı kaplamaya başlamıştır. Bu durum kültürün yalnızca ekonomik faaliyetlerin bazıları için dayanak olmasında değil çok daha derinlerde, bütün maddi nesnelere ve maddi olmayan hizmetlerin denetlenebilir bir göstergeye, alınıp satılabilir birer metaya dönüşmesinde de kendini göstermektedir (2009, s. 82).

Postmodernist teorisyenlerden Jean Baudrillard bu dönemi, bilgisayarlaşma, bilgi-işlem, medya ve sibernetik denetim sistemleri ve toplumun simülasyon kodları ve modeller uyarınca örgütlenmesinin, toplumun örgütleyici ilkesi olarak üretimin yerini aldığı yeni bir simülasyon çağı olarak niteler. Baudrillard'a göre; "modernlik eğer kodları ve modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği bir üretim çağıysa, bunun tersine postmodern simülasyonlar çağı; modeller, kodlar ve sibernetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır (Best ve Kellner, 2011, s. 148)". Baudrillard, günümüz toplumlarında göstergelerin bir köken ve gerçeklikten koptuğunu ve göstergelerin artık doğanın bir taklidi ya da bir taklidin mekânîk yeniden üretimi olmadığı gibi gerçeğin yerini alarak simülasyon-hipergerçeklik olarak ortaya çıktığını iddia eder. Baudrillard'a göre günümüzde gerçek; artık minyatür hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir, bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi de mümkün olmaktadır ve simülasyon "gerçek"le "sahte" ve "gerçek"le "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır (2003, s. 17-18).

Jameson ise çok uluslu kapitalizme özgü bir aşama olarak gördüğü postmodernizmi, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak yorumlar. Jameson, geç kapitalizmin kültürel mantığının; yeni imge ve simulakrum kültüründe uzantısını bulan yeni bir derinlik yoksunluğu olduğunu belirtir. Jameson'a göre; bunun sonucu olarak, gerek kamu tarihi ile ilişkilerimizde gerekse kendi öznel zaman boyutumuzda tarih duyulumumuz zayıflatılmıştır. (2011, s. 35).

Sarup, sanatta postmodernizmle birlikte düşünölen başlıca merkezi özelliklerin; sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; elit ve popüler kültür arasındaki düzen ayırımının çökmesi; biçimsel eklektizim ve kodların karışımı, bu bağlamda parodi, pastiş, ironi ve oyunun öne çıkan izlekler olması, vurgunun içerikten biçime kayışı, gerçekliğin imgelere dönüşümü, zamanın sürekli bir şimdiler dizisine parçalanması, düşünömselliğe ve özgöndergeselliğe, raslantısallığa, anarşiye, parçalılığa ve benzetmeye gönderme olduğunu belirtir (1997, s. 190-191). Edebiyat, mimari, resim gibi alanlarda 1960'lı yıllarda etkileri görölmeye başlayan postmodernizm, 1990'lı yıllarla birlikte Hollywood sinemasında da görönlörlük kazanır. Postmodern bir estetiğin ortaya çıktığı varsayımına kaynaklık eden filmler ise ilk olarak, *Blue Velvet* (1986), *She's Gotta Have It* (1986), *Blade Runner* (1982) gibi filmlerle Hollywood dışından gelmiştir.

Buckland'a göre; 1990'lardan beri klasik öykü anlatıcılığına özgü teknikleri reddeden ve onun yerine karmaşık öykü anlatıcılığını getiren popüler bir film döngüsü ortaya çıkmıştır. Buckland, üçüncü bir olay örgüsü türü olarak değerlendirdiği yeni teknikleri, "bulmaca olay örgüsü" olarak niteler. Bulmaca olay örgüsü; olayların düzenlenişinin yalnızca karmaşık değil, anlaşılması zor ve kafa karıştırıcı olması anlamında kullanılır; olaylar yalnızca birbirine karıştırılmış değil, birbirine dolanmıştır (2015, s. 14). Buckland'ın, klasik öykü anlatıcılığı tekniklerinin reddi olarak yorumladığı dönüşümü, Bordwell, klasik normlarının "çatallanması" olarak değerlendirir. Bordwell, izleyici beklentileri ile oynayan, dolambaçlı, sıkı bir anlatı nedenselliği içermeyen böylece izleyicinin anlatıya olan güvenini sarsan, karmaşık Hollywood filmlerinin hâlâ klasik anlatı içerisinde kaldığını savunur.

Bordwell, yeni hikâye anlatma tekniklerini, 1990'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan geniş bir kültürel değişim içerisinde değerlendirir. Bordwell'e göre, yeni medya teknolojilerinin yarattığı deneyim ile büyüyen gençler hikâye anlatımındaki yenilikleri keşfetmeye daha yatkındır. Hollywood dışı, bağımsız film üretimindeki yükseliş de giderek daha geniş bir alanın oluşmasını sağlamış ve oluşan rekabet nedeniyle ürünlerin farklılaştırılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu gibi nedenlerle filmler, çizgisel olmayan, dönüşlü zaman şemaları üzerine oturtulmuş, hipotetik gelecek zamanlar üzerine kurulmuş, hikâyeler dağılmış ve giderek eylem çizgileri iç içe geçmiş, hikâyeler geçmişteki olayları anlatmaya başlamış ve kendi içinde döngüler ortaya çıkarmıştır, böylece yerleşen deneysel hikâye anlatma tarzı da klasik normları parçalıyormuş gibi görünmüştür (2016, s. 141-143).

Postmodernizm ile birlikte vurgu içerikten biçeme doğru kaymış, sinema sanatındaki modernist, avangart ve klasik anlatıya özgü biçem teknikleri iç içe geçmiş, böylece melez bir form ortaya çıkmıştır. Postmodernizm, içerik ve biçem olarak tutarlı bir sistem yaratma amacını doğası gereği taşımamaktadır. Constable'a göre; Hollywood özelinde postmodern estetik, güncel tarihsel veya estetik paradigmalara basitçe aşılabilir çünkü postmodern filmler, Yeni Hollywood'un gelişiminde son aşamaya eklenemeyeceği gibi klasik anlatı parametrelerine de uyumsuzdur (2015, s. 38). Postmodern sinemaya özgü birçok stilistik ve anlatısal çözüm kendisinden önceki estetik ekoller tarafından kullanılmıştır. Aralarındaki fark ise Karadoğan'ın da belirttiği gibi, "postmodernizmin bunu sanatsal bir program etrafında değil, sanatın ortadan kalktığına dair bir inançla ve her şeyin sanat olabileceğine dair bir ön kabul ile gerçekleştirmesidir (2005, s. 144)". Bugün çok büyük bir bölümü Hollywood içerisinde gerçekleştirilen postmodern filmler, modernist ve avangart estetiğin kodlarını popüler sinema ile kaynaştırmış, farklı stilleri estetik bağlamından kopararak bir anlamda *kitsch*leştirilmiş ve medya çağına özgü bir gösteriye dönüştürmüştür. Bu gösteri, daha fazla yüksek teknoloji içeren sinema tekniğine özgü araçların kullanımı ve özel efektlerin yoğunluğu ile oluşturulmuş, sinematografik yanılsama derinliksiz, yüzeysel bir görünüme dönüştürülerek anlamın tarihselliğinin reddedilmesi, temel belirleyici haline gelmiştir.

Stam (2014, s. 312), postmodern sinema ile söylemsel ve biçemsel olarak çok biçimli, ironik ve medya bilinçli bir sinemaya doğru biçemsel bir kaymanın varlığına dikkat çekmektedir. Yeni yüzyılın iletişim araçları medya bilinçli bir toplum yaratmış ve kişinin "gerçek"le olan ilişkisi değişmiştir. Postmodern birey, yeni iletişim araçlarının yarattığı görüntü bombardımanı içerisinde salt izleme deneyiminin sağladığı bir "gerçeklik"le karşı karşıyadır. Büyükdüvenci ve Öztürk'ün de belirttiği gibi; postmodern sinema, anlamlı bütünlüğü oluşturmak gibi bir amaç taşımayan; başka biçemlerden, türlerden, öykülerden ödünç alan, ödünç aldığı malzemeyi bağlamından koparıp kolaj biçiminde yeniden kullanan ve her şeyin oyun olduğu metinler arası bir anlayış sergiler (1997, s. 29). Son olarak, günümüzde postmodern sinemaya özgü estetik kodlar, klasik anlatı sinemasının da beslendiği kaynaklara dönüşmüş ve parodi, kolaj ve nedensel bağlantıların zayıflaması gibi teknikler, klasik anlatı sinemasında da sık başvurulan biçem unsurları haline almıştır.

2.3. Egemen Sinema Biçemleri

2.3.1. Klasik anlatı sineması

Klasik ya da geleneksel anlatı sinemasının kökeni Aristoteles'in *Poetika* adlı eserine dayanır ve Oluk'un da belirttiği gibi (2008, s. 38); Aristoteles'in kuramı, ilk çağdan bu yana Brecht'in kuramına dek, klasik dramatik yapıyı hâkim estetik ölçüt olarak kabul görmesini sağlamıştır. Aristoteles için sanat; mimetik, taklide dayanan bir eylemdir. Aristoteles, mimesis kavramı üzerinden sanatla ilgili görüşlerine *Poetika* adlı eserinde yer vermiştir. Aristoteles, *Poetika*'nın girişinde, ilk nokta olarak; "gerek epik, gerekse trajik poetik, ayrıca gerek komedyaya, gerekse dithyrambos⁹ poetik dahası çoğunlukla flütlerin ve telli çalgıların hepsinin bir bütün olarak baktığımızda taklit niteliğinde olduğunu" belirtmiş ve bu sanatların arasındaki farkın; değişik araçları kullanmalarına, birbirinden farklı nesnelere taklit etmelerine ve farklı usul-tarza sahip olmalarına dayandığını eklemiştir (2008, s. 5-8). Tunalı'ya göre; taklit olan sadece bu adı geçen sanatlar değildir. Aristoteles, *Poetika*'nın son bölümlerinde, "şairin de, ressam veya başka plastik sanat erbabı gibi bir taklitçi" olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda Aristoteles için sadece edebiyat, müzik ve figüratif sanatlar değil, her çeşit sanatın özü taklit, yani mimesistir (Tunalı, 2007, s. 98).

Aristoteles, hocası Platon'un aksine taklidi aldatıcı, yanıltıcı bir eylem olarak değerlendirmemiş ve taklidi insanın doğasına özgü bir etkinlik olarak görmüştür. Sanatın kökenindeki taklidi ise insanın doğasında var olan taklitten hoşlanma duygusuna bağlamıştır. Aristoteles'e göre; "gerçekte hiç hoşlanmayacağımız nesnelere, örneğin gerçekte bakmak istemeyeceğimiz hayvanların ya da bakmak istemeyeceğimiz cesetlerin, olabildiğince aslına uygun imgesel gösterimlerini zevkle izleriz (2008, s. 8)". Sanatı mimetik bir etkinlik olarak gören ve sanatları kullandıkları araçları, yönedikleri nesnelere ve tarzları bakımından ayıran Aristoteles, sanatçının taklit ettiği nesneyle olan ilişkisini ve yarattığı taklidin nasıl bir biçime sahip olacağını ise şöyle açıklar: Şair de ressam gibi bir taklitçi olduğuna göre taklidin üç tarzından birini izlemek zorundadır. Nesnelere oldukları gibi gösterir veya anlatıldıkları gibi ya da olmaları gerektiği gibi sunar (2008, s. 40).

Aristoteles, klasik dramatik yapının kurulmasına kaynaklık edecek görüşlerini tragedyayı ele aldığı bölümde açıklar. Aristoteles'e göre tragedyaya; bir başı, sonu ve belli

⁹ Dithyrambos: Eskiçağda, Dionysos (şarap tanrısı) kültürüne ilgili törensel şarkı.

bir uzunluğu olan bir eylemin kendi içinde kapalı, bütünlüklü ve kendine özgü araçlarla çekici bir biçim verilmiş taklidir. Tragedyanın amacı ise “uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutuklulardan arındırmak” yani katharsis”tir. Tragedya; mitos (öykü), karakterler, diyalog, bilme yetisi (düşünceler), sahneleme ve dekor olmak üzere altı öğeden oluşur ve bu öğelerin en önemlisi öykü, olay örgüsüdür. Olay örgüsünün bütünlüklü olması için bir başlangıcı, ortası, sonu olmalı ve öyküdeki olaylar, eylemler gelişigüzel değil neden-sonuç ilişkisiyle bir araya gelmelidir (2008, s. 12-15). Olaylar arasındaki nedensellik bağı, öyküde boşluk bırakmaz ve eylemler arasında mantıklı bir ilişkinin kurulmasını sağlar. Olaylar dizisi ne kadar sıra dışı olursa olsun neden-sonuç ilişkisi öyküye akla uygunluk ve inandırıcılık kazandırır, inandırıcılık ise öykünün içsel bütünlüğünü sağlar ve aksiyon birliğini oluşturur (Şener, 1997, s. 84, Nutku, 2001, s. 41).

Aristotelesçi klasik dramatik yapı, mimetik, temsil anlayışı doğrultusunda gerçeğe benzerlik yanılması oluşturmak ilkesi doğrultusunda şekillenir. Oluk’un da belirttiği gibi; gerçeğe benzerlik yanılması, izleyicinin karakterle özdeşleşmesi ve dramatik sürece katılımını amaçlar. Yanılsamanın sağlanması inandırıcılığa, inandırıcılığın sağlanması da mantıklı neden-sonuç ilişkilerini bağlıdır (2008, s. 38). Aristoteles’in kuramı; dramatik gelişmenin inandırıcı kılınabilmesi için karakterlerin biçimlendirmesinde de gerçeğe benzerliği esas alır. Karakterin, olay örgüsünde olduğu gibi bir sözü söylemesi ya da bir eylemi gerçekleştirmesi zorunlu veya olası olmalı ve biri ötekini olasılık veya zorunlulukla izlemelidir. Karakter sayılabilecek kişinin, hareketlerinin nedeni açıklanmış, eğilimi belirtilmiş ve belli bir davranış bütünlüğü içinde olması gerekir. Çünkü tragedya kişilerin değil eylemlerinin taklidir (Aristoteles, 2008, s. 15-24, Nutku, 2001, s. 45). Karakter, olay örgüsünün sergilenmesi, izleyicinin olay örgüsünü takibi için var olan işlevsel bir araçtır.

Aristoteles, dramatik bir eser için temel yapı formülünü oluşturmuş ve bu formül klasik tiyatroya, roman, öykü geleneği ve sinemaya bu sanatların kendine özgü araçları doğrultusunda özde değil ancak yan unsurlarda yapılan değişikliklerle uyarlanmıştır. Örneğin klasik dramatik yapı ile özdeşleşen üç birlik kuralı (eylem, zaman ve mekân), dramatik yapının eylem, zaman ve mekânda oluşabilecek değişikliklerle gerçeklik yanılmasının kırılmasına engel olacağı düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. Eylem, zaman ve mekânda kurgu ile oluşabilecek değişimler anlatının gerçeklik izlenimini tahrip ederek seyircinin gerçeklik yanılmasını bozacaktır. Ünal’ın da belirttiği gibi;

klasik kuramcılarının kurgunun sahnenin arkasında yer alan anlatıcıyı anımsatacağı kaygısı, klasik çerçeveyi parçaladığı ileri sürülen eserlerin, farklı zaman, mekân koordinatlarını drama özgü yanılısamacı özün inşa edilmesinde kullanılabilecek yöntem ve araçlara dönüştürmesiyle ortadan kalkmıştır (2008, s. 113).

Aristoteles ve onun oluşturduğu geleneksel dram geleneğine yaslanan anlayış, farklı sanat dallarına özgü biçem araçlarının drama özgü gerçeklik yanılısamasını bozmaması ve seyirciye okuduğunun, izlediğinin bir kurgu olduğu gerçeğini hissettirmemesi temel anlayışına dayanır. Kestingin de vurguladığı gibi; Aristotelesçi dram geleneği deyişinden Aristoteles'in tüm kurallarına tıpa tıp uygunluk değil, temelde ona olan yakınlık anlaşılmalıdır. Çünkü drama açısından her çağın kendine özgü zorunlulukları olmuş ve her çağ kendi dramasını var etmiştir. Ancak Aristoteles'in oluşturduğu temel formül, dram yapısı olarak tartışmasız kabullenilmiştir. Bu formül; olay örgüsünde nedensellik, bütünlükçü, kesintisiz süreklilik, çatışma ve çözümü, drama özgü yöntem ve araçların gerçeklik yanılısamasını koruması olarak özetlenebilir (1985, s. 21-22).

Aristoteles'in tragedya kuramı, tiyatro ve romanda olduğu gibi klasik anlatı sinemasının da kaynağı durumundadır. Klasik anlatı sineması, özellikle Amerikan sinemasında tarihsel olarak sinemaya özgü biçemin giderek artan şekilde bir öykünün anlatımı doğrultusunda işlevsel olarak kullanılması ile şekillenmiş ve Hollywood sinemasının küresel ölçekteki hâkimiyeti ile kurmaca film anlatısına egemen olan film biçimine dönüşmüştür. Klasik anlatı sineması öncelikle tragedyada olduğu gibi neden-sonuç ilişkisi doğrultusunda oluşturulmuş serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan çizgisel bir akış ve yükselen bir dramatik eğriye sahip olay örgüsü modeli üzerine kurulur. Anlatının neden-sonuç ilişkisi doğrultusundaki gelişimi rastlantısallığı ortadan kaldırır ve gerçeğe uygunluk etkisi yaratır. Gönen'in de belirttiği gibi; seyirci için bir klasik anlatı filmi, yaşamdaki olaylardan daha anlamlı ve inandırıcıdır çünkü gerçek yaşamda sürekli ileriye doğru (çizgisel) mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik (eylemsel) gelişme yer almamaktadır (2007, s. 26).

Anlatı boyunca, anlamlı bir dramatik gelişmenin yoğunluğu, olayların doğal bir seyir içinde geliştiği algısını yaratır ve klasik anlatı bu yoğunluğu olayları işlevsel şekilde bir araya getirerek, eksilterek düzenler. Anlatı genellikle bir denge durumuyla açılır, bu denge durumunda seyirci baş karakteri, kahramanı tanır. Denge durumu, kahramanın arzusu dışında bir engel (düğüm) sonucunda bozulur ve denge durumunun

bozulmasıyla kahraman engeli ortadan kaldırmak ve hedefine ulaşmak için gerilim ve merak dolu bir çatışmanın içine girer. Kahramanın içine girdiği çatışmanın boyutu giderek yükselir ve olay örgüsü doruk noktasına ulaşır. Doruk noktası, kahramanın engeli ortadan kaldırmasıyla, bertaraf etmesiyle çözüme kavuşur ve denge durumuna tekrar dönülür ve anlatı sonlanır.

Klasik olay örgüsü modeli, anlatı aksiyonunu başlatan, ilerleten ve seyirci ile özdeşleşme sağlayan baş karakterin, kahramanın eylemleri, arzusu etrafında gelişir. Bordwell ve Thompson'un da belirttikleri gibi, karakterin arzusu bir hedefi oluşturur ve anlatının gelişmesinin rotası bu hedefe ulaşmaktır ancak klasik anlatıda kahraman, bu arzusunun gerçekleşmesini engelleyen kendisinin zıttı özellikleri ve hedefleri olan bir karakterle karşı karşıyadır (2009, s. 95). Klasik anlatı sineması, seyircinin anlatıdan haz alması temeline dayanır. Bu hazzı sağlayacak olan ise seyircinin kahraman ile özdeşleşmesidir. Bu nedenle klasik anlatı sinemasında karakter belirli özellikleri ön plana çıkarılarak tipikleştirilir ve bu özellikler seyirciye sürekli hatırlatılır. Oluk'un da vurguladığı gibi karakterin tek boyutluluğu ve diğer karakterlerle karşıtlık içerisinde tanımlanması izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlayan iki önemli etkidir (2008, s. 81). Klasik anlatı sinemasında karakter, genellikle içsel derinliği olmayan tek boyutlu bir karakterizasyonla idealize edilir. Bu doğrultuda karakter, olay örgüsünün akıcı bir şekilde gelişimini sağlamakla yükümlü psikolojik motivasyonu tanımlı, tutarlı belirgin bir amaca doğru yönelmiş film kişisidir.

Klasik anlatı sineması, sinemasal biçime ait teknik, stilistik araçların kullanımında ise "saydamlık", "görünmezlik", "şeffaflık", "devamlılık" gibi terimlerle ifade edilen ve sinemaya özgü anlatım olanaklarının tema ve olay örgüsünün gelişiminde işlevsel kılındığı, filmin doğrudan, aracısız olarak anlaşılmasına yönelik bir anlayış sergiler. Kolker'in de belirttiği gibi; klasik biçem, seyircinin stilistik araçların farkında olmamasını ancak etkilerinin farkında olmasına yönelik olarak oluşturulmuştur (2009, s. 65). Filmde yaratılan kurgusal evrenin dramatik düzeyde gerçeğe uygunluğunun sağlanması, film süresince seyircinin kendini anlatıya kaptırması ve anlatının gerçek olduğu illüzyonun yaratılmasına bağlıdır. Hollywood sinemasının yetkinleştirdiği klasik biçem, yarattığı saydamlık ile olay örgüsünün kurgusal bir yapıntı olduğu gerçeğini; çekim için çerçevelemenin oluşturulmasından başlayarak, sahnenin bir dizi çekime bölünmesi, sahne içinde aksiyonun düzenlenmesi, ışık, ses gibi araçların maksimum düzeyde anlatıya uygunluğu ve montaj aracılığı ile parçalar arasındaki izlerin ortadan

kaldırılması ile yaratır; böylece filmde sunulan kurgusal dünyanın kendi kendini anlatmakta olduğu illüzyonunu oluşturur.

Klasik biçeme özgü saydamlık, 1915'ten sonra Griffith'in öncülüğünde gelişmiş ve çok parçalı filmsel yapının tek bir bütünden oluştuğu izlenimi yaratmak konusunda giderek yetkinleşmiştir. Klasik biçeme özgü saydamlık, "devamlılık kurgusu" ilkeleri doğrultusunda sağlanır. Devamlılık kurgusunun temel işlevi; art arda gelen çekimlerde, zaman, mekân ve aksiyonun kesintisiz akışını pürüzsüz bir şekilde oluşturmaktır. Bu akışı, pürüzsüz bir şekilde oluşturmak seyircide yaratılan gerçeklik illüzyonunun ön koşuludur. Klasik anlatı sinemasında, sinematografik ifadeye ait teknikler (çekimin açısı, çekim ölçekleri, çekimin süresi, aydınlatma) ve mizansenin kuruluşu da devamlılık kurgusunu desteklemeye yöneliktir. Devamlılık kurgusu ile çekimler arasında gerçekleştirilen uyum, iki ayrı çekim arasında (farklılık ne derece önemli olursa olsun) görsel, mekânsal ve anlatımsal sürekliliği, bütünlüğü sağlar. Sinematografik yapı, kurucu (genel) çekim ve ayırlama mantığı ile kurulur. Kurucu çekim; seyirciye filmsel uzam, zaman ve sahnedeki karakterlere ilişkin enformasyonu sağlar. Ayırlama ise olay örgüsünü gelişimini sağlayan anlatı enformasyonunun taşıyıcısıdır. 180 derece kuralı ile mekânsal bütünlük sağlanır ve seyirci filmsel uzamda karakterlerin nasıl konumlandığını, ne yöne doğru ilerlediğini ve daha da önemlisi kendisinin öykü aksiyonu içerisinde nerede konumlandığını hiçbir belirsizlik olmadan bilir. Bakış açısı uyumu ise sinemada karakterin gördüğünün temsili anlamına gelir. Bakış açısı uyumu hem anlatı ekonomisi hem de bakışın yarattığı yön duygusu ile mekânsal devamlılığı sağlar. Açı/karşı açı tekniği, karakterlerin birbirine bakışı ve seyircinin karakterlere bakışını içerir. Böylece karakterlerin bakışı arasında seyircide süregiden bir aksiyon yanılsaması sağlanır. Seyircinin bakışı, kurgu aracılığı ile yönlendirilir ve kurgunun varlığı görünmez kılınır. Yine eksen uyumunun 30 derece kuralına bağlı olarak oluşturulması ile çekim ölçeklerinin değişimi seyircinin bakışını rahatsız etmeden gerçekleştirilir. Mizansen içindeki devinim, jest uyumu ise ilk çekimde başlayan bir devininim veya jestin ardından gelen çekimle devam etmesi ilkesine dayanır (Gönen, 2007, Bordwell ve Thompson, 2009, Kolker, 2009). Filmsel aracı ön plana çıkarmayan bu saydam biçem, sinema tarihi boyunca gelişerek, yetkinleşerek film biçemine özgü standartları oluşturmuş, filmde filmde tekrarlanan bu teknikler seyirci tarafından film izleme deneyiminin bilinen uyuşmalarını yaratmıştır.

Klasik anlatı sinemasının saydamlığı (görünmezliği), bu tekniklerin seyirci tarafından bilinen, benimsenen kodlara dönüşmüş olması ile oluşmuştur. Son olarak klasik anlatı sineması sadece ticari sinemaya özgü bir biçem anlayışı değildir. Sanat sineması içerisinde değerlendirilen birçok film de klasik anlatı biçemine sahiptir. Ancak sanat sineması; anlatısını finale doğru ilerleyen doğrusal bir olay örgüsü etrafında geliştirmekten ziyade, Kolker'in de belirttiği gibi, karakterin psikolojik tanımlanışı ya da karakter ve çevresi arasındaki ilişkiyle ilgilenir (2011, s. 66)

2.3.2. Çağdaş anlatı sineması

Çağdaş anlatı; modern sinema, sanat sineması gibi kavramsallaştırmaların sahip olduğu anlatı yapısını işaret eder. Bu bağlamda modern sinema ya da sanat sinemasına özgü çağdaş anlatı, klasik anlatı sinemasından anlatıya değil anlatının biçimlendirilmesine öncelik vermesi ile ayrılır. Filme özgü biçemin nasıl kurulduğu ve bunun öykü anlatımıyla olan ilişkisine odaklanması, biçimin biricikliğine, eşsizliğine yönelik vurgu, çağdaş anlatı sinemasının modernist karakterini ortaya koyar. Kovacs'ın da belirttiği gibi modern sanatçının amacı, önceden var olan kurallara uymayan bir biçem oluşturmak ve oluşturulan biçemi eşsiz, yinelenemez kılmaktır (2011, s. 87) Çağdaş anlatının modernist karakteri, Hollywood klasisizmine karşı hem tematik hem biçem düzeyinde bilinçli olarak geliştirilmiş eleştirel bir tepki içermesi ve modern sanatın estetik ilkelerinin (öznellik, kendini yansıtırma ve soyutlama) sinemasal araçlarla ifadesine odaklanması ve bunu kendine özgü bir sistem geliştirerek gerçekleştirmesi ile belirginleşir. Modern sanatın; öznellik, kendini yansıtırma ve soyutlama gibi estetik ilkeleri çağdaş anlatı filmlerinde, yorumun belirsizliği, izleyicinin olay örgüsü inşasına bilinçli zihinsel katılımı ve öykünün öznel niteliğini içerir (Kovacs, 2011, s. 65).

Çağdaş anlatı sineması, doğrusal, neden-sonuç ilişkisi etrafında gelişen ve finale doğru yoğunlaşan bir olay örgüsü yapısı yerine karakteri ve karakterin dünyayla ilişkisini merkeze alan, olay örgüsünde kapanmayan nedensel boşlukların, kesintilerin yer aldığı, doğrusal olmayan, dairesel ya da spiral, açık uçlu, rastlantısal, tesadüfi sahnelerin var olduğu bir olay örgüsü modeline sahiptir. Nedenselliğin ortadan kalkması, olay örgüsünün doğrusal olmayan yapısı, izleyicinin sınırlı bir anlatı enformasyonuna sahip olmasına neden olur; enformasyon boşluğu film süresince kapanmaz ve film, çoğu durumda belirsiz bir noktada sonlanır. Bu durum, çağdaş anlatının izleyici beklentilerini karşılamak üzere bir anlatı sistemi kurmadığını gösterir. İzleyici, olay örgüsünün

inşasına bilinçli olarak katılmalıdır. Ancak çağdaş anlatı filmlerinde, olay örgüsü içinde bir bağlantı bulmanın ya da olay örgüsünü anlaşılabilir kılacak bir enformasyona ulaşmanın mümkün olmadığı örnekler de vardır. Bu yönüyle çağdaş anlatı filmleri, anlatımı, anlaşılması güç karmaşık bir sistem; öykü anlatma edimini bir sorun haline getirir ve birçok açıklamayı izleyicinin imgelemine bırakır. Çağdaş anlatının, olay örgüsünün nedensellik zincirini kırması, anlatısını, çok parçalı, epizodik yapı üzerine inşa etmesi klasik anlatıya özgü “gerçeklik” illüzyonunu ortadan kaldırır ve filmsel gerçekliğe yeni bir yorum kazandırır. Kolker’ın da belirttiği gibi; filmin anlatı yapısının biçimsel modellerindeki her değişim, izleyicinin izlediği filmle olan ilişkisindeki değişimi de ifade eder (2010, s. 23). Çağdaş anlatı, anlatıda yarattığı bilgisel boşluklar ile seyirciyi, film izlemenin entelektüel bir çaba gerektirdiği gerçeği ile yüzleştirmeyi amaçlar.

Bordwell’e göre; nedensellik ilişkilerinin gevşemesi, ikinci türden bir yöntemle yani gerçekliğin öznel ya da içsel olmasıyla destek bulur ve çağdaş anlatı filmleri karakteri sergilemek ister (2010, s. 128). Çağdaş anlatının nedensellik ilişkilerini askıya alması, çizgisel bir olay örgüsü yerine parçalı, epizodik bir anlatım kurması öyküden çok karakteri sergilemek istemesinin bir sonucudur. Çoğu durumda çağdaş anlatı filmleri, olayları karakterin psikolojik derinliğini sağlamak için bir yan unsur olarak kullanır. Çağdaş anlatı sinemasında, Kovacs’ın da belirttiği gibi; olay örgüsü zaman dizisindeki sürekli yarıklar epizodik yapının bir sonucuyken; olay örgüsünde bitiş noktalarının olmaması, epizodik yapı ve farklı zihinsel durumların temsili, olay örgüsünden ziyade karaktere yoğunlaşmanın bir sonucudur (2010, s. 66). Çağdaş anlatı olaylar zinciri ve aksiyonla çok az ilgilenerken çoğu durumda bir insani durum üzerinden toplumsal ilişkilerden soyutlanmış, yabancılaşmış karaktere ve onun psikolojik zihinsel temsillerine yoğunlaşır. Çağdaş anlatı filmlerinde karakter psikolojisi, klasik anlatıda olduğu gibi bir psikolojikleştirme içermemektedir. Psikolojik nedensellik, karakter motivasyonunu oluşturan etken değil, karakteri derinleştiren, karmaşıklaştıran insani, varoluşsal durumu üzerinedir. Daha uç durumlarda çağdaş anlatı filmlerinin karakterleri belirgin bir psikolojik özellik taşımayabilir. Kovacs, bu tip karakterleri “soyut birey” olarak tanımlar. Kovacs’a göre soyut birey; tarih-dışı, anti-psikolojik, geçmişinin, içsel dürtülerinin belirleyici bir faktör olmadığı insandır (2010, s. 69). Bu özellikleri ile çağdaş anlatı filmlerinin karakterleri, olay örgüsünü bir hedefe doğru ilerletmediği gibi, olayların akışına edilgen bir biçimde dahil olan film kişisine dönüşür. Çağdaş anlatının

merkeze aldığı karakter genellikle kentli modern birey ve çoğunlukla bir entelektüeldir. Çağdaş anlatı, yeni romanda olduğu gibi modernliğin geleneksel insani ilişkilerden kopardığı, yalnızlaştırdığı, benlik parçalanmasına uğrattığı ve nesneleştirdiği insanlık durumunu sorgulamak için karakterin öznelliği üzerinden modern insanın varoluşsal problemlerine yoğunlaşır.

Klasik anlatı, sinemasal biçime ait teknik, stilistik araçların kullanımında sinemaya özgü anlatım filmin doğrudan, aracısız olarak anlaşılmasına yönelik devamlılık kurgusunun ilkeleri doğrultusunda oluşturulmuş saydam bir anlayış geliştirirken; çağdaş anlatı, biçime özgü stilistik teknikler ile filmsel aracı öne çıkarır ve estetik özbilinçliliği belirginleştirir. Lunn'un da vurguladığı gibi modernist sanata özgü estetik özbilinçlilik (özdönüslülük), sanatçının, sanatına özgü teknik, stilistik araçları ve malzemeleri kendi sanatlarındaki yaratma süreçlerine dikkat çekmek için kullanmaları anlamına gelir. Böylece modern sanatçı, sanatın “dışsal” gerçekliğin saydam bir yansıması olduğu tezini ortadan kaldırmayı amaçlar (1995, s. 48). Çağdaş anlatı, filme özgü biçim araçlarını görünmez kılmak yerine modern sanata özgü bir biçimde öne çıkararak sinematografik imgenin çok parçalı doğasını gizlemekten kaçınır ve dikkati biçime yöneltir. Sinematografik imge, anlatının ilerlemesini sağlayan işlevsel özelliklerinden sıyrılarak tek başına bir varlık kazanır. Biçim unsurları, organik bir bütünün parçası olmaktan yönetmenin en soyut düşüncelerini sinemasal olarak ifade edeceği bir anlatım aracına dönüşür. Çağdaş anlatı filmleri, homojen, tekrar eden ve standartlaşan bir biçim anlayışından ziyade yönetmenlerin farklı biçim tercihleri ile sinemasal imgeye farklı yaklaşımların geliştiği bir çeşitlilik oluşturur. Örneğin, Yeni- Gerçekçilik, savaş sonrası İtalya'sının dolaysız bir imgesini yakalamak isterken, Yeni Dalga akımının yönetmenlerinden Godard; imgenin yanıltıcı doğasını, dünyayı direkt olarak temsil edemeyeceğini göstermek isteyen bir biçim geliştirmiştir.

Bazin'in, gerçekliğin sinemaya özgü ifade edilme biçimini, “konunun gerçekliği ya da dışavurumun gerçekliğinden” ayırarak uzamın gerçekliği ile ilişkilendirmesi, derinlikli çekim ve plan-sekans tekniğini, bu gerçekliğin temel formu olarak değerlendirmesi (2007, s. 112), çağdaş anlatının da temel iki biçim yaklaşımını işaret eder. Bazin, uzamı parçalayan montajın varlığına karşılık gerçek hayatın bütünlüğü, gerçekliğin çok katmanlı yapısını oluşturabilmek için derinlikli çekim ve plan-sekans tekniğine dikkat çeker. Kovacs'ın da belirttiği gibi çağdaş anlatı sinemasında biçimsel olarak baskın olan iki temel eğilim vardır: Bunlar, gerçekliği temsil etmenin iki temel

biçemi olarak zaman-mekân birliğinin sıkı örüldüğü “devamlılık” ve parçalı sahneler, imgeler süreci olarak “devamsızlık” olarak kavramsallaştırılır (2010, s. 131). Çağdaş anlatı sinemasında devamlılık ya da devamsızlık, anlatı yapısının kuruluşuna ait bir özellik değil film stiline özgü estetik bir değerdir. Kovacs’ın da ifade ettiği gibi; çağdaş anlatı sinemasında devamlılık ya da devamsızlık, çekimin süresine ilişkin değil film stilini oluşturan işit-görsel yapının devamlılığını ya da devamsızlığını ifade eder (2010, s. 132). Klasik anlatı filmlerinde de çekimin süresinin uzun olduğu devamlılık özelliği gösteren sahneler ya da tersine, çekimin kısa sürdüğü ve zaman-mekân birliğinin kırıldığı çok parçalı sahneler yer alır. Ancak klasik anlatı filmleri, stile özgü bu teknikleri anlatı bütünlüğünü sağlamak yönünde bir araya getirir.

Kovacs’a göre; devamlılık fikri film biçiminin iki boyutlu bir özelliği olarak düşünülebilir: anlatının devamlılığı ve işit-görsel yapının devamlılığı. Bu iki boyut çağdaş anlatı sinemasında devamlı/devamsız anlatının ve görsel yapının dört çeşitlemesini sağlar. Çağdaş anlatı sinemasında bu dört türün de radikal karakteristik özelliklerini sergileyen film örnekleri mevcuttur. Devamlı görsel düzenlemelerin öne çıktığı devamsız anlatılar (*Geçen Yıl Marienbad’da*), devamsız görsel dokunun olduğu devamlı anlatılar (*Serseri Aşıklar*), aşırı derece parçalı işit-görsel yapının olduğu devamsız anlatılar (*Hafta Sonu*), devamlı anlatı ve devamlı görsel dokunun olduğu (*Bir İdam Mahkumu Kaçtı*) filmler (2010, s. 132).

Çağdaş anlatı sinemasında bu çeşitlemeyi radikal ölçüde uçlara taşıyan film örnekleri de mevcuttur. Bu nedenle çağdaş anlatının, filme özgü biçimi bir değer haline getirerek, film okumasının merkezine aldığı söylenebilir. Böylece çağdaş anlatı, insanı anlatmanın yeni yolları üzerine düşünürken, bunu anlatmanın bir aracı olarak filmsel biçimi seyirliğin işlevselliğinden kurtararak sinemanın ifade gücü üzerinde durur. Klasik anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki biçimsel farklılıkları *Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı* adlı makalesinde irdeleyen Peter Wollen, Godard’ın filmleri üzerinden çağdaş anlatının klasik anlatı sinemasından ayrılan yedi temel karşıtlık içerdiğini belirtir. Wollen’a göre bu yedi temel farklılık, sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemini ifade eder. Wollen (2010, s. 113), şematik olarak geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki karşıtlığı şu şekilde ifade eder:

Geleneksel Anlatı

Anlatı geçişliliği

Özdeşleşme

Saydamlık

Tek diegesis

Kapalılık

Haz

Kurgu

Çağdaş Anlatı

Anlatı geçişsizliği

Yabancılaşma

Ön plana çıkarma

Çoklu diegesis

Açıklık

Rahatsız olma

Gerçeklik

Wolllen, geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı sineması karşıtlığını oluşturan bu yedişer madde arasındaki farklılığı ise şöyle açıklar:

1. Anlatı geçişliliği karşısında anlatı geçişsizliği: Geleneksel anlatı, olay örgüsünün neden-sonuç ilişkisi etrafında kurulduğu bir olaylar zincirini takip eder ve bu ilişki bir dizi tutarlı motivasyondan oluşur. Çağdaş anlatı bir bütünlük oluşturan sıkı nedensellik zincirinin yerine anlatıyı kesintiye uğratan ayrı bölümler ya da rastgele, bağlantısız bir dizi olayı geçirir.

2. Özdeşleşme karşısında yabancılaşma: Geleneksel anlatı, seyircinin karakterle özdeşleşmesi ve bu doğrultuda anlatının ilerleyişine koşulsuz bir biçimde katılımını amaçlar. Anlatının sonunda, izleyicinin katharsis yaşaması için seyircinin kahramanla özdeşleşmesi gerekir. Özdeşleşme ile seyirci karakterle duygusal bir ilişki kurar ve kendini kahramanın yerine koyarak bir film izlediği gerçeğini askıya alır. Çağdaş anlatı, sinemasal aygıtı ön plana çıkararak ya da çeşitli yabancılaştırma efektlerini kullanarak seyircinin kahramanla özdeşleşmesini engeller. Öykü evrenine ait olmayan seslerin, görüntülerin kullanılması, karakterlerin doğrudan seyirciye hitap etmesi, karakterlerin psikolojik motivasyonlarının tutarsız oluşu vb. özdeşleşmeyi bozan yabancılaştırma efektleri olarak ön plana çıkar.

3. Saydamlık karşısında ön plana çıkarma: Geleneksel anlatı sinemasal aracı saydamlaştırarak seyirciye bir film izlediği gerçeğini unutturmaya çalışır. Saydamlık, sinemasal biçime özgü tekniklerin, anlatının doğrudan, aracısız ilerleyişini sağlaması noktasında bir ifade oluşturur. Çağdaş anlatı ise aracı ön plana çıkararak filmsel imgenin bir inşa, yaratım süreci olduğu gerçeğini seyircinin unutmamasını sağlar. Teknik ekibin, ekipmanın, prodüksiyon sürecinin seyirciye gösterilmesi, teknik ekipmanın sahne

içerisindeki varlığının gizlenmemesi, pelikül üzerinde gerçekleştirilen müdahaleler vb., sinemasal aracı ön plana çıkararak tekniklerdir.

4. Tek diegesis karşısında çoklu diegesis: Geleneksel anlatı, dramatik yapının gerçeklik yanlısamasını koruması üzerine inşa edilir. Bu nedenle dramatik yapı; eylem, zaman ve mekânda tutarlı bir bütün oluşturmaya yönelik olarak düzenlenir. Bu sayede kurmaca evren içerisinde yer almayan hiçbir öğe dramatik yapıya dahil edilmez ve film kendi içinde tutarlı bir dünya yaratır. Filmde yer alan bütün öğeler diegetik yani kurmaca evrenine aittir. Filmde gösterilen her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içindeki kompleks teknikler —geriye dönüşler (flashback) gibi—dikkatli bir şekilde işaretlerle bildirilir ve yerleştirilir. Çağdaş anlatı, tutarlı, homojen bir dünyaya karşı tutarsız, heterojen bir dünya yaratır. Kurmaca evrene ait olmayan bölümler, görüntüler, sesler, tek bir anlatı dünyası yerine birden çok anlatının ilişkilendirilmeden iç içe geçmesi vb. ile çoklu bir diegesis oluşturur.

5. Kapalılık karşısında açıklık: Geleneksel anlatı, yükselen dramatik eğri boyunca oluşturulan düğümleri finalde çözüme ulaştırır ve anlatı süresince oluşturduğu bilgisel boşlukları tamamlar. Böylece, anlatı evreni kendi sınırları içinde uyumlu bir bütün oluşturur. Yine geleneksel anlatı, anlatı ekonomisi gereğince anlatı dışına çıkacak, anlatıyı metinler arası bir alana taşıyacak unsurları dışarda bırakır. Çağdaş anlatı ise anlatının kendi içinde tutarlı bir bütün oluşturduğu, anlatı boyunca oluşturulan düğümlerin çözüldüğü bir finale sahip değildir. Çağdaş anlatı filmlerinde; alıntılama, metinler arasılık, kinaye, parodi gibi anlatı unsurlarına yer verilir. Bu anlatı unsurları, filmler içinde yapısal ve önemli özellikler olarak kendi özerkliklerini oluştururlar.

6. Haz karşısında rahatsız olma: Geleneksel anlatı eğlence sinemasının başat formu olarak kitleleri eğlence ile tatmin etmeyi amaçlar. Neden-sonuç ilişkisi doğrultusunda oluşturulmuş çizgisel akış, yükselen dramatik eğri, psikolojik motivasyonu tanımlı karakterler, tekniğin saydamlığının yarattığı mantıklı bütünlük seyircinin anlam üretimini güçleştirir ve filmi haz ilkesi doğrultusunda oluşturulmuş bir seyirliğe dönüştürür. Buna karşın çağdaş anlatı filmleri, film ile izleyicinin anlam üretimini kolektif bir ilişki içinde oluşturması üzerine tasarlanır. Anlatıda yaratılan boşluklar, rastlantısallıklar, sinemasal aracın öne çıkarılması vb. ile çağdaş anlatı seyirciyi rahatsız eder. Anlamlı bir bütün oluşturması için seyirciyi düşünmeye, anlam üretmeye zorlar.

7. Kurgu karşısında gerçeklik: Geleneksel anlatı, kurgu aracılığı ile işleyen bir kurmaca evren yaratır. Geleneksel anlatının kurgusallığı, sadece öykünün kurmaca doğası ya da çekimlerin birbirine bağlanması değil bir bütün olarak biçime özgü öğelerin gerçeklikle olan bağının ortadan kalkmasıdır. Oyuncuların kostüm ve makyajından, kullanılan set ve dekorlara, yaratılan özel efektlere kadar geleneksel anlatı filmlerinde görünümler geniş bir kurgusallık içerir. Çağdaş anlatı filmleri, görünümünün yanıltıcı, gerçeği gizleyen doğası karşısında kendi estetik çözümlerini geliştirir. Kostüm ve dekorun reddedilmesi, doğal mekânlar, ışık kullanımı, özel efektlere yer verilmemesi, profesyonel oyuncu kullanımı yerine gerçek yaşamdan kişilere yer verilmesi ya da karakterin psikolojik motivasyonunun tanımlanmayışı, tutarsızlığı çağdaş anlatıyı kurgusallıktan uzaklaştırır (Wollen, 2010, s. 113-124).

2.3.3. Postmodern anlatı sineması

Sinemada postmodern anlatı, modernist ve avangart estetiğin kodlarını popüler sinema ile kaynaştırmış, sanatsal formlar ve türler arasındaki sınırları muğlaklaştırmıştır. Postmodern anlatı, birden fazla biçimin iç içe geçmesinden oluşur ve çağdaş anlatıdada olduğu gibi belirgin bir sistematik oluşturma anlayışına sahip değildir. Sarup, postmodern sinemanın gerçekçi, anlatsal sinemadan görüntüye, salt göstermeye doğru bir kayış olduğunu belirtir (1997, s. 249). Postmodern sinema, modernist sinemaya özgü anlam arayışının estetik bir ifadesi olarak biçimi eşsiz, yinelenemez kılma arayışının yarattığı deneyselliği de geleneksel anlatının tema ve biçim düzeyindeki rasyonel tutarlılığını da ‘çarpıtılmış’ bir biçimde bir araya getirir. Postmodern anlatı yeni bir estetik ifade oluşturma ya da bunu kurumsallaştırma eğilimi taşımadığı gibi modernizme özgü estetik kodları tarihsel bağlamından kopararak metinler arası bir düzlemde ticari sinemanın mimetik temsile dayanan “gerçekliğini” bozmak için kullanır ve bir sentez oluşturma amacı taşımadan bu iki sinemaya özgü karşıtlıkları bir araya getirir. Bu bağlamda Jameson’un da belirttiği gibi; parodi, pastiş, nostalji ve şizofreni postmodern estetiğin öne çıkan ilkeleri olur.

Jameson’a göre; hem parodi hem pastiş, öykünme, diğer biçimlerin taklidi, aşırı kullanımı ile ilişkilidir. Ancak parodiyi, pastişten ayrı tutmak gerekir. Parodi, modernistlerin taklit edilemez üsluplarında verimli bir gelişme ortamı bulmuş ve modernist estetiğin normlardan sapması, bilinçli sistematik olarak taklit etmek yoluyla kendini yeniden kabul ettirmiştir (1990, s. 77). Yunanca kökenli olan parodi kavramı,

“karşıt ezgi” anlamına gelir ve bir yapıtın zayıf yanlarını ortaya koyarak, yapıtı gülünç düşürmek için yapıta öykünür (Yamaner, 1997, s. 172). Modernist sanat için parodi, biçemlerin aşırı kullanımı ile büyük modernistlerin gülünç düşürülen biçemlerine zıt olan bir dilsel norm olduğu duygusunu yaratmaktır. Jameson’a göre; bireysel öznenin kaybolduğu ve kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olduğu bir dönemde ise parodi ömrünü tamamlamış ve pastiş yavaş yavaş onun yerini alarak evrensel bir uygulamaya dönüşmüştür (Jameson, 1998, s. 16, 1994, s. 76). Modernist estetiğin, geleneksel üsluba karşı geliştirdiği yeni teknikler, biçemin eşsiz biricikliğine yönelik deneysel arayışlar içerisinde parodi, alaycı bir öykünme, biçemi gözden düşürerek eleştirmek ya da yeni bir eser, üslup ortaya koyma amacı taşır. Jameson’a göre; pastiş, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş, boş bir parodidir (1990, s. 78). Postmodern sinema, modernist sinemanın “temsili” yeni bir gerçekle değiştirme ve bunun dilini, kodlarını oluşturmaya yönelik girişimini bir kenara bırakır, Bauman’ın da belirttiği gibi; “temsil” etme ile uğraşmaz ve kendisine sanatsal anlam yüklenmesini beklememektedir. Bauman’ın, Baudrillard’tan alıntıladığı gibi; “İmgeler temsil değil taklit ediyor, taklit (de) ortalıkta hiçbir göndermenin kalmadığı dünyaya göndermesiz gönderme yapıyor (2013, s. 157-158)”. Postmodern sinema, öykündüğü, taklit ettiği geçmişe ait göstergeleri, metinleri, biçemleri yeni bir ifade, anlam yaratımı olarak görmez, geçmişin anlam yaratımı sürecini taklit ederek biçem unsurlarını yapay bir kolaj yaratmak için bir araya getirir.

Jameson, nostaljinin de özel bir tür pastiş olduğunu belirtir. Jameson’a göre; postmodern sinema, şimdiki zamanı, nostalji akımı tarafından anlamsızca sömürgeleştirir (1998, s. 80). Postmodern anlatı içerisinde baskın bir eğilim olan nostaljik tarihselcilik, geçmişe ait kültürel göstergeleri, estetik imleri buldukları tarihsellikten kopararak günümüze geri çağırır. Jameson, nostalji filmleri ile kayıp bir geçmişi ele geçirmeye yönelik umutsuz bir çabanın toplumsal bir düzleme aktarıldığını belirtir (1994, s. 79). Postmodern anlatıya özgü estetik bir kod olarak nostalji, tarihsel gerçekliğin temsiliyle ilgili değil, özel bir tür pastiş olarak geçmişin moda imgelerinin, sinemasal biçemlerinin taklit edilmesi, “geçmişe ait” olmanın biçem düzeyinde gerçekleştirilmesiyle ilgilidir. Bu noktada postmodern sinema, kendi çağdaş imgesini geçmişin tarihselliği ile aynı düzleme taşır. Bu durum en net biçimde yeniden yapımlarda kendini gösterir. Postmodern anlatı için yeniden yapım artık geçmişte çekilmiş bir filmin günümüze uyarlanması ya da kendi tarihselliği içerisinde yeniden

yorumlanması değildir. Jameson, James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (1981) filminin yeniden yapımı olan Lawrence Kasdan'ın *Body Heat* (*Vücut Ateşi* 1981) filmini, "şimdiki zamanın nostalji akımı tarafından sömürülmesi"ne örnek gösterir. *Body Heat* bir yeniden yapım olarak değerlendirilemez, eski filmlerin varlığı şimdiki filmin asli yapısını oluşturmaktadır. Jameson'a göre; film daha ilk dakikadan itibaren çağdaş olduğu bildirilen imgeyi zamansal olarak bizden uzaklaştırır. Tanıtma yazıları geçmişin üslubunu taklit eder (artdeco), oyunculuğun üslubu geçmişin star oyuncularının kişisel üsluplarının çağrıştırılmasına dayanır (1994, s. 81).

Postmodern anlatı, nostaljik tarihselcilik ile geçmişin anlatılarının, kültürel göstergelerinin, ikonik imajlarının, tipleştirilmelerinin, estetik üslubunun yanı sıra geçmişe özgü bir dizi kültürel pratiği de taklit edebilir. Özetle; postmodern anlatı bir bütün olarak geçmiş stereotipik taklit yoluyla geri çağırır. *Star Wars* (*Yıldız Savaşları* 1977-1980-1983) ve *American Graffiti* (*Gençlik Yılları*, 1973), filmlerini nostaljik film kapsamında değerlendiren Jameson'a göre; *Star Wars*, geçmişin resmini canlı tümlüğü içinde yeniden icat etmemekte daha eski bir dönemin (dizilerin) karakteristik sanat nesnelere duygu ve biçimini yeniden icat ederek, bu nesnelere ilgili bir geçmiş duygusunu yeniden oluşturmaya çalışmaktadır. *American Graffiti* ise Eisenhower dönemi 1950'ler Amerikasının tüm atmosferini ve biçimsel özelliklerini yakalamaya çalışır. *The Conformist* (*Konformist*, 1970) filminde de bu durumu gözlemek mümkündür. 1970'lerde çekilen film, 1930'ların biçimini taklit eder (1994, s. 19-20).

Büyükdüvenci ve Öztürk'ün de belirttiği gibi, postmodern biçimin sinemaya uyarlanışında anahtar bir kavram olan nostalji filmini, Jameson, üç kategoriye ayırır. Bunlar (1997, s. 26):

1. Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen (kurulan) filmler (*Chinatown* (*Çin Mahallesi*, 1974), *American Graffiti*, *The Conformist*)
2. Geçmişten yeniden üretilmiş filmler (*Star Wars*, *Riders of the Lost Ark* (*Kutsal Hazine Avcıları*, 1981))
3. Günümüzde (şimdide) geçen ama geçmiş çağırın filmler (*Body Heat*, *Miami Vice* (*Kanun Namına*, 1984), *Batman* (1989))

Jameson, postmodernizm çözümlemesinde kullandığı şizofreniyi ise, Lacan'ın şizofreni kuramı doğrultusunda yorumlar. Sarup'un da belirttiği gibi Lacan, şizofreniyi dil bozukluğu olarak ele alır. İnsanın zaman deneyimi, geçmiş ve geleceği, dilin dolayımı ile var olur. Şizofrenin, zaman deneyimini dil dolayımı ile oluşturmaması

zamansal süreklilik deneyiminin oluşmasına engel olur ve şizofren geçmişi ve geleceği olmayan sürekli bir şimdiki zamanı deneyimler (1997, s. 211). Geçmiş olmayan ve geleceğe yönelmeyen sürekli bir şimdiki zaman deneyiminin yarattığı şizofreniyi Lacan, gösteren zinciri, yani anlamı oluşturan gösteren dizilerinde bir kırılma olarak tanımlar. Jameson'a göre; anlam gösterenden gösterilene hareketle ortaya çıkarken bu ilişki koptuğunda, gösteren zincirinin halkaları kırıldığında, birbirinden ayrı ve aralarında ilişki bulunmayan göstergeler yığını biçiminde şizofreni ile karşılaşılır (2011, s. 67). Gösteren ve gösterilen arasındaki (nedensiz, toplumsal, kültürel uzlaşmaya dayalı) ilişkinin kopması, öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanmasının aldığı bir durumu tanımlar; tarihsellikten, bellek duygusundan yoksun özne bağlantısız göstergelerin var olduğu ebedi bir şimdiki zamanı deneyimler. Harvey'in de belirttiği gibi, modernizme özgü üretici sanatçı, yaratan özne efsanesi, postmodernizmle yerini, daha önce var olan imgelerin açık yüreklilikle mülk-edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır (1999, s. 72). Gösterenlerin bağlantısız süreksizliği, dolayimsız var oluşu, postmodern estetiğin zaman deneyimi sürekli bir şimdiki zaman dizisi içerisine hapsetmesi, çok parçalı imgeler arasında çok katmanlı bütünsel bir birlik kurulmasının önüne geçer. Şizofreni, postmodern anlatıda zamansal sınırların ortadan kalktığı ebedi bir şimdiki zaman içerisinde, bağlantısız göstergelerin anlatsal bütünlüğün kurulmasına izin vermediği bir yapı ortaya çıkarır.

Postmodern anlatıya sahip filmleri; derinlik, yüzeysellik, tekillik ve çoğuculuk gibi özellikleri doğrultusunda sınıflandıran Olivier, postmodern sinemanın iki tür içerisinde değerlendirilebileceğini belirtir: Bunlar; çoğuculuk, yüzeysellik vb. özellikleri aşmaya çalışmayan "birleştirici" türden filmler ile bu özellikleri sorunsallaştıran, sorgulayan "yıkıcı" türden filmlerdir. Olivier'e göre; ikinci türden filmler, postmodern anlatıya özgü biçimsel özellikleri edilgin bir biçimde sunmak yerine bu çokluğu, toplumsal konularla ilişkilendirerek eleştirel bir okuma ortaya koymaya çalışır (1997, s. 41). Olivier'in birinci tür içerisinde değerlendirdiği, *Raiders of the Lost Ark*, *Chinatown*, *Body Heat*, *Star Wars* gibi filmleri, Jameson nostalji filmi olarak değerlendirir. Olivier'e göre de bu filmler, tarihsel bir dönemi yeniden yorumlamazlar; bu filmler daha çok kendine özgü bir dönemin kültürel yaşantısını, belirli bir türün anlatısını yansıtır (1997, s. 41). Olivier; ikinci tür için *Pretty Woman (Özel Bir Kadın, 1990)*, *Final Analysis (Gerçeği Arayış, 1992)*, *Consenting Adults (Komşunun Karısı, 1992)*, *Blue Velvet (Mavi Kadife, 1986)*, *Basic Instinct (Temel İçgüdü, 1992)* ve *Single White Female (1992)* gibi filmleri

örnek gösterir. Olivier'e göre; bu fimler postmodern kültürü sergiliyor olsa bile aynı zamanda onu sorousallaştıran "yıkıcı" sinema metinleri olarak değerlendirilmelidir (1997, s. 41).

Olivier'in sınıflandırmasının, filmlerin toplumsal alanda oynadıkları rolü açıklamak noktasında yeterli olsa da biçimsel özellikleri dikkate almadığını belirten Karadoğan, melez bir ürün olarak postmodern sinemayı biçem düzeyinde üç kategoriye ayırır:

Bunlardan ilki; sanatsal bir nitelik taşıyan ve yer yer avangart özellikler barındıran, zamanı ve mekânı sorousallaştıran, buna bağlı olarak anlatı yapısında kırılmalara ve iç içe geçmelere izin veren filmin kurmaca dünyasını bir tür oyun olarak inşa eden; *Diva*, *Bıçak Sırtı*, *Mavi Kadife* vd. filmlerin yer aldığı eleştirel türdür. Geleneksel anlatıya yakınlaşan, belirli bir olay örgüsünün olduğu, *Robocop*, *Temel İçgüdü* gibi filmler ise postmodern sinemanın ticari popüler örneklerini oluşturur. *Ucuz Roman*, *Rezervuar Köpekleri* gibi filmleri ile Quentin Tarantino'nun öncülüğünü yaptığı son kategori ise, iki tür arasında yer alır, her iki türün bazı niteliklerini taşır ve karışık/melez bir özellik gösterir (2005, s. 149).

2.4. Yeni Türk Sinemasında Biçem

Türkiye'nin sinema ile tanışması Osmanlı İmparatorluğu döneminde, sinemanın icadından birkaç yıl sonra (1896) başlayan gösterimlerle gerçekleşmiş ancak yirminci yüzyılın kültür hayatına egemen olan endüstrileşmiş bir sanat dalı olarak sinemanın gelişimi (endüstri, eğitim, üretim, estetik, eleştirel) oldukça yavaş bir seyir izlemiştir. Türk sinema tarihinde 1940'lı yılların ortalarında başlayan ve Yeşilçam'a kadar uzanan dönem içerisinde sinema ne endüstriyel olarak üretim anlamında ne de kitlesel bir eğlence formu olarak büyük bir gelişim içerisinde olmuştur.

"Türk sinemasının tarih öncesi" olarak kabul edebileceğimiz Osmanlı İmparatorluğu döneminde sinema; işletmeciliğinin ağır geliştiği ve ithal filmlerin gösterimi ile sınırlı olduğu, gösterimlerin başta İstanbul olmak üzere birkaç kozmopolit kentle sınırlı kaldığı, seyirci kitlesinin başta Rum ve Ermeniler olmak üzere ağırlıklı olarak gayrimüslimlerden oluştuğu, kurumsallaşma çabalarının ise orduya bağlı daha çok ikincil bir faaliyet alanı olarak geliştiği bir gelişim çizgisi izlemiştir. Bu dönem, çekilen sayısız haber ve belge niteliğindeki filmlerin ardından perdeye öyküsel içerikleri yansıtabilmek amacıyla gösterilen girişimler ise ağırlıklı olarak tiyatrocuların önderliğinde gelişmiş ve ilk örneklerini Batı'dakine benzer şekilde, seyircinin ilgisini çekebilecek tiyatro ve edebiyat eserlerinin peliküle aktarılması anlayışına dayalı olarak

vermiştir. Kültür hayatında Tanzimat edebiyatı ile başlayan batılılaşma çabaları, edebiyat ve tiyatro alanında Batı uyarlamaları ile ilk örneklerini oluşturmuş ve Scognamillo'ya göre, bu durum sinema alanına da yansımış, Türk sineması tarihinde ilk öykülü film örnekleri tiyatronun etkisinde uyarlama yöntemine bağlı olarak gelişmiştir (1998:39).

Türk sinemasına Batı kaynaklı tiyatro anlayışının hâkim olması, uzun yıllar bir sinema dili yaratılmamasının da temel nedeni olarak görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde tiyatronun etkisi altında başlayan ilk film örnekleri, Cumhuriyet'in ilanından Yeşilçam'ın ortaya çıkışına kadar genel olarak tiyatro ve tiyatrocuların egemenliği altında geçmiş ve dönemin neredeyse ilk 20 yılı (1922-1939) tek yönetmen olan Muhsin Ertuğrul ile karakterize olmuştur.

Kökenleri Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki modernleşme çabalarına dayanan Cumhuriyet, siyasal bir devrim yoluyla modernleşmenin hız kazandığı bir dönem olmuştur. Cumhuriyet modernleşmesi, siyasal, hukuki, ekonomik ve kültürel alanda hızla giriştiği; saltanatın, hilafetin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılması, devletin ve eğitimin laikleştirilmesi, ulusal bir ekonomi yaratma ve milli burjuvazinin desteklenmesine yönelik ekonomi politikaları oluşturulması, Latin alfabesinin kabulü, medeni kanunun kabulü, kadına seçme ve seçilme hakkı tanınması gibi reformlarla topyekûn toplumsal hayatı köklü bir biçimde dönüştürmüştür. Zürcher'in de ifade ettiği gibi; reformlar, Avrupa örnek alınarak hem güçlü bir ulus-devlet inşa etmeyi hem de Türkiye'yi Avrupa uygarlığına eklemlenmeyi hedeflemiştir (2013, s. 11).

Toplumsal hayatta görülen dönüşümlerin, sinema alanına, özellikle yapım anlamında belirgin bir yansımasının olduğunu söylemek ise güçtür. Yeni kurulan Cumhuriyet, son on yılı savaşlarla geçmiş, iktisadi verimliliği düşmüş, demografik yapısı bozulmuş, sağlık ve eğitim anlamında oldukça yetersiz, sanayinin sınırlı sayıdaki basit imalat düzeyindeki işletmeyi geçmediği, ulaşım ve haberleşmenin ilkel düzeyde olduğu, kumaştan şekere kadar günlük ihtiyaçların neredeyse tamamının dışarıdan satın alındığı, kapitülasyonlar ve dış borçlarla Avrupa ülkelerinin vesayeti altında olan tam bağımlı bir ülke devralmıştır (Kurtoğlu, 2017, s. 277-284).

Bu dönemde yeni kurulan Cumhuriyet hem reformların halka ulaşmasını sağlamak, reformları benimsetmek; hem de eğitim ve kültür hayatındaki reformları gerçekleştirmek için Batı tipi kültür kurumlarının benzerlerini kurdu ve kurumsallaşmasını desteklemiştir. Teksoy'un da belirttiği gibi, konservatuarların

açılması, senfoni orkestralarının ve operaların kurulması, Avrupa ülkelerine sanat eğitimi için öğrencilerin gönderilmesi, tiyatro, resim, heykel gibi sanat alanlarının desteklenmesi, yeni bir toplum ve kültür yaratma arzusunun en önemli ifadesi olmuştur (2007, s. 15). Modern bir kitle iletişim aracı olarak sinemaya ise (SSCB örneğinin bilinmesine rağmen) halkevleri ve halkodaları aracılığı ile gösterim olanaklarının sınırlı düzeyde geliştirilmesi dışında bir destek sunulmamıştır. Özön'ün de ifade ettiği gibi, yıkılmaya yüz tutmuş bir imparatorluk düzeninden her alanda gerçekleştirdiği devrimlerle modern bir ulus-devlet inşa etmeye çalışan, nüfusun %90'ının okuma yazma bilmediği Cumhuriyet için, sinemadan daha etkili bir kitle iletişim aracı bulunmamasına rağmen, bu dönemde sadece kırsal kesime yönelik olarak eğitici filmlerin halkevleri ve halkodaları aracılığı ile gösterimine destek verilmiştir. Yapım ve endüstri ise bu destekten mahrum bırakılmıştır (1995, s. 54-55).

Kültür alanı Cumhuriyet tarafından devletleştirilirken; sinema, 1923-1939 yılları arasındaki dönemin tek yönetmeni olan, tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul'un egemenliği ile karakterize olmuştur. Ayça'ya göre; "Cumhuriyet'in kuruluşuyla 20 yıla yakın bir süre Türk sineması bir tekel olarak, Muhsin Ertuğrul'un ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nın "himayesi" altında dolaylı olarak devletleştirilmiştir (1996, s. 130-131)". Türk sineması, Cumhuriyet'in kuruluşuyla on yedi yıl gibi oldukça uzun bir dönem, Muhsin Ertuğrul ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun hâkimiyeti altında kalmıştır. Türkiye'de sinemanın kurucusu olan Muhsin Ertuğrul, tiyatroya özgü biçem anlayışını sinema üzerinde hâkim kılması, Batı kaynaklı uyarılma anlayışının gelişmesini sağlaması, yıllar yılı Türk sinemasını tek adam olarak tekelinde tutması gibi nedenlerle eleştirilmiş ve Türk sinemasının uzunca bir dönem sinema duygusundan yoksun bir anlayış içinde gelişmesinin temel belirleyicisi olarak görülmüştür (Scognamillo, 1998, s. 66-68, Özön, 2013, s. 118-124).

Türk sinemasında tiyatro dışı (yurtdışında sinema eğitimi almış) yönetmenlerin (Faruk Kenç, Şadan Kâmil, Aydın Arakon, Orhon M. Arıburnu vd.) sinemaya giriş yaptığı 1939-1950'li yıllar arasındaki dönemi, Özön, Geçiş Dönemi olarak sınıflandırır. Ayça'ya göre ise bu dönem, "Ön-Yeşilçam" dönemidir ve Tiyatrocular Dönemi anlayışından Yeşilçam'a evrilecek sinema anlayışı bu dönem içerisinde filizlenmiştir (1996, s. 133) Bu dönemde, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan film ithalatı durmuş ve Avrupa filmlerinin yerini, çoğu Amerikan ve az sayıdaki Mısır filmi almaya başlamıştır. Özellikle melodram türündeki şarkılı Mısır filmleri, Türk izleyicisinin

büyük beğenisini toplamış, dublaj tekniğinin Mısır filmlerinin yerelleştirilmesi sürecinde kullanılması da bu beğenin oluşmasında etkili olmuştur. Mısır filmlerinin gördüğü ilgi, Cantek'in de belirttiği gibi, yerli filmlerin de benzer bir anlatı yapısı (melodram) içerisinde gelişmesine neden olmuştur. (2013, s. 176). Türk sineması açısından Mısır filmlerinin yarattığı etki, önemli bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Türk sinema tarihçisi Özön, seyirci ve sinemacılar üzerinde olumsuz etkileri olduğu için eleştirdiği Mısır filmi olan *Aşkın Gözyaşları*'nın gösterimine ilişkin şunları yazmıştır (2013, s. 127); “film Şehzadebaşı'nda gösterildiği vakit, sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu. Üç yıldan beri yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entaripli kişilerin yer aldığı tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı tutum, bakımından Muhsin Ertuğrul'un filmlerinden hiç başkalığı olmayan bu ve bunun gibi filmleri el üstünde tutuyorlardı.”

Mısır filmleri, yerli filmlere kaynaklık eden Batı uyarlamalarının yerini Doğu toplumuna özgü kültürel değerlerin halk tarafından benimsendiği gerçeğini ortaya çıkarmış ve ticari bir sinema pratiği olarak Yeşilçam'a geçişe kapı aralamıştır. Sesli filme geçişle ortaya çıkan dublaj tekniği, bu dönemde Amerikan ve Mısır filmlerinin Türkçeleştirilmesinin ötesine geçerek filmleri Türkiyelileştirme çabasına dönüşmüştür. Özellikle Mısır filmlerinin Doğu toplumlarına has kültürel kodları içermesi ve yerelleştirme anlayışı, Atam'a göre de, “sonrasında yapılan yerli filmlerin bu anlayışa dayanmasını sağlamış; Batılı tipte anlatı modelinden doğuya geçişin temellerini atmış ve pre-modernle modernin buluşma süreci Yeşilçam'ın ideal filmini bulmasını sağlamıştır (2011, s. 33)”.

1948 yılında CHP'nin (Cumhuriyet Halk Partisi), yerli filmlerden alınan vergiyi düşürmesi ile yerli sinema ilk kez devlet desteği görmüş, bu durum sinemaya olan yatırımların artmasının da önünü açmıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Avrupa'da film üretiminin durması ile Türkiye'de sinema alanında ortaya çıkan boşluğu kapatmak amacıyla yeni yapımevleri kurulmuş, “1945 yılına kadar dört olan yapımevi sayısı 1950 yılında 18'e yükselmiştir (Özön 1995, s. 20)”. Bu dönemde dublaj tekniğinin gelişmesi de film maliyetlerini ucuzlatmış ve oyuncuların profesyonel olması gerekliliğini azalmıştır. Bu dönemde sinemanın ihtiyaç duyduğu seyirci ise sosyo-ekonomik gelişmelerin yarattığı sonuçlarla oluşmaya başlamıştır.

1950’li yıllarda çok partili hayata geçişle birlikte değişen siyasal iktidar, toplumsal alanda yeni bir dönüşüm başlatmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelen bu süreçte iktidara gelen Demokrat Parti, geleneksel liberal bir siyasi çizgi izlemiş ve ABD’nin Avrupa ekonomisini geliştirmeye yönelik stratejileri doğrultusunda yürüttüğü *Truman Doktrini* ve *Marshall Yardımları* ile kalkınmada önceliği tarımsal üretime vermiş, aynı zamanda, Anadolu’da ticaret ve sanayi burjuvazisinin doğması için gerekli koşulları yaratmaya çalışmıştır (Baytal, 2007, s. 50-60). Marshall Yardımları ile tarımda makineleşmenin artması, tarımsal üretimin artmasını sağlarken; kırsal alanda yoğun bir işsizliği de beraberinde getirmiş ve köyden kente ilk büyük göç sürecini başlamıştır. Göç süreciyle kentlerde ortaya çıkan gecekondulaşma ise bu dönemin belirginleşen sosyal olgularından birisi olmuştur. Ayça, Demokrat Parti iktidarı dönemi ile Yeşilçam’ın gelişim koşullarının koşutluk gösterdiğini söyler. Ayça’ya göre; Demokrat Parti ile Yeşilçam arasında organik bir iş birliğinden çok konjonktürel bir beraberlikten söz edilebilir (1996, s. 137).

Türkiye’nin modernleşme sürecinde Demokrat Parti’nin yarattığı dönüşüm, sadece iktidarın değişmesi ile sınırlı değildir. Demokrat Parti’nin lideri Adnan Menderes’in, batılılaşma idealinin yerine “Küçük Amerika” olma idealini koyarak, dış politikada ABD ve IMF ile olan iş birlikleri, Türkiye’nin NATO’ya girişi, ilk yıllarda uygulanan gümrük serbestliği gibi liberalleşme yönünde atılan adımlar, bu dönemde ön plana çıkan bazı önemli gelişmelerdir. Oktay’a göre bu dönem, “bir Amerikanlaşma ve Cumhuriyet’in ilk döneminden farklı olarak pazar ekonomisinin baskın olduğu bir magazin yayıncılığı anlayışının da geliştiği bir dönemdir (1993, s. 79-80)”. DP iktidarı ile birlikte kültürel alanda yeni gelişmeler yaşanmaktadır. Kentleşme, tüketim mallarında görülen görece bollaşma ve magazin dergilerinin yaygınlaşmasıyla, tüketime karşı olan geleneksel kanaatkârlık anlayışı da değişmeye başlamıştır. Yine bu dönemde ulaştırma çalışmalarının genişletilmesi ve elektriğin yaygınlaşması, Anadolu’da sinema işletmeciliğinin gelişmesinin koşullarını yaratmıştır. Bu dönemde yaşanan gelişmeler sinemanın geniş halk kitleleri için başlıca eğlence aracı olarak gelişmesinin koşullarını hazırlamış, 1950’li yılların sonlarına doğru üretilen film sayısı da hızla artmaya başlamıştır. 1947 yılında 11 olan film sayısı 1952 yılına gelindiğinde 50’ye yükselmiştir. Yeşilçam sinemasının zirveye ulaştığı dönem ise 1960’lı yıllarda yaşanmıştır.

Yeşilçam sineması, Hollywood sinemasına benzer şekilde kurumsallaşmaya gidememiş, Daldal'ın da belirttiği gibi, yarı-ilkel bir kapitalist üretim tarzı üzerine şekillenmiştir (2005, s. 65). Yeşilçam sineması içerisinde gerçek bir sermaye birikimi oluşmamış ve sinema sağlam bir ekonomik yapıya hiçbir zaman kavuşamamıştır. Yeşilçam'daki yapım anlayışı, bölge işletmecilerinin bono adı verilen ön ödeme sistemine ya da sektör dışından gelecek sermayeye (Kırel, 2005, s. 39) bağlı olarak gelişmiştir. Yine Yeşilçam içerisinde herhangi bir uzmanlaşmaya gidilmemiş, bir zanaat alanı gibi usta-çırak anlayışı içerisinde deneme yanılma yöntemiyle filmler üretilmiştir. Ayça'ya göre; "Yeşilçam kendi yazısız kurallarını, teamüllerini, kalıplarını belirlemiş ve uygulamıştır. Buradaki birincil ölçütü ise seyircinin beğenisi olmuştur. Yeşilçam, seyircinin beğenisi için, filmlerini halkın beklentilerine göre üretmiş, bunu gerçekleştirdiği için para kazanmış ve ticari bir sinema olmuştur (1996, s. 137)".

Yeşilçam, Türkiye'de popüler sinemanın üretim anlamındaki en parlak dönemidir. Gişe odaklı, star sineması anlayışına dayanan, seyircinin beklentisine göre şekillenen Yeşilçam sineması; birçok türde filmin çekildiği ancak ağırlıklı olarak melodram ve güldürü filmleriyle anılan bir dönemdir. Seyirci odaklı işleyiş, Yeşilçam'a, Batı edebiyatının ve Hollywood sinemasının uyarlamalarının görüldüğü, benzer öykülerin tekrar tekrar filmleştirildiği, iç içe filmlerin çekildiği, avantür (macera, süper kahraman), korku ve fantastik bilim kurgu denemelerinden western türüne kadar örneklerin yer aldığı bir görünüm kazandırmıştır. Tunalı'ya göre, 1960-1970 dönemi, Yeşilçam sineması; yapımcı, yönetmen ve senaristlerin film çektiği, senaryo yazdığı, her türden küçük parlak fikrin filmleştirildiği, piyasa romancılarının bitmemiş eserlerinden gazete tefrikalarına kadar uyarlamaların yapıldığı ve 1692 adet filmin çekildiği bir dönemdir (2006, s. 219).

Yeşilçam sineması, melodram türü kalıplarının ağırlıkta olduğu bir sinema anlayışı geliştirmiştir. Seyircilerin mantığından çok duygularına seslenen melodram sinemasının kodları, Yeşilçam filmlerinin büyük bir bölümüne sirayet etmiştir. Bayram'a göre; "var olan kovboy filmlerinden fantastik filmlere uzanan türselliğe rağmen Yeşilçam sineması melodram üzerine kurulu bir popüler sinema olmuştur (2002, s. 36)". Yeşilçam, Hollywood ve Mısır melodram türünün filmlerinden aldığı anlatı kalıplarını, toplumun aşına olduğu kendisinden önce var olan; söze dayalı

geleneksel halk eğlenceleri (karagöz, masal destan anlatıcılığı, ortaoyunu, meddahlık) ile sentezleştirmiş ve bunları sürekli tekrar ederek, anonim kabul edilebilecek, ticari bir sinema pratiği geliştirmiştir. Yeşilçam'ın biçimde yarattığı anonimlik Bilgiç'e göre; filmlerinin içeriğini ve türünü de belirlemiş ve sözlü kültürün baskın hale gelmesinin sonucu olarak melodram türü hem bu türün hem de klasik anlatı sinemasının özelliklerini içeren melez bir sinemasal biçim ortaya çıkarmıştır (2002, s. 125-126).

Yeşilçam sineması genel anlamda, klasik anlatı sinemasının biçim anlayışına dayalı; serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan çizgisel bir akış, olay örgüsü modeli kullanır ancak Yeşilçam sinemasında anlatıya, rastlantısallığı ortadan kaldıracak ve gerçeğe uygun, mantıklı bir olay örgüsü oluşturulmasını sağlayacak neden-sonuç ilişkisi zinciri yerine abartılı tesadüflerin yer aldığı bir olay örgüsü hâkimdir. Olay örgüsünün kuruluşunda mantıklı bir neden-sonuç ilişkisinin oluşturulmaması, Yeşilçam filmlerinde “gerçeğe” uygunluk etkisini zayıflatır. Psikolojik motivasyonu tanımlı, tutarlı kahraman eylemleri yerine, abartılı tesadüflerin olay örgüsünün gelişimini sağlaması da Yeşilçam filmlerinin “gerçeğe” uygunluk etkisini zayıflatan bir diğer etkidir. Sinemasal biçime ait stilistik araçların kullanımında ise filmin doğrudan aracısız olarak anlaşılmasına yönelik bir düzenleme ilkesi egemendir ancak Yeşilçam bunu Hollywood'a özgü bir yetkinlikle (dramatik yapıyı güçlendirmek için) değil, teknik imkânsızlıklar, daha çok da ekonomik kaygılara yapaylaştırmış ve tiyatral bir karakter kazandırmıştır.

Adanır, Yeşilçam sinemasının, dramatik yapısının zaman-mekân ilişkisi ve karakter yaratımı yönüyle masal formuna yakın olduğunu belirtir (2003, s. 148-154) Bu yönüyle Yeşilçam'ın mantıklı bir tutarlılık oluşturarak, “gerçeğe” uygunluk etkisi yaratmak yerine masalsı bir anlatı evreni oluşturduğu söylenebilir. Abisel'in de belirttiği gibi; çok düşük maliyetle çok sayıda film üreten Yeşilçam sineması bütünlüklü bir anlatı yaratmak yerine tasarruf alışkanlığıyla biçime ait stilistik öğeleri çok sınırlı bir biçimde kullanmıştır (2005, s. 219). Bu tasarruf alışkanlığının en çok eleştirilen yönü Yeşilçam sinemasının, olay örgüsünün gelişimini karakterin eylemleri, zaman-mekân içerisinde diğer karakterlerle ilişkileri üzerinden ilerletmek yerine, söze, diyaloga dayalı olarak seyirciye iletmesidir. Eylemden çok diyaloga öncelik veren anlayış, mantıklı bir tutarlılık oluşturmayan olay örgüsündeki boşlukların kapatılmasının, zaman-mekân birliğinde oluşan tutarsızlıklarının giderilmesinin,

ekonomik bir çözümlü olmuş, buna duygusal tonu yüksek ağıdalı diyaloglar ve abartılı bir oyunculuk anlayışının eklenmesi, mekân kullanımının kalıplaşması ve oyuncuya bir fon oluşturmanın ötesine geçememesi de tiyatroya benzer bir mizansen anlayışının film biçimine hâkim olmasını sağlamıştır. Özçınar, toplumsal, kültürel zihniyet yapısının görsel işitsel anlatı kodlarıyla ilişkisini incelediği *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı* adlı çalışmasında, Yeşilçam sineması özelinde Türk sinemasında klasik anlatı yapısının oturmadığını, ortaya çıkan melez biçem anlayışının her filmde tekrarlanarak kalıplaştığını ve inandırıcılıktan yoksun bu anlayışının inanılması güç her duruma verilen bir tepki olarak “Türk filmi gibi” deyimini ortaya çıkardığını belirtir (2012, s. 129-131).

Amerikan sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da hâkim (Yeşilçam) biçem anlayışının dışına çıkarak sinemanın modernist estetik yaklaşımına ya da Türkiye’ye özgü ulusal bir sinema dili geliştirmeye yönelik arayışlar olmuştur. Özön, Türk sinemasının, 1950 ve 1970 yılları arasındaki dönemini Sinemacılar Dönemi (1950-70) olarak sınıflandırır. Özön’e göre bu dönem de bir grup yönetmenin filmleriyle birlikte Türk sineması, tiyatro dilinden kurtularak, sinema terimleri ile düşünmeye başlamıştır. (1995, s. 29). Bu dönem, Lütfü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden gibi yönetmenlerin bazı filmlerinde biçeme özgü teknik, stilistik araçları giderek artan oranda işlevsel kullanmaya yönelik anlayışları belirleyici olmuş, içerik yönünde gelecekte arayışlar ise dönemin ikinci yarısında 1960 darbesinden sonra başlamış ve özellikle 1960-65 yılları arasında yoğunlaşmıştır. 1961 Anayasası ile üniversite ve TRT’nin özerk bir yapıya kavuşturulması, sivil toplum alanının ortaya çıkıp gelişmesini sağlayacak örgütlenme haklarının tanınması, işçi sendikaları kurma, üye olma gibi hakların güvenceye alınması, işçilere toplu sözleşme, grev hakkının tanınması, Çavdar’ın da belirttiği gibi; ülkede köktenci bir dönüşüm yaratacak siyasi hareketleri sınırlandırdığı gibi klasik hak ve özgürlüklere o güne kadar tanınmayan bazı güvenceler de sağlamıştır (2008, s. 110).

1961 Anayasası’nın siyasal ve toplumsal hayatta yarattığı değişimin Türk sinemasına ilk yansıması içerik yönünden belirginleşmiş (toprak-su mülkiyeti gibi kırsal kesimde yaşanan sorunlar, kente göç olgusu, işsizlik, sendikalaşma vb.), başlayan değişim özellikle Sinematek Derneği’nin öncülük ettiği sinema alanında yürütülen teorik tartışmaların da etkisiyle öz-biçem ilişkisinin kurulması yönündeki

arayışlarla gelişmiştir. 1960-1970’li yıllar arasında ticari sinema (Yeşilçam) pratiği içerisinde kalarak, özgün bir sinema dili geliştirmeye yönelik arayışlar, Toplumsal Gerçekçilik (1960-65) hareketi ile başlamış; Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi teori-pratik ilişkisini kurmaya yönelik çeşitli denemeler ve Yeşilçam’ın ticari sinema pratiğini tamamen reddederek Üçüncü Sinema’nın toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve uygulamasını örnek alan Genç Sinema gibi hareketler de ortaya çıkmıştır. Daldal’ın da belirttiği gibi; “Yeşilçam’ın ticari sinema anlayışı içerisinde, seyirci beğenisine, filmlerin kar etmesine dayalı yapımcılık anlayışının bu filmlerin içerik, ideolojik boyutuyla ilgilenmemesi de bu dönem farklı arayışların ortaya çıkabilmesinde etkili olmuştur (2005, s. 72)”. Yine sansür yasasının değişmemesine rağmen uygulamada bazı esneklikler olması da bu arayışların gelişebilmesine imkân sağlamıştır. Türkiye’de ortaya çıkan bu hareketler, dönemin sosyo-ekonomik koşulları içerisinde gelişme şansı bulamamıştır. Türk sinema tarihinde Coşkun’un da ifade ettiği gibi; yapılan filmler incelendiğinde kavramsallaştırmalar daha çok filmlerin konularına dayanılarak yapılmış ve ortaya çıkan hareketler, geçmişin reddedilmesi ve biçem-öz olarak bir yenilik arayışını ifade eden, düşünsel anlamda bir ideolojiyi taşıyan ve diğer sanat dallarını etkilediği gibi toplumsal alana da etkisi olan bir akım görünümü kazanamamıştır (2009, s. 8). Şüphesiz bu dönem sinema alanında ortaya çıkan hareketlerin gelişme şansı bulamayışında, Adalet Partisi’nin iktidara gelişi (1965) ile Türk siyasetine, toplumsal ve kültürel hayatına geleneksel muhafazakâr çizginin tekrar egemen olması, denetleme ve sansürün ağırlaşması, filmlerin yapımı, dağıtımı, gösterimi için Yeşilçam’ın üretim ilişkileri dışında bir yapının kurulamaması ve alternatif film arayışlarının ticari başarısızlığı da etkili olmuştur. Yine 1970’li yıllarda öz ve biçem olarak Yeşilçam’ın dışında bir sinema arayışına giren yeni kuşak yönetmenler başta Yılmaz Güney olmak üzere, Erden Kıral, Şerif Gören, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Ömer Kavur olmuştur. Özellikle Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filmi, sınıfsal eşitsizliklerin yarattığı trajediyi nesnel gerçekliği içinde yalın bir stil ile anlatmış ve açık uçlu anlatısı ile *Umut* filmi, Türk sinemasında devrimci-politik-gerçekçi sinema olarak adlandırılacak yeni bir geleneğin başlatıcısı olarak kabul edilmiştir. Yeşilçam anlayışının dışında gelişen, yönetmenlerin bireysel çabaları ile sürdürdüğü arayışlar, ilk döneme göre yetkinleşmiştir. Bu dönemde üretilen filmlerin, festivaller aracılığı ile uluslararası alana açılmaması, yapım sermayesi dışında da, dağıtım ve gösterim gibi kanallarda

Yeşilçam'a bağımlı olması, sinema seyircisinin tercihleri, sansürün sınırlayıcılığı gibi etkenler ise, bu alanın Türkiye'de beklenen atılımı göstermesini engellemiş ve üretilen filmler, genel film üretimi içerisinde marjinal düzeyde kalmasına neden olmuştur.

1960-70 yılları arasında özellikle aileler için serbest zaman etkinliğinin başlıca ögesi olan Yeşilçam sineması, on yıllık zaman diliminde 1678'e (Özön, 1995, s. 368) ulaşan film sayısı ile altın çağını yaşamış; 1970'li yıllar ise Yeşilçam'da krizlerin başladığı ve giderek derinleştiği bir dönem olmuştur. Türkiye'de devletçilik anlayışının bir uzantısı olarak 1960'lı yıllarda uygulamaya koyulan "İthal İkameci" ekonomi modeli, 1970'li yıllarda hammadde ihtiyacı dolayısıyla dışa bağımlı bir montaj sanayisi yaratmış, bu sistem uluslararası krizlerin de etkisiyle (1973 Petrol Krizi- 1974 Kıbrıs Harekatı), döviz ihtiyacını, dış borçlanmayı artırmış, dış borç geri ödemelerinde ortaya çıkan sorunlar ülkeyi döviz darboğazına sokmuş, kıtlık ve karaborsayı yaygınlaştırmış, siyasal istikrarsızlıklar, artan enflasyon, işçi ücretlerinin düşürülmesi, sendikal mücadeleler, sağ-sol gerginliğinin tırmanması gibi etkenlerin de eklenmesiyle 1970'li yılların sonunda Türkiye'de toplumsal yaşam büyük bir krizin içine girmiştir.

Bu dönemde, TV'nin Türkiye'ye girişi, Yeşilçam'ı renkli filme geçişe yönlendirmiş, bu geçiş Erkılıç'ın da belirttiği gibi; hem teknik altyapının renkli filme uyarlanması hem de renkli ham film maliyetlerinin siyah-beyaza oranla yüksek olması nedeniyle film yapım maliyetlerini ciddi oranlarda yükseltmiştir (2003, s. 107). Bu duruma, teknik altyapı ve ham renkli filmin ithalata dayalı olması ve Türk lirasının devalüasyonunun etkisiyle dolar karşısında değer kaybetmesi de eklenince film maliyetleri geçmişe oranla sekiz kat artmıştır (Özön, 1995, s. 393) Artan yapım maliyetlerinin bilet ücretlerine yansması, televizyonun artan oranda yaygınlaşmaya başlaması, 1980'li yıllardan itibaren buna videonun da eklenmesi, ücretlerdeki düşüş, enflasyonun etkisi ile halkın alım gücünün daralması, siyasal istikrarsızlık ve sokak çatışmalarının yaygınlaşması gibi etkenler Yeşilçam'ın geleneksel seyircisi olan aileleri sinemadan uzaklaştırmış; Yeşilçam'ın, içine sürüklendiği krizden çıkma arayışında önce düşük maliyetli seks, ardından da arabesk filmlere yönelmesi de bu durumu hızlandırmıştır. Abisel'in de ifade ettiği gibi seyirci sayılarındaki düşüş, Yeşilçam'ın yapım-dağıtım ve gösterim ayaklarının tümünü etkilemiş, daha az sayıda film üretilmesiyle başlayan süreç semt salonlarının kapanmasıyla devam etmiş ve bu süreci kent merkezlerindeki salonların kapanması izlemiştir; böylece bölge işletmeciliği

çözölmüş ve küçük yapım şirketleri hızla kapanmaya başlamıştır (2005, s. 114). 1970’li yılların ortalarında başlayan süreç, 1980’li yıllarda video pazarının ortaya çıkıp gelişmesiyle Yeşilçam’ı tam bir kısır döngü içerisine sokmuştur. Video pazarına yapılan üretim sektörün bir süre daha film üretilebilmesini sağlamış ancak seyirciyi salonlardan uzaklaştırarak yapım için yeterli sermaye birikiminin oluşmasına da engel olmuştur. Işığın’ın da belirttiği gibi; bu dönem yaşanan krizde asıl belirleyici etken ise yerli film seyircisinin yüksek oranda düşmesine rağmen yabancı filmlerin bu düşüşten aynı oranda etkilenmeyerek yerli film gösterimlerine oranla daha fazla salon-seans bulması ve yabancı sermayenin sektörel işleyiş üzerinde giderek artan ölçüde etkileri can alıcı bir rol oynamış olmasıdır (2003, s. 36-38). Işığın’ın da belirttiği yabancı sermayenin sektör üzerindeki etkilerinin derinleştiği ve Türk sinemasını bir çöküşe doğru götüren süreç, 1980’li yıllarda tüm dünyanın iletişim ortamının neredeyse tanınmayacak ölçüde değişeceği, liberalizmin yeniden yapılandırılmasına yönelik olarak ortaya çıkan neoliberal politikalar ile şekillenmiştir.

Türkiye’de neoliberal politikalar, ekonomik istikrar önlemleri olarak sunulan “24 Ocak Kararları” ile alınmış ve Türkiye’nin ekonomi politikalarında köklü değişim sürecini başlatacak bu kararlar 1980 darbesi ile uygulamaya koyulmuştur. Dağtaş’a göre; 24 Ocak Kararları ve ardından gelen 12 Eylül askeri darbesi, ekonomik, siyasal ve toplumsal açıdan köklü değişimlerin gerçekleştiği bir dönem, bu nedenle kapitalizmin yeniden yapılanma sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilir (2006, s. 66). Birinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalizmin en güçlü devleti olarak ortaya çıkan ABD’nin; SSCB’nin yayılmasını, etkinliğini sınırlamak, ABD sermayesinin geniş kullanımını sağlamak, güvenli yatırım alanları bulacağı bütünleşmiş kapitalist bir dünya ekonomisi yaratmak için kurulmasına öncülük ettiği, IMF , Dünya Bankası ve GATT gibi kurumlar aracılığıyla (Kazgan, 2002, s. 77-79) sağladığı yardım, kredi gibi araçlar ile az gelişmiş ülkelerin iktisat politikalarının yönlendirilmesini, denetim altına alınması sağlamıştır. Boratav’a göre; 1930’dan beri dış ticaret açığı vermeden ayakta durabilmiş (ve savaş yılları dışında hızla büyüebilmiş) Türkiye ekonomisi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalist dünya ekonomisinin savaş sonrası iktisat politikaları etrafında ABD’nin direkt ya da öncüsü olduğu IMF, Dünya Bankası gibi kurumlarla sağlanan dış yardımlar, krediler ile dış açık vermeden, dış yardım almadan yaşayamaz bir yapıya dönüşmüştür (2010, s. 96-97).

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti, kuruluş sürecinde Osmanlı Devleti'nde 1908-1922 yılları arasında İttihat ve Terakki hükümetlerinin geliştirdiği korumacı ve sanayiye dayalı kalkınma modeli etrafında şekillenen, devlet desteğiyle dışa açık "milli sermayedar" yaratma yönünde gelişen iktisat politikası anlayışını 1929 yılına kadar devam ettirmiştir. 1929 Dünya Ekonomik krizinin patlaması ile tarıma dayalı ihraç gelirlerindeki düşüşün, tüketim malları ithalini güçleştirilmesi, tarım ve ticarete dayalı sermaye birikimi rejiminden, sanayiye dayalı birikim rejimine geçişin koşullarını yaratmış ve 1930'lu yıllardan itibaren sanayi alanında devletin girişimci olarak yer aldığı devletçilik anlayışı egemen iktisat politikası haline gelmiştir. Bu dönemde Türkiye, Sovyetler Birliği ile sürdürdüğü gerilimli fakat yakın ilişkilerin de etkisiyle dikkatli şekilde uygulanan beş yıllık kalkınma planlarını uygulamaya koymuş ancak birinci beş yıllık kalkınma planından sonra ikinci beş yıllık kalkınma planı, yaklaşan İkinci Dünya Savaşı nedeniyle uygulama şansı bulamamıştır (Savran, 2014, s. 21, Şenses, 2017, s. 49).

İkinci Dünya savaşı sonrası dönemde, Avrupa ekonomilerinin büyük bir çöküşün içine girmesiyle; ABD, kapitalizmin dünya üzerindeki hegemonik gücü haline gelmiş ve kapitalizm serbest ticaret doktrini etkisinde korumacı politikaların terk edileceği yeni bir döneme girmiştir. Boratav'ın da belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalizm uzun süreli bir genişleme dönemi içine girmiş ve dünya merkezlerinde yeniden serbest ticaret doktrini hâkim olurken, sermaye hareketlerine konan engeller gevşetilmiş ve az gelişmiş ülkelerin yeni uluslararası iş bölümü süreci içine çekilmesinde, Amerikan kaynaklı yatırımlar, dış yardım ve krediler bu sürecinin kritik araçları olmuştur (2010, s. 96). Bu dönemde Türkiye'de, 1930'lu yıllardan beri ekonomi politikasını oluşturan devletçilik anlayışının ithalata karşı koyduğu sınırlamalar, 1946 yılından itibaren CHP iktidarı döneminde gevşetilmeye başlamıştır. Ekonomide liberalleşme doğrultusunda atılan adımlar, 1950 yılından itibaren Demokrat Parti dönemlerince de devam ettirilmiştir. Savaştan sonra ortaya çıkan liberalleşme eğilimleri özellikle savaş koşulları altında zenginleşmiş büyük toprak sahipleri ve ticaret sermayesi tarafından desteklenmiş ve Kazgan'ın da belirttiği gibi, dönemin güçlü sınıfları ekonomik olanaklardan daha fazla yararlanmak için devletçi düzenin tasfiyesini ve ekonominin dışa açılmasını gerekli görmüştür. (2002, s. 80-81).

Bu dönemde, devletçi-korumacı iktisat politikalarının yerine devletçiliğin daraltılması, dış ticaretin serbestleştirilmesi esas alınmış ve ithalat sınırlaması, ihracat fazlasına dayalı sanayileşme modeli yerini dış borçlarla, yardımlarla gerçekleştirilecek tarımsal üretime öncelik veren bir kalkınma politikasına bırakmıştır. Gülalp'e göre; yeni iktisat politikaları Türkiye'nin IMF üyeliğine kabul edilmesini sağlamak için hazırlanmış ve 1947 yılında bu amaca ulaşılmıştır. Yine Marshall Yardım Planı'na girmek için Türkiye, mukayeseli üstünlükler teorisine bağlı olarak önceliğini tarımsal gelişmeye, ihracatın desteklenmesine vereceğini ve devletin kaynaklarını ticaret pazarlarının genişlemesi için taşımacılık, iletişim, elektrifikasyon gibi altyapı yatırımlarına kaydıracağını taahhüt etmiş ve bu koşullarla Türkiye, Marshall programını kabul edilmiştir (1993, s. 33). İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkıma uğramış Türkiye'nin, Marshall programına dahil edilmesinin başlıca nedeni Kepenek ve Yentürk'e göre; savaş sonrasında ABD'nin Avrupa ülkelerini yeniden inşasına Türkiye'nin, tarım ürünleri ve madencilik üretimiyle katkıda bulunabileceğinin dış yardım çevrelerinde egemen bir görüş haline gelmiş olmasıdır (2000, s. 93).

1946-1953 yılları arasındaki dönemi, Türkiye'nin Dünya ekonomisiyle 1923-29 yılları arasındaki dönemden farklı bir eklemlenme dönemi olarak değerlendiren Boratav, liberal dış ticaret politikaları ile iç pazara dayalı sanayileşme programının dış pazara dönük tarım, madencilik, alt yapı ve inşaat gibi yatırım alanlarına öncelik veren bir kalkınma anlayışına dönüştüğünü ve Türkiye'de dış yardım, kredi ve yabancı sermaye yatırımları ile ayakta durabilen ekonomik yapının bu dönemde yerleştiğini belirtir (2010, s. 94). Bu dönem iktisadi alanda olduğu gibi Türkiye siyasi tarihinde de önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. 1950 seçimleri ile Türkiye'nin tek parti rejiminden çok partili hayata geçişi, 1923 yılından sonra siyasi ve iktisadi politikalarının esas belirleyicisi olan CHP iktidarı ve devlet bürokrasisinin karşısına bu alanda belirleyici rol oynayabilecek seçmen kitlesinin varlığını da eklemiştir. Boratav'ın da ifade ettiği gibi; siyasi iktidarlar çok partili rejime geçişten sonra, en azından seçimden seçime işçi, köylü, esnaf gibi kalabalık halk kesimlerinin ekonomik ve sosyal taleplerini dikkate almak ve bu isteklere bir biçimde yanıt vermek zorunda kalacaklardır (2010, s. 94).

Bu dönem özellikle tarımsal üretim hem ekili toprak alanının genişlemesi hem de üretimin makineleşmesi ile nitel bir dönüşüm içerisine girmiştir. Marshall planı ve

dış yardımlarla ucuz kredi kullanım imkânının ortaya çıkması; tarımda makineleşmenin hızla artmaya başlamasını sağlamış, hem makineleşme hem de çiftçiyi topraklandırma uygulaması ile işlenen toprak miktarı büyük orada genişlemiştir. Karayolu ulaşımının geliştirilmesi ile tarımsal ürünün pazara ulaşım maliyetleri düşürülmüş ve tarım alanındaki üretime sağlanan maddi destekler de artırılmıştır. Tarımsal ürün ihracatına ağırlık veren ekonomi politikası; 1946-1953 yılları arasında kalan dönemde, Avrupa'da savaş sonrası tarımsal üretimin düşmesi, Kore Savaşı ve iklim şartlarının elverişli seyretmesi gibi tarım ürünleri ihracatı için olumlu gelişen koşulların da etkisiyle başarılı sonuçlar vermiştir. Boratav'a göre; 1946-53 yılları arasında kalan dönem, dış ticaret açığı hızla büyürken, bütün sosyal grupların mutlak durumlarının ve yaşam koşullarının iyileştiği, reel gelirlerinin arttığı, özellikle ticaret sermayesinin milli hasıladan aldığı payın yükseldiği bir dönem olmuştur (2010, s. 106).

Avrupa ekonomilerinin toparlanması, Avrupa'da tarımsal üretimin artması gibi etkenler Türkiye'nin sınırlı tarımsal ihraç ürünlerinin fiyatlarının hızla düşmeye başlamasına neden olmuş; ihraç gelirlerinin düşmesi buna karşın dayanıklı tüketim mallarındaki ithalatın sürekli yükselmesi ise dış ticaret açığını büyütmüş ve 1950'li yılların ortasından itibaren Türkiye sürekli karşılaşılabileceği bir dış ödeme krizi içerisine girmiştir. İhraç gelirlerinin düşmesi, dış borcun artarak büyümesi ve dış ödemelerin sorun haline gelmesi, DP'yi, ekonomik alanda önlemler almaya itmiş, fiyat denetimleri artırılmış, dış ticaret kontrollerine, ithalat kısıtlamalarına gidilmiş ancak alınan önlemler devlet gelirlerini sınırlı oranda artırmanın ötesine geçememiş ve hükümet daha fazla dış borca gereksinim duyar hale gelmiştir. Kazgan'a göre; DP'nin, uluslararası sistemle bütünleşmek için uyguladığı iktisat politikaları ödeyemeyeceği çapta kısa vadeli borç birikimi yaratmış, enflasyon hızla yükselirken; sübvansiyonlar ve fiyat politikaları ile desteklenen tarım kesimi dahi eksi büyümeye geçmiş; ithalat kısıtlamalarıyla ortaya çıkan mal darlıkları, karaborsa işlemlerini yaygınlaştırmış, sonuç devalüasyon ve IMF güdümünde 1958 yılında uygulamaya koyulan istikrar programı olmuştur (2002, s. 90-94).

Bu dönemde döviz kısıtlılığı, ithalatın sınırlandırılması, tarımda yaşanan makineleşmenin kırsaldan kente doğru yaşanan göçü artırarak kentlerde ucuz iş gücünü ortaya çıkması gibi etkenler ise hem kamu hem de ticaret sermayesinin

yatırımlarını sanayiye doğru genişletmesinin koşullarını ortaya çıkarmıştır. İç pazarın taleplerini karşılama noktasında kamu kesiminin özel sektöre destek niteliğinin ön plana çıkması ise tarım ve dış ticarete dayalı kalkınma anlayışından ithal ikameci sanayiye dayalı kalkınma anlayışına geçişin ilk dönemini oluşturmuştur. 1954-60 yılları arasında kalan dönemde Boratav'ın da belirttiği gibi; kamu kesimi özel sermaye birikimiyle işlevsel bir bütün oluşturmuş ancak planlamasız olarak gelişen bu süreç 1960 yılından sonra planlı bir iktisat anlayışına yönelerek ekonomiye egemen olmaya başlamıştır (2010, s. 109).

1958 yılında IMF ile imzalanan dış borç anlaşması da ithal ikameci sanayi modelinin uygulanmasını öngören bir ithalat rejiminin kurulmasını ve bir planlama programına geçilmesini şart koşmuştur. Uygulanması istenen yeni ithalat rejimi, yurtiçinde üretilecek malların ithalatının sınırlandırılmasını, yerli üretimde kullanılacak yatırım ve ara mallarının ithalatının ise serbest tutulması esasına dayanmıştır. Türkiye'de, 1950'li yılların sonlarına doğru ithal ikameci sanayileşme süreci başlamış ancak planlı bir uygulamaya geçiş 1960 darbesinden sonra gerçekleşmiştir. Güralp'in de belirttiği gibi; 1960 askeri yönetiminin aldığı ilk kararlardan biri ithal ikameci sanayi modelini resmi kalkınma politikası olarak kabul etmek ve Devlet Planlama Teşkilatı'nı kurarak planlı bir ekonomiye geçmek olmuştur (1999, s. 34-35).

Emir komuta zinciri içerisinde gelişmeyen 1960 darbesi Savran'a göre; kentsel bir ittifaka dayanmıştır. Bu ittifakta, ticaret sermayesinin üreticiliğe geçerek sanayi sermayesine dönüşmesi belirleyici olmuş ve sanayi burjuvazisinin çevresinde bürokrasi, aydınlar ve üniversite öğrencileri başı çeken sosyal gruplar olmuştur (2014, s. 23). Keyder'e göre de; 1960 darbesi ile, sanayi burjuvazisi, aydın ve bürokratlardan oluşan ittifak, başlangıcında ABD ve onun finans kuruluşları tarafından desteklenen siyasi dengeleri ve idari mekânizmaları ile yeni birikim modelinin temelini atmıştır. İthal ikamecileğe dayanan yeni birikim modeli, başta sanayi burjuvazisi olmak üzere bürokrasinin belli bir tabakasının ve işçi sınıfının kısa vadeli çıkarlarına da uygun düşmüştür (2004, s. 198).

1960'lı yıllar, kapitalizmin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan üretim ve ticaretin artan oranda daralması, gelişmiş sanayi ülkelerinde işsizliğin artışı, işsizliğin sürekli ve yaygın bir sorun haline gelmesi, işçi sınıfının siyasal

bilinçlenmesinin yarattığı etkiler, Sovyetler Birliği'nin alternatif bir toplumsal formasyon olarak varlığı ve genişlemesi gibi nedenlerle toplumsal uzlaşmanın (devlet-işveren-işçi) daha kapsamlı tutulduğu, devletin ekonomik alanda yer aldığı, istihdam yaratarak üretime katıldığı, ekonomiye müdahalesinin açık olduğu, sosyal yardımların, sosyal güvenlik uygulamalarının genişlik kazandığı “refah devleti” anlayışının gelişmeye başladığı dönemdir. Kapitalizmin “altın çağı” olarak adlandırılan bu dönemde uygulanan ve iktisat teorisyeni John Maynard Keynes'in adıyla anılan maliye ve para politikaları Harvey'e göre (2015, s. 18); sermaye ve emek arasında bir “sınıf uzlaşması” sağlanması için devletin tam istihdam, ekonomik büyüme ve yurttaşların refahına odaklanması gerektiğinin kabulüne ve bunları sağlamak için devlet gücünün piyasa süreçleri içinde aktif olarak kullanılması anlayışına dayanmıştır. Aydın'ın da belirttiği gibi; gelişmiş merkez ülkelerde “refah devleti” az gelişmiş ülkelerde “ulusal kalkınmacılık” olarak adlandırabileceğimiz Fordist üretim modeli üzerinden kurulan *keynesyen paradigma*, 1970'li yılların ikinci yarısına kadar az gelişmiş ülkelerin, ithal ikameci sanayi modeli üzerinden yüksek bir büyüme performansı geliştirmesini sağlamıştır (2003, s. 21).

1961 Anayasası'nın kabulü ile devletin nitelikleri arasında “sosyal devlet” ilkesi yer almış, bunu gerçekleştirmek için kalkınma planı hazırlanması devletin görevi olarak kabul edilmiştir (Gül, 2004, s. 270). Anayasal bir kurum olarak Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulması, planlı ekonomiye geçişin ilk adımı olmuş ve 1963 yılında Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı yürürlüğe girmiştir. Bu plan, kamu yatırımları noktasında zorunlu ve bağlayıcı bir nitelik taşımış, özel yatırımcılar için ise uzun dönemli hedeflere uygunluğu koşulunda teşvik edici, destekleyici politikaları içermiştir. İthal malların ülke içinde yerli sanayi tarafından üretilmesine dayanan ithal ikamecilik, kalkınma planlarıyla uygulamaya koyulmuş ve yerli sanayicinin iç pazarda ithalat sınırlamalarıyla dış rekabetten korunması yoluyla gerçekleşecek bir sanayileşmeyi hedef olarak belirlemiştir. Kazgan'ın da ifade ettiği gibi; planın en önemli boyutu büyümeyi değil insani ve sosyal boyutlarıyla kalkınmayı öncelikli kılması, gelir dağılımını düzenlemeyi, eğitimi yükseltmeyi ve sağlık hizmetlerini geliştirmeyi de içermiş olmasıdır (2013, s. 69-72).

Dış yardımlar, yerli sanayinin dış rekabetten korunması, kamu sektörü aracılığıyla yerli sanayiye ucuz hammadde sağlanması, uzun vadeli düşük faizli kredi

imkanları gibi destekler; Türkiye’de 1960’lı yıllarda sanayi sektörünün hızlı bir büyüme süreci içine girmesini sağlamıştır. Bu gelişme, bölüşüm ilişkilerine de yansımış; ithal ikamesi modelinin geniş ölçüde iç pazara yönelik bir üretime dayanması, işçi ücretlerinin düşük tutulması zorunluluğunu ortadan kaldırmış, iç pazardaki talebin sürekliliğini, genişlemesini sağlamak reel ücretler artışlarına bağımlı olmak durumunda kalmıştır. 1961 Anayasası ile sendika, toplu sözleşme, grev gibi işçi haklarının tanınması, güvence altına alınması da işçilerin ücret taleplerinin karşılık bulmasını sağlamış ve Keyder’in de belirttiği gibi; bu dönemde işçi sınıfı, az gelişmiş başka toplumlardaki işçilerden daha ileri ayrıcalıklar ve haklar elde etmiştir. 1964-78 yılları arasında ortalama ücretler iki katına çıkmış, işçilerin güçlü biçimde örgütlendikleri (dayanıklı tüketim malları, otomotiv vb.) sektörlerde ise bu artış daha yüksek boyutlarda gerçekleşmiştir (2004, s. 218-219). Yine bu dönemde, sosyal güvenlik sisteminin kurulması, ücretsiz sağlık hizmetlerinin yaygınlaştırılması ile devletin, işverenin üstlendiği yükümlülükler artmış ve çalışan kesimler ücret dışında da önemli güvencelere kavuşmaya başlamıştır. Toplumun geniş kesimini oluşturan tarım kesimi de bu gelişme sürecinden payını almış ve DP döneminden beri uygulanan tarım üreticisinin vergilerden muaf tutulması, sübvansiyonlar ve birçok ürüne yüksek fiyat desteği sağlanması gibi ekonomi politikaları artırılarak devam ettirilmiştir.

Sosyal devletin geliştirilmesi, gelir dağılımının iyileştirilmesi gibi iktisat politikaları bu dönemde hem dış etkenlerin (SSCB’nin kapitalizm için bir tehdit oluşturması, çevre ülkelerin kapitalist Batı bloğu içinde kalmasının sağlanması, kapitalist ekonomilerde görülen arz-talep krizi gibi) hem de çok partili yaşamın getirdiği siyasi rekabetin bir sonucu olarak Türkiye’de yaygınlık kazanmış; uygulanan iktisat politikalarının özel sektörün yatırımlarını kârlı tutacak biçimde gelişmiş olması da sermaye tarafından kabul edilebilir olmasına sağlamıştır. Boratav’ın da ifade ettiği gibi; 1960’lı yıllarda Türkiye’de oluşan ekonomik yapı içinde sağlanan ekonomik büyüme geniş halk kitlelerine kesintisiz reel gelir artışı sağlamış ve tüm toplumsal kesimleri belli ölçülerde memnun ederek (1971’deki askeri müdahaleyi saymazsak) 1977 yılındaki bunalım konjonktürüne kadar sürdürülebilmıştır (2010, s. 126).

İthal ikameci modelin üretimde yabancı hammadde ithalatına, dolayısıyla ihracat ile sağlanacak döviz gelirlerine bağımlı olması ancak geniş bir iç pazarın sürekliliği ile kârlı hale geçebilmesi, yabancı sermayeyle kurulan işbirliği/bağımlılık ilişkileri ile

birlikte yürümesi, ara ve yatırım malları üretimine geçerek döviz tasarrufu oluşturmaması gibi yapısal sınırlılıkları bulunmaktadır (Boratav, Keyder ve Pamuk, 1984, Gülalp, 1993, Kepenek ve Yentürk, 2000, Boratav, 2010). 1973 yılında yaşanan petrol krizinin tüm dünyada yarattığı ekonomik bunalım, ithal ikameci modelin sahip olduğu yapısal sınırlılıkların Türkiye’de de hissedilmeye başlamasına neden olmuştur. Petrol krizi ile ham petrol fiyatı ani bir sıçramayla beş kat yükselmiş, bu yükseliş petrol türevlerine bağımlı hammadde fiyatlarını da hızla yükseltmiştir. Bu dönemde Türkiye, yurtdışından gelen işçi dövizleri, kısa vadeli dış borçlanmalar gibi geçici çözümlerle krizi ertelemiş ve sanayi üretimini büyötmeye yönelik iktisat politikalarını 1977 yılına kadar devam ettirmiştir. Yeldan’ın da ifade ettiği gibi; hassas dengeler altında tüm sosyal sınıfları belirli ölçülerde memnun eden ithal ikameci model, 1977’den başlayarak sınırlarına ulaşmış ve sürdürülemez bir hale gelmiştir. Sanayinin kullandığı döviz kendi iç dinamiği ile kazanamaması, dış borç olanaklarının tümüyle tükenmesi ile hammadde ithalatının sağlanamaması, sanayideki büyüme hızının 1979’da %0.4’e, 1980’de ise eksi %2.8’e kadar düşmesine neden olmuştur (2014, s. 41).

1970’li yıllar, merkezde “refah devleti”, çevre ölkelerde ithal ikameci sanayi modeline dayalı “ulusal kalkınmacılık” anlayışını ortaya çıkaran iktisat politikalarının merkezden başlayarak tasfiye edilme sürecine girdiği bir dönem olmuştur. Aydın’a göre bu durumu ortaya çıkaran etmenler; ABD’de, soğuk savaş döneminin yarattığı askeri kamu harcamalarının yüksek boyutlara ulaşması, bir hat üzerinden örnek kitlesel üretimi öngören fordist üretim biçiminin otomasyonda görölen gelişmeler sonucu verimlilik düşerken ücretleri arttırması ve petrol fiyatlarının yükselmesi ile ekonomide görölen durgunluğun piyasaların daraltmasıdır (2003, s. 55-56). Bu etkenler, merkezde kapitalizmi yapısal bir krizin içine sürüklemiş; bu krizin çevre ölkelere yansımaları hammadde fiyatları ve dış borç faizlerinin yükselmesi şeklinde olmuştur. Çevre ölkelerin dış borcu karşılamaktan uzak ihraç ürünlerinde görölen fiyat düşüşü de krizi derinleştirmiş ve çevre ölkeler dış borçlarını ödeyemez duruma gelerek borç erteleme talebinde bulunmuşlardır. Çevre ölkelerin borç erteleme talepleri Aydın’ın da belirttiği gibi; IMF ve Dünya Bankası öncülüğünde ekonomilerini dışa açmaları ve ihracata yönelmeleri şartı ile kabul edilmiş böylece merkez ölkeler, çevredeki ölkeleri neoliberal iktisat politikalarını uygulamak zorunda bırakmıştır (2003, s. 57).

Borudieu, neoliberalizm nedir? sorusunu, saf piyasa mantığını engelleyebilecek kolektif yapıları yok etmek için geliştirilmiş bir program olarak cevaplar. Bourdieu, neoliberalizmin, kolektif yapıları yok etmek için IMF ve OECD (Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü) gibi uluslararası kurumların empoze ettiği ekonomi politikaları (kamu harcamalarının kısılması, emek maliyetlerinin düşürülmesi, güvencesiz, esnek çalışma) ile yedek bir işsizler kitlesi yaratarak bir tür sosyal Darwinizm ortaya çıkardığını belirtir (1998). Türkiye’de 24 Ocak Kararları ile uygulamaya koyulacak olan neoliberal politikalar, Kurtoğlu’nun da belirttiği gibi; tamamen orijinal, Türkiye’ye özgü bir istikrar programı değil; IMF gözetiminde bazı Latin Amerika ülkelerine de uygulanan standart programlara benzemektedir (2017:537). Bu programla, ekonomiyi piyasa modeline uygun olarak serbestleştirmek, dışa açık ve ihracata dayalı (ihracatın teşviklerle desteklendiği) büyüme modeli ile dışa dönük bir yapıya dönüştürmek, giderek çok uluslu şirketlere, finans hareketlerine açık bir yapıya kavuşturmak, emek ücretlerini baskı altında tutmak, aynı zamanda kamu hizmetleri açığını zamlarla kapatmak, sonrasında özelleştirerek devleti ekonomik alanın dışına taşımak hedeflenmektedir. 1980’li yıllardan itibaren Türkiye, küresel kapitalizme eklenme süreci içerisinde dış ticareti serbestleştirmeye yönelik iktisat politikalarını hızla uygulamaya başlamış, 1989 yılına gelindiğinde ise küresel sermaye hareketlerinde tam bir serbesti tanınmış, Yeldan’ın da belirttiği gibi; ulusal mali piyasalar serbestleştirilmiş, dış finans merkezleriyle eklemlenme süreci başlamış ve Türkiye ekonomisi 1990 yılında tamamıyla dışa açık bir ekonomi durumuna girmiştir (2006, s. 25).

Harvey’in de belirttiği gibi; ABD’nin zorlayıcı gücüyle neoliberal devlet oluşturma deneyi ilk olarak, 11 Eylül 1973 yılında Şili’de Pinochet darbesi ile gerçekleştirilmiş, darbe bütün toplumsal hareketleri şiddetle bastırarak ABD için bir laboratuvar işlevi görmüştür (2015, s. 17-18). Türkiye’de benzer biçimde 24 Ocak Kararları, 12 Eylül Askeri Darbesi ile uygulamaya koyulmuş ve Özata’nın belirttiği gibi darbe sonrasında ABD Dışişleri Bakanlığı tarafından yapılan açıklamalarda, ABD’nin darbeyi meşru gördüğü, karşısında olmadığı ve darbe yönetimini destekleyeceği açıkça ifade edilmiştir (2017, s. 53). Türkiye’de ise 1979’da kurulan azınlık hükümeti başbakanı Süleyman Demirel tarafından Başbakanlık Müsteşarı ve Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşar Vekili olarak göreve getirilen, MESS ve Sabancı Holding yöneticisi olarak yerli sermaye çevreleri ve Dünya Bankası bağlantılarıyla

uluslararası sermayenin güvenini kazanmış (Boratav, 2010, s. 147) 24 Ocak Kararları'nın mimarı olan Turgut Özal'ın, darbe sonrasında Oramiral Bülent Ulusu'nun başbakanlığında kurulan hükümette ekonomiden sorumlu Başbakan Yardımcılığı görevine getirilmesi de darbenin amacının Türkiye'de neoliberal dönüşümü gerçekleştirmek olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Özkazanç (2011, s. 16), liberal yönetim anlayışı ve neoliberal politikalar arasındaki farklılığı şöyle açıklar:

“Neoliberal yönetimin farklılığı, refah devletinin oluşmasıyla sonuçlanan uzun tarihsel ‘sapma’ konjonktürünün piyasa/toplumun özgün işleyiş dinamiklerini tahrip ettiği saptamasından kalkarak, toplumu yeniden yola sokmak için özel ve güçlü bir siyasi müdahalenin gerekli görülmesinden kaynaklanır. Bu nedenle ‘piyasanın işlemesi’ kendiliğinden bir olgu olarak değil, siyasal, yasal, kurumsal ve kültürel koşullara/müdahalelere bağlı ‘yapay’ bir durum olarak değerlendirilir. Bu ise, tüm toplumsal varoluş alanlarının piyasa modeline göre yeniden düzenlenmesi işini neo-liberal yönetimin temel amacı hâline dönüştürür.”

Türkiye’de toplumsal muhalefeti şiddetle bastırarak, bütün toplumsal varoluş (ekonomi-politik, sosyo-kültürel) alanlarını piyasa modeline göre düzenleyecek, neoliberal politikaların uygulanmasını sağlayacak müdahale 1980 darbesi yoluyla gerçekleştirilecektir. Esen’in de belirttiği gibi; seksenli yıllardan sonra toplumsal yaşamın da sinemanın da belirleyicisi, biçimlendiricisi 1980 darbesi olmuştur (2012, s. 16).

1980 darbesine doğru giden süreç, Kurtoğlu’na göre; 1970’li yıllardan başlayarak Batılı ülke gizli servislerinin Türkiye’yi siyasi, ekonomik ve sosyal olarak iyice istikrarsızlaştırmak için açık-örtülü operasyonlarıyla oluşturulmaya başlamış, ülke tam bir iç savaş ortamına sokulmuş ve neoliberal politikaların uygulanabilmesi için gerekli olan darbeye, meşruiyeti bu şekilde kazandırılmaya çalışılmıştır (2017:541). 24 Ocak Kararları’nı eleştiren, dönemin Ana muhalefet partisi lideri Bülent Ecevit de, “...sömürülenleri hak arayamaz duruma, ezilenleri ses çıkaramaz duruma getiren ekonomi modelinin, siyasal rejimiyle birlikte gelebileceğini” söyleyerek 12 Eylül darbesinden aylarca önce ekonomik önlemler paketinin sürdürülmesinin baskıcı bir siyasal rejime gereksinim duyacağı öngörüsünde bulunmuştur (Şenses, 2017, s. 75).

Türkiye’de kapitalizmin, neoliberal politikalar ekseninde yeniden yapılanma süreci içine girişi, Kazgan’ın da ifade ettiği gibi; aslında ABD kaynaklı bir küresel projenin darbe aracılığı ile uygulanmasıdır (2002, s. 134). 12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Kuvvetleri, emir komuta zinciri içerisinde ülkenin yönetimine el koymuş, Genelkurmay Başkanı Kenan Evren’in başkanlığında dört kuvvet komutanından oluşan Milli Güvenlik Konseyi (MGK) kurulmuş, Kenan Evren Devlet Başkanlığı’na getirilmiş, meclis ve hükümet feshedilmiş, anayasa askıya alınmış, bütün yurttaki sıkı yönetim ilan edilmiş, siyasi partiler kapatılmış, parti liderleri (Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan) tutuklanmış, işçi sendikaları kapatılmış (DİSK-MİSK), sendikal faaliyetler durdurulmuş, Türk Hava Kurumu, Kızılay ve Çocuk Esirgeme Kurumu hariç tüm derneklerin faaliyetlerine son verilmiş, yurt dışına çıkışlar yasaklanmış, belediye başkanları ve valilerin yerine askerler getirilmiştir. MGK başkanı Kenan Evren, 16 Eylül’de düzenlediği basın toplantısında, Türkiye’nin neredeyse tüm toplumsal hayatını derinden etkileyecek vaatlerde bulunurken Ahmad’ın belirttiği gibi; ABD’nin dikte ettiği neoliberal ekonomi politikalarını ve buna paralel olarak bölgede İran Devrimi nedeniyle zarar gören Batı’nın çıkarlarına hizmet etmek için tasarlanan dış politikayı sürdüreceğini de taahhüt etmiştir (2012, s. 216-217). Böylece askeri müdahalenin, toplumsal alanda ortaya çıkabilecek en ufak muhalefet hareketini şiddet yoluyla bastırarak, Türkiye’yi neoliberal ekonomi politikalarına paralel olarak geliştirecek; politik, toplumsal ve ideolojik yapılanmayı da içeren kapsamlı bir dönüşüm sürecine sokacağı ilan edilmiştir. Bu dönüşüm, neoliberal ekonomi politikalarına paralel olarak gelişen İngiltere’de 1979 yılında Thatcher’la başlayan, Amerika’da 1981 yılında Reagan’la özdeşleşecek olan devletin ekonomik alandan çekilirken; toplumsal, siyasal alanda piyasa lehine daha fazla otoriterleşeceği, toplumsal alanda ortaya çıkabilecek gerilimlerin ise din, aile, gelenek, ulus, millet, gibi muhafazakâr kodların piyasa ekonomisine uyarlanarak çözümleneceği, Yeni Sağ söylemi ve ideolojisini de içerir. Bu bağlamda, ulusal kalkınmacılığın, ithal ikameci birikim rejiminin tasfiyesi ile Türkiye’nin kapitalist dünya sistemiyle bütünleşmesini öngören ihracata dayalı yeni birikim stratejisinin önemli bir boyutunu da, Özkazanç’ın da belirttiği gibi; serbest piyasa toplumunun siyasal ve kültürel dayanaklarının geliştirilmesi stratejisi oluşturmuştur (1998, s. 21). Bu stratejinin ilk bölümünde yeni birikim rejiminin uygulanabilmesi için askeri darbe yoluyla sıkı yönetime geçilerek 1961 Anayasası

askıya alınmış, siyaset ve kamusal alan tasfiye edilmiş, uzun müddet yeniden direnç gösterebilmesinin önünü hem fiili (yasaklamalar, tutuklamalar, işkenceler, idamlar) uygulamalar ile bastırılmış, hem de 1982 Anayasa'sı ile hukuki üstyapısı kurularak yasal güvenceye kavuşturulmuştur. 2012 yılında Meclis Darbe Araştırma Komisyonu'nun yayımladığı rapor 12 Eylül'ün toplumsal alanda yaşattığı travmanın hangi boyutlara ulaştığını göstermektedir. Rapora göre;

12 Eylül Darbesi'nde, 650.000 kişi gözaltına alınmış, 1 milyon 683 bin kişi fişlenmiş, açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılanmış, 7 bin kişi için idam cezası istenmiş, 517 kişiye idam cezası verilmiş, haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asılmış, 300 kişi kuşkulu bir şekilde ölmüş, 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelenmiş, cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirmiş, 71 bin kişi TCK'nin 141, 142. maddelerinden, 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılanmış, 30 bin kişi sakıncalı olduğu için işten atılmış, 14 bin kişi vatandaşlıktan çıkarılmış, 30 bin kişi siyasi mülteci olarak yurtdışına gitmiş, 23 bin 677 derneğin faaliyeti durdurulmuş, 3 bin 854 öğretmen, 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verilmiş, 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istenmiş, gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verilmiş, gazeteler 300 gün yayın yapamamış, 39 ton gazete, dergi ve kitap imha edilmiş, 388 bin kişiye pasaport verilmemiş, 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklanmıştır (2012, s. 376-377).

Ahmad'ın da belirttiği gibi; 12 Eylül'de öncelikle, Türkiye'de kitlelerin 1960'tan beri sağladığı siyasal ve sosyo-ekonomik kazanımların, parlamento, basın ve kitlesel örgütlerin muhalefetine olmadığı olağanüstü koşullar altında geri alınması amaçlanmıştır (2012, s. 216-217). Özkazanç'a göre de; 1980'li yıllar askeri diktatörlük biçimini alan bir açık savaşla başlamış ve yeni sağın hegemonyası için zemin hazırlayan bu istisnai devlet biçimi, yerini zamanla pasif devrime bırakmıştır. Pasif devrim olarak yeni sağ, çok radikal bir toplumsal dönüşümü hedeflemiş, bu toplumsal dönüşümü ise geniş kitlelerin pasifleştirilmesi ve depolitizasyonu yoluyla uygulamaya başlamıştır (1998, s. 21). Özkazanç'ın belirttiği bu süreci kurumsallaştıracak devlet içi ve devlet- birey arasındaki ilişkileri düzenleyecek yeni Anayasa taslağı, darbeden bir yıl sonra yaratılan anti-demokratik koşullar altında herhangi bir tartışmaya açılmadan, MGK'nın gözetiminde ve bağlayıcılığında hazırlanmaya başlamış ve Ahmad'ın da belirttiği gibi; MGK, hazırlanan taslağı siyasal faaliyetlerle ilgili maddeleri daha da ağırlaştırarak 19 Ekim 1982'de onaylamıştır (2012, s. 221). 7 Kasım 1982'de hiçbir

muhalefetin olmadığı askeri yönetim koşullarında halk oylamasına sunulan Anayasa, yüzde 91.37 gibi oldukça yüksek bir evet oyuyla, yürürlüğe girmiştir.

Devletin daha fazla otoriterleştiği, merkezîleştiği, Cumhurbaşkanı'na tanınan geniş yetkilerle bireyselleştiği yeni Anayasa Tanör'e göre; en yüce değer birey, özgürlük ve demokrasi değil "Devlet ve Türk milli menfaatleri" olduğu, Anayasa'nın koruduğu demokrasi ve hukuk devletinin de bu kavramların evrensel değerlerinin yadsındığı bu Anayasada gösterilen demokrasi ve hukuk devleti olmuştur (2014, s. 50-51). Tanör'ün, *12 Eylül Rejimi (1980-83)* adlı çalışmasından devam edecek olursak; 1983 yılında yapılan seçimler sonucunda, kurumlarıyla kısmen geri çekilen askeri rejimin dayattığı anayasanın, devlet içi ve devlet ile birey arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyip, temel hak ve özgürlükler rejiminden başlayarak Türkiye'de nasıl bir toplumsal dönüşüm gerçekleştirdiği daha net olarak ortaya çıkacaktır. Tanör'e göre;

Yeni Anayasa ile; Devlet-Birey-Toplum ilişkilerinde devlet kendinden sonrakilere karşı, devlet içi alanda da siyasal organlar yargıya karşı, siyasal organlar içinde yürütme yasamaya karşı, yürütme içinde Cumhurbaşkanı hükümete karşı, idare içinde merkeziyetçilik yerinden yönetim ve özerkliğe karşı güçlenmiştir. Siyasal ve sosyal sorunları hukuk eliyle çözmeye çalıştığı kadar bu çözümleri dondurma eğilimi de göstermektedir. Sistemde düşünce, bilim ve sanat alanındaki özgürlükler dahil olmak üzere sınırlanmayacak hak ve özgürlük yoktur. Kişi özgürlüğü, dokunulmazlığı, güvenliği, özel hayatın gizliliği, konut dokunulmazlığı ve haberleşme hürriyeti gibi konularda artık kural, yargının değil idare ve kolluk güçlerinin denetimindedir. Hak ve özgürlüklerinin sınırlanmasında ise yargı organlarının rolü gerilemiş buna karşı idarenin rolü güçlenmiştir. Anayasa topluca kullanılan hak ve özgürlüklere karşı ise özel bir duyarlılık içindedir. Toplantı, gösteri yürüyüşü, dernek kurma, sendikal faaliyet, partisel özgürlükler konusunda sayısız yasaklama, sınırlama getirilmiştir. Sosyal haklar (grev, sendika, toplu sözleşme) sıkı sıkıya ekonomik boyutlar içinde tutulmaya çalışılmış, çalışan ve öğrencilere kesin siyaset yasakları getirilmiş, siyaset alanı emekçilere kapatılırken varlıklı sınıfa özgü bir ayrıcalık kabul edilmiştir. Bu bağlamda, 1982 Anayasası, birey ve toplumun sınırlandırılması, yönetenlerin önünün açılması ile yönetilenlerden çok yönetenlerin hizmetindedir (2014, s. 47-55).

Darbe yönetimi, yeni birikim rejimine uygun olarak toplumsal alanda kurduğu tahakkümün yeni Anayasa ile meşruiyet kazanmasından sonra, sivil siyasete geçişe yine kendi belirlediği sınırlılıklar (MGK'nın onay verdiği parti ve siyasiler seçime katılabilmektedir.) içerisinde kapı aralamış ve neoliberal toplumsal dönüşümde müdahale

sonrası aşamaya 6 Kasım 1983 yılında yapılan seçimlerle geçilmiştir. 24 Ocak Kararları'nın mimarı ve darbe yönetimi döneminde ekonomiden sorumlu başbakan yardımcılığı da yapmış olan Turgut Özal'ın Anavatan Partisi (ANAP) seçimlerden %45.15 oy alarak birinci parti olarak çıkmış ve Türkiye'de yaklaşık 10 yıl sürecek ve yeni sağ politikaların Türkiye'ye özgü olarak derinleşeceği Özal'lı yıllar başlamıştır. Özkazanç'ın da belirttiği gibi; Özal'la birlikte, Türk-İslam-piyasa sentezi olarak gündeme gelen yeni sağ politikalar kendi içinde gerilimli ancak dışı karşı, piyasa ve piyasa toplumu fikri etrafında Türkiye tarihinde hiç olmadığı kadar güçlü bir ittifak oluşturmuştur (2011, s. 19). Türk-İslam-piyasa sentezi, çalışan kesimleri örgütsüzleştirerek ücretlerin baskılanması, siyaset alanının toplumun geniş kesimlerine kapatılması, Türkiye'nin küresel kapitalizmin etkinliğine açılması noktasında doğabilecek toplumsal krizleri aşacak formül olarak devreye sokulmuş ve yeni siyaset anlayışı, piyasa, piyasa toplumu çerçevesinde tanımlanmıştır. Serbest piyasa toplumunun işlemesi, devletin ekonomik alandan çekilmesi (üretim-istihdam ve giderek sosyal güvenlik) ve piyasanın kendiliğinde işleyen düzenine ilişkin siyasi müdahalelerde bulunmamasına bağlıdır. Böylece piyasa sisteminde var olan rekabet ve uyum, toplumsal refahı kendiliğinden düzenleyecek, bireysel ve toplumsal özgürleşme, dolayısıyla demokratikleşme sağlanmış olacaktır (Güler; 1996, s. 51-52). Klasik liberalizme özgü bu anlayış, devletin ekonomik ve bürokratik alanda küçülmesi ile bireyin rasyonel tercihlerinin ekonomik alanda refahı artıracacağı, artan refahın da topluma yayılacağı tezine dayanır. Böylece; Batı'da refah devleti, az gelişmiş ülkelerde ulusal kalkınmacılık anlayışının bir uzantısı olarak ortaya çıkan devletin, sosyo-ekonomik alanda toplumsal sınıflar arasında bir uzlaşmayı yaratarak ortak çıkarları temsil ettiği kurgusu çökmüştür. Nitekim, Timur'un da belirttiği gibi Türkiye'de bu kurgunun çöküşü, neoliberal toplumsal dönüşümün daha ilk yıllarında devletin yeni felsefesini yansıtan sembolik bir olayla da belirginleşmiştir. Faiz serbestisi ile yaşanan banker faciası ile yaşamını sürdürmek için faiz gelirlerine muhtaç olan orta sınıf ve yoksul kesimin neredeyse tüm birikimleri, sıkıyönetim rejimi altında sermaye tarafından cumhuriyet tarihinin en büyük soygunlarından birisiyle ellerinden alınmış, bu durum büyük toplumsal yaralar açmış, ancak bu vurgun sessiz sedasız geçirilmiştir (2004, s. 52-53). Otoriter yönetimin kuralcılığı, karşısında piyasanın kural tanımazlığıyla toplum baş başa bırakılmış ve bunu giderek piyasanın kural tanımazlığının bir kural haline gelişi izlemiştir. Sermayedar ve devlet arasında

giderek artan şekilde organik ilişkilerin kurulması da bu kuralsızlığa meşru bir alan tanıdığı fikrinin topluma yerleşmesini sağlamıştır. Bu durum, Özkanazanç'ın da belirttiği gibi; modern devletin temsil ettiğini iddia ettiği ve adına kararların alındığı 'bir bütün olarak toplum' fikrinin bizzat devletin eylemleri aracılığıyla zedelenmeye başlamasıdır (1998, s. 36).

Harvey, müdahaleci devlet ve güçlü şirket ittifakının bireysel açıdan baskıcı ve toplumsal açıdan adaletsiz olan yönetim stratejilerinin, toplumsal alanda geniş bir hoşnutsuzluk yarattığını belirtir. Bunun ortadan kaldırmak için kapitalist sınıfın, bireysel özgürlük ideallerini ele geçirip bunları devletin müdahaleci ve düzenleyici pratiklerinin aleyhine çevirmesi gereklidir. Harvey, neoliberalizmin rızanın inşasında, ekonomik bireyin tercih özgürlüğünü sadece belli ürünlerle değil, yaşam biçimleri, ifade tarzları ve geniş kültürel pratikler seçkisi ile desteklediğini belirtir. Harvey'e göre; böylece rızanın üretilmesinde hem siyasette hem ekonomide farklılaştırılmış ancak piyasa odaklı popülist bir tüketicilik ve birey özgürlükçülüğü kültürü inşa edilmiştir (2015, s. 47-71). Harvey'in tespitine benzer şekilde Gürbilek de, 1980'li yıllarda Türkiye'de iki farklı iktidar projesinin, iki farklı kültür stratejisinin hayata geçirildiğini belirtir. Gürbilek'e göre; bu dönem bir yandan red, inkâr ve bastırma dönemi bir yandan ise insanların politik yükümlülüklerinden kurtularak serbestleştiği, arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kısıktırıldığı bir fırsat ve vaatler dönemidir (2011, s. 8-9). Bu dönem uygulanan iki farklı iktidar stratejisinin temel birleşim noktasının, piyasa toplumu yaratma fikri etrafında şekillendiği söylenebilir. Bu dönem uygulanan red, inkâr ve bastırma stratejisi ile piyasa toplumuna geçişin toplumsal koşulları oluşturulmuş, kamusal alan daraltılırken bu alanda biriken enerjinin, kültürel alan hızla metalaştırılarak sınırsız bir tüketim özgürlüğüne doğru akması sağlanmıştır. Bu durum özellikle 1980'lerin ikinci yarısından sonra Tekeli'nin de belirttiği gibi; Cumhuriyet modernitesi ve ideolojisinin aşındırılmasına paralel olarak ilerlemeye başlamıştır (2017, s. 45). Bu dönemi, "bastırılmışın geri dönüşü" olarak kavramsallaştıran Gürbilek'e göre de; Cumhuriyet modernitesinin kimliğini oluştururken bastırıldığı, tâbi kıldığı kültürel ifade imkânlarından yoksun bıraktığı içerikler 80'lerde bir biçimde geri dönmüştür (2011, s. 11). Bu geri dönüşün en yaygın ifadesini bulduğu alan 1970'lerde, özellikle yoksul gecekondu mahalleleri arasına sıkışmış arabesk müziğin ve kültürün merkeze doğru ilerlemeye başlamasında somutlaşmıştır. Arabesk, bir biçimde geri dönmüştür ancak Kozanoğlu'nun da vurguladığı gibi geri dönen, kötümser, umutsuz

bir arabesk değil umut ve iyimserlikle tanışmış, garibanları aşarak sınıflar üstü hale gelmiş sadece bir müzik değil yaşam kültürüne dönüşmüş olan arabesktir¹⁰ (1995, s. 44-45). Kültürün hızla yerelleşmesi, çeşitlenmesi ve sınıflarüstü bir görünüm kazanarak zenginleşmesi, kültürün, toplumsal, politik referanslarından da sıyrıldığını göstermektedir. Nitekim Saraçoğlu'nun da belirttiği gibi; 1980-1990'lı yıllarda bir tür kültürel genişleme, serbestleşme yaşanması, kültürel pratiklerin depolitize edilmesi ile kendisini tarihsiz örnekler şeklinde sayısız çeşitlikte sunabilmesini sağlamıştır (2015, s. 862-863). Bu dönemde kültürün dikey olarak değil aşağıdan yukarıya doğru bir gelişim izlemesi, Türk-İslam-piyasa sentezi etrafında oluşturulmaya çalışan toplumsal bütünlük kurgusuna, piyasa dolayımıyla bir ifade alanı açılması olarak da okunabilir. Toplumsal bütünlük kurgusunun, ideolojik/kültürel alan üzerinden oluşturulma çabası, (ki bu dönemde Tekeli'nin de belirttiği gibi, arabeske TRT'de yayın alanı açılması ile arabesk müzik ve kültür devlet düzeyinde de resmileşmiştir (2017, s. 45).) 90'lı yıllara gelindiğinde sınırlarına ulaşmış ve eski liderlerin siyasi yasaklarının da kalkması ile ekonomik alanda daralan siyasi söylem, kültürel alana doğru genişlemeye başlamıştır. Özkazanç'ın da belirttiği gibi;

Türkiye'de yeni sağ politikalar makro ölçekteki çatışmaları bütünleştirmek için hukuktan, örgütlerden, sivil toplumun denetim ve katılım mekânizmalarından değil, kültürden, kimliklerden ve bunlara bağlı olarak duygusallıktan, sembollerden, medyatiklikten, atmosferden, birey ya da küçük grupların maddi güçlenme yolunda iktidarla kurdukları bağlantılardan, kollamacı ilişkilerden güç almaya çalışmış, kamusal alanını depolitizasyonu için kullanılan tekniklerin süreç içinde ters tepmeye başlamış, siyasal alan ile kültürel alan arasındaki sınırın muğlâklaşması, gelenekleri ve yaşam tarzlarını siyasileştirmiş ve kültürel kimlik çatışmalarının önünü açmıştır (1998, s. 37).

Bu nedenle 1990'lı yıllar, ANAP içindeki kentli sermaye kesiminin, kültürün yerelleşmesine karşı medya merkezli liberal aydınları aracılığı ile başlattığı karşı atağına sahne olmuş ve özellikle magazin yayıncılığı (*Marie Claire*, *Rapsodi*, *Arredamento* vd.) üzerinden gelişen seçkinci (elitist) bir kültür/yaşam tarzı, kültürdeki yerelleşmeyi yargılamaya, dışlamaya başlamıştır. Böylece, varlığın ve imkanların

¹⁰ Özbek (1999: 178) 1980'lerde Orhan Gencebay'ın arabesk müziğinde aşk temasının egemen bir özellik olarak kalmasına karşın, daha önceki şarkılarda görülen siyasal protesto ve kederle umut arasındaki geriliminse uçup gittiğini belirtir.

dünyası ile yokluğun ve imkansızlıkların dünyası arasında yükselen geçit vermez bir duvar ortaya çıkmış, özellikle enformel sektörlerde çalışan yeni orta sınıf üzerinden, gündelik yaşam pratiklerini de kapsayacak şekilde “kültürel sermayeye” “imtiyaz” kazandıracak bir dil üretilmiş ve özel televizyon yayıncılığının başlaması ile başta reklamcılık alanı olmak üzere yayıncılık alanında üretilen kültürel metinler üzerinden ekonomik/ekonomik olmayan tüm alanlarda piyasa fikri yeniden üretilerek toplumun tüm kesimlerine yayılmaya başlamış, medya aracılığı ile Türkiye tarihinde görülmemiş şekilde cinsellik pazarlama aracı haline getirilerek iştah ve arzunun kışkırtılmasında araçsallaştırılmış, İslam-laiklik, gelenek-modernlik, milliyetçilik-etnisite başta olmak üzere kültürel kimlikler hızla siyasallaşmış ve kültürel kimlikler, ideolojiler üzerinden yürütülen çatışmalar şiddeti de içeren boyutta derinletmiştir (Kozanoğlu, 1995, s. 46-47, Oktay, 2009, s. 126-132, Şimşek, 2005, s. 78-80, Gürbilek, 2011, s. 12-15, Sönmez, 2004, s. 30-40). Türkiye’de 1970’lerin sonunda derinleşen ekonomik kriz, 1990’lara geldiğinde kültürel kimlikler/yaşam tarzları üzerinden yürütülen toplumsal bir krize dönüşmüş ve kültürel mücadele alanı; bir yandan kültürel kimlikler/yaşam tarzları için dayanışma sağlayan cemaat tipi yapılanmaların doğup gelişmesine neden olurken bir yandan da Özkazanç’ın da belirttiği gibi; örgütlü modernliğin çözülmesi bağlamında kamusal alanın yozlaşması ve merkezi siyasetin anlamsızlaşmasıyla bireyselleşme eğiliminin güçlendiği yeni bir toplumsallığın doğmasına neden olmuştur (1998, s. 41). Kültürel alanda yaşanan mücadele, piyasa dolayımı ile kültürel alanın çeşitlenmesini sağlamış ve bireysellik kültürünün gelişimi için yeni olanaklar ortaya çıkarmıştır. 1990’lı yıllarda, piyasa dolayımı ile popüler, ticari kültür alanı genişlemiş ve bireyselleşme eğiliminin kültürel alanda dışa vurulmasının yeni araçları, yeni mecraları ortaya çıkmıştır. Kozaklı’nın da belirttiği gibi; bireysellik kültürünün gelişimi, piyasanın gelişimi ile koşut bir seyir izlemiş ve özellikle edebiyat, sinema gibi alanlarda bireyselleşme eğiliminin kendini dışa vurumu sınırlı da olsa kültürel dolaşıma girebilme imkanına kavuşmuştur (1998, s. 71).

Yeni Türk Sineması’nın üzerinde şekilleneceği toplumsal varoluş zemini ana hatlarıyla bu şekilde özetlenebilir. Bu toplumsal varoluş zemini aynı zamanda Yeşilçam döneminin kapanacağı koşulları yaratmıştır. 1980’li yılların, yabancı sermayenin sektör üzerindeki etkilerinin derinleştiği yıllar olduğunu belirtmiştik. Aslında, sinemanın Osmanlı İmparatorluğu döneminden başlayarak Türkiye’deki gelişiminin, kapitalizmin küresel ölçekteki iktisat politikalarına bağlı olarak

şekillendiği söylenebilir. 1930-1945 yılları arasındaki küresel konjonktüre bağlı olarak gelişen ekonomi alanındaki devletçiliğin egemen iktisat politikası olduğu dönem dışında, kapitalizm küresel ölçekte dışa kapanırken Türkiye’de kapanmış, dışa açılırken Türkiye’de açılmıştır. Işığın’ın da belirttiği gibi; Türkiye’de sinemanın iktisadi bir alan olarak ortaya çıkışında, batılı sinema sanayileri temel bir rol oynadığı gibi yine batılı sinema sanayilerinin etkinliği her dönemde yerli sinemacıların çıkar ve ilgilerini yönlendirici olmuştur (2003a, s. 36-41). Mısır¹¹ ve Amerikan filmlerinin Türkiye’ye girişi ile Yeşilçam anlatısının oluşmasını sağlayacak sentezin bulunması ve Batı sinemasının sesli filme geçişiyle, ithal filmlerin dublajının (yerelleştirme) dağıtımcular için bir zorunluluk olarak ortaya çıkması da bu önermeyi kanıtlar niteliktedir. Yine Işığın’dan devam edecek olursak, Türkiye’de yabancı filmlerin sektörel işleyiş üzerindeki etkinliği Yeşilçam’ın sinema pazarına hâkim olduğu dönemde bile silinmemiş ve bu etkinlik yerli yapımla, başa baş gelişmiştir (2003a, s. 41). Bu bağlamda Yeşilçam’ın, 1970’lerin ortasından itibaren içine girdiği kriz; TV’nin yaygınlaşması, Yeşilçam’ın batılı örneklerine benzer şekilde sağlam ekonomik temeller inşa edemeyişi gibi etkenlerin yanı sıra Hollywood’un holdingleşme süreci ile birlikte derinleşmiştir. Bu dönemde, Hollywood yapım sistemi içinde filmlerin konumunun değiştiğini, büyük şirketlerin, yüksek maliyetli (blockbuster) ve potansiyel olarak yüksek kârlı “özel atraksiyonlar” a doğru yöneldiği belirtmiştik. Aynı dönemde Yeşilçam’da renkli filme geçiş sağlanmış, fantastik türler ortaya çıkmış, bilim-kurgu denemelerine girişilmiş, yaygın olmamakla birlikte bol yıldızlı, geniş kadrolu ve Yeşilçam sinemasının teknik yeterliliğinin üst seviyelere taşındığı filmler ortaya çıkmıştır. Yeşilçam’ın içine girdiği seyirci krizi, ithal ikameci ekonominin tasfiyesi ve neoliberal ekonomi politikalarına geçişle 1980’li yıllarda derinleşmiştir. Yeldan, 1981-87 yılları arasında Türkiye’de reel ücretlerin sürekli gerilediğini ve 1988 yılına gelindiğinde emeğin gelir kaybının %40’ı aştığını belirtir (2017, s. 98). Bu dönem, aile bütçesi anketlerinde kültürel (sinema/tiyatro/kitap) harcamaların binde ile gösterilen oranlara sahip olduğu (Kongar, 2012, s. 44) ve Yeşilçam sinemasının özellikle aileler için serbest zaman etkinliğinin başlıca ögesi olduğu da düşünüldüğünde krizin boyutları daha net anlaşılabilir. Yine bu dönemde Türk lirası- dolar ilişkisi de endüstriyel olarak dışa bağımlı olan yerli filmde yapım maliyetlerinin hangi oranda

¹¹ Mısır filmlerinin etkinliği az sayıda filmle oluşmuş ve kısa bir dönem sürmüştür (Bkz. Özön, 1995, Scagnomillo, 1997.).

arttığı hakkında fikir verebilir¹². 1980’de 1 dolar, 77,54 TL iken 1987’e gelindiğinde 1 Dolar, 872.53 TL’ye yükselmiştir. Yine, 1978 yılında 1.292 olan sinema sayısı 1987 yılına gelindiğinde 460’a gerilemiştir. Bu istatistik, sinemanın Türkiye’de yaygın bir kitlesel eğlence kültürünün başlıca ögesi olma özelliğini Anadolu başta olmak üzere yukarıda değinilen nedenlerle yitirdiğini göstermektedir. Yeşilçam sinemasının yapım maliyetlerinin düşük olduğu video pazarına yönelmesi, halkın da daha ucuz olduğu için kahvehane, kafeterya, çay ocağı vb. mekânlarda ve giderek evde film izlemeyi tercih etmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum, sinemanın geçmiş sektörel işleyişinin ve bir bütün olarak sinema kültürünün 1980’lerde hangi boyutlarda değiştiğini göstermektedir. Bu dönemde bir bütün olarak Türk sinemasında seyirci sayıları, hem yerli hem de yabancı film için hızla düşmeye başlamıştır. Esen’in (2010, s. 184), 12 Eylül ve ardından gelen neoliberal politikalara atıfla, ‘1987 Hollywood Darbesi’ olarak adlandırdığı ve yabancı film şirketlerinin Türkiye’de faaliyet yürütmesine aracısız olarak izin verilmesi ise hali hazırda büyük bir krizin içinde (yapım-dağıtım-gösterim) olan yerli filmciliği, Amerikan majörleri ile baş başa bırakmıştır. Azalan seyirci sayısına rağmen 1978 yılından 1986 yılına kadar yerli film toplam seyirci sayısı içerisinde önde olmuş, 1987 yılında bu durum yabancı film lehine sürekli bir değişim içerisine girmiş, bu değişimin doruk noktasına ulaştığı yıl ise 1994 olmuştur. Işığın’ın da belirttiği gibi; 1984-1994 yılları arasında yabancı filmlerin seyirci kaybı oranı %69 iken aynı dönemde yerli filmlerin seyirci kaybı %95’e varmıştır. Işığın’a göre; 1987 yılından başlayarak yerli yapımcılar ile sinema salonları arasındaki ilişkinin kopmuş olması da bu durumun ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur (2003b, s. 33).

Önceki bölümde de değindiğimiz gibi; 1990’lı yıllar, Soğuk Savaş döneminin kapanmasıyla kapitalizm tüm dünyada egemenliğini ilan ettiği bir dönem olduğu kadar çokuluslu sermayenin (ÇUŞ) özellikle iletişim alanını da kapsayan bilişim teknolojilerinin etkisiyle küreselleştiği bir dönemdir. Küreselleşme, Şaylan’ın da belirttiği gibi; ÇUŞ’lar için ulusal sınırların olmadığı pazarın dünya ölçeğinde genişleyerek dünyanın tek bir pazar haline gelmiş olması (1994, s. 14) ve ekonomik alanda ulusal sınırların ortadan kalkması ile ulusal kültürlerin çözüldüğü hem kendi iç dinamikleri hem de sürekli değişen küresel etkinlikle yeniden ve yeniden

¹² Kullanılan veriler, Türkiye İstatistik Kurumu’nun İstatistik Göstergeler 1923-2011 adlı raporundan alınmıştır.

yapılandırıldığı bir çağı tanımlamaktadır. Türkiye sineması bu süreçle, Warner Bros'un, 1987'de önce video pazarına, 1989'da UIP (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Universal) ile birlikte daha kârlı bir alan olan film dağıtım pazarına girişi ile tanışmıştır. Film dağıtım pazarının büyük bölümünü kontrol eden bu iki şirketin yanına, Twentieth Century Fox'un Türkiye'deki tek dağıtımıcısı olan ve 1941 yılından beri film ithalatı yapan Özen Film 1990 yılında eklenmiştir. Işığın da belirttiği gibi; 1990'lı yıllara gelindiğinde büyük dağıtım firmalarıyla büyük salon sahipleri yıllık paket anlaşmalar yapmaya ve ağırlıklı olarak Amerikan filmlerini göstermeye başlamıştır (2003b, s. 37). Bu nedenle 1990'lı yıllar Yeşilçam'ın tarih sahnesinden çekilirken Türk sineması için var olma mücadelesinin başladığı dönemdir. 1989-1996 yılları arasında çekilen 483 filmde 385'inin sinema salonlarında gösterime giremeyişi (Scagnomillo, 1997, s. 368) de bu durumun en somut göstergesidir. Yeşilçam, kendisini var eden toplumsal koşulların değişmesine karşılık geçici çözümler dışında (arabesk, avantür gibi türlerin baskınlaşması, video pazarına yönelme vb.) yeni bir alternatif geliştirememiş, özel TV kanallarının yaygınlaşması ile Yeşilçam'ı var eden aile başta olmak üzere geniş halk kitlelerinin ucuz eğlence aracı olma özelliği TV'ye geçmiş, bu süreçte Yeşilçam önce filmleriyle, daha sonra da benzer anlatı kalıplarını kullanan diziler aracılığı, melezeleşerek TV'ye taşınmıştır¹³.

Türkiye'de 1980'li yıllarda büyük bir dönüşüm içerisine giren toplumsal formasyonun, geniş çaplı bir kriz içerisinde olan Türk sinemasına etkisi ilk olarak içerik düzeyinde belirginleşmeye başlamıştır. Geçmiş dönemlerde örtülü olarak da olsa yoksul kesimlerin sınıf içi dayanışmasını gündelik yaşam pratikleri içerisinde bir topluluğa ait olmak üzerinden kurgulayan Yeşilçam'ın geniş kadrolu aile/mahalle komedileri yerini, bireysel öykülere bırakmıştır (Suner, 2006, s. 221-222). Dönemin baskın film türü olarak arabesk filmlerde de dayanışma vurgusu, yerini taşradan gelen şarkıcıların bireysel mücadeleleri ile şehirde yükselmelerini anlatan öykülere bırakmıştır. Yine bu dönemde, piyasa toplumuna geçişle her nasıl olursa olsun zengin olmanın tek geçerli amaç haline geldiği bir toplumda gelişen ahlaki kural tanınamazlığın önüne geçemeyen karakterlerin hicvedildiği toplumsal güldürü türünde filmler de çekilmiştir.

¹³ Yeşilçam filmleri ve TV dizilerinin metinleri arasındaki ilişki için (Bkz. Kotman, 2007, Asiltürk, 2012)

Bu dönem, kültürel kimlik çatışmasının kadın kimliği üzerinden belirginleştiği ve 1980’li yıllarda yeni bir tür olarak ortaya çıkan *kadın filmleri* dönemi olarak da kabul edilir. Uluyağcı’nın da belirttiği gibi, 80’li yıllarda Türk sineması, kadını, cinselliği merkeze alarak özne konumuna taşımış ve kadının kimlik iddiasını ortaya koyması ve birey olarak özgürleşebilmesi cinsel devrimle eş anlamlı hale gelmiştir (2002, s. 2). Kadın filmlerinden sonra, o güne kadar Türk sinemasında var olmayan farklı cinsel kimlikler de, sinemada temsil edilebilir hale gelmiştir. 12 Eylül öncesi yaşanan terör olaylarının ve darbenin ardından gelen baskı yıllarının anlatılmaya başlanması ise ancak 1986’dan sonra mümkün olmuştur¹⁴.

Türkiye’de bir siyasi dönem ilk defa yoğun biçimde sinemaya yansımış ve *12 Eylül filmleri* olarak adlandırılan bir film türü ortaya çıkmıştır. Maktav’a göre; 12 Eylül filmlerinin hiçbirinde doğrudan 12 Eylül darbesi konu edilmemiş, politik filmdeki doğrusallık yerini çoğu kez dolaylı bir anlatıma bırakmıştır (2000, s. 79). Yine kültürel kimlik vurgusu, İslam’ın, özü, dini kaynaklarda olan “anlamlı” bir hayat tarzı oluşturma iddiası üzerinden (Yenen, 2012, s. 251) anlatılmış, Kürt kimliği ise folklorik özelliklerin ağırlıkta olduğu destansı öyküler (Erdal, 2008, s. 112) ile 1980’li yılların sonlarına doğru Türk sinemasına tematik olarak yansımaya başlamıştır. Özellikle, *kadın filmleri ve 12 Eylül filmleriyle görülen* karakterin kişisel hikâyeleri üzerine odaklanma, karakterin psikolojik yıkımını ya da iç dünyasını ön plana çıkarma arayışı, yönetmenin, Yeşilçam anlatı yapısı içerisinde çözümleyemeyeceği, yeni ifade yolları bulmasının gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Türk sinemasına yeni konuların dâhil olması ya da geçmiş konuların yeniden yorumlanması ihtiyacının ortaya çıkması aynı süreçte kolektif olarak tanımlanan bireyden, öznel olarak tanımlanan bireye doğru bir yönelimin gelişmesi, sinemanın Yeşilçam’ın anonim tiplerinden uzaklaşarak karakter ve giderek karakterin iç dünyasına doğru yönelmesine neden olmuştur. Bu dönemde, karakterin ve artan oranda sanatçının öznel duyusunun ön plana çıkacağı anlatılar özellikle Ömer Kavur’un *Anayurt Otel*, 1986, *Gece Yolculuğu*, 1987, *Gizli*

¹⁴ 12 Eylül döneminde sıkıyönetim düzeninin, birey ve toplum üzerindeki etkileri üzerine yaklaşım sunan tek örnek Yılmaz Güney’in cezaevinde senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören’in yönettiği *Yol* (1981) filmi olmuştur. Film, askerî bir rejimin gündelik yaşam kanallarını tıkayan, yaşama alanlarına geçit vermeyen, nefes alınmasını zorlaştıran sıkıyönetim düzenini, beş mahkûm üzerinden çok parçalı olarak kurduğu anlatısı içerisinde bireysel ve toplumsal bütünlüğü içerisinde sinemaya yansıtılmıştır. 1982 Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülünü Costa Gavras’ın filmi *Kayıp* (*Missing*) ile paylaştığı film Türkiye’de gösterimi yasaklanmış, filmin izleyiciyle buluşabilmesi ancak 1999’da mümkün olmuştur (Esen, 2000: 195-196, Tanyer, 2010:168-171).

Yüz, 1990 gibi filmleriyle ortaya çıkmaya başlamıştır¹⁵. Scognamillo'ya göre; 1980'ler, Türk sinemasının artık Yeşilçam anlatısını terk ederek daha fazla birey merkezli ve kişisel anlatıma doğru evirildiği bir dönemdir ve bu dönemde, seyircinin karşısına kentsoylu, toplumla ve çevresiyle iletişim kuramayan, çoğunlukla bunalımlı karakterler, kolayca çözümlenemeyen simgesel anlatılar çıkmaya başlamıştır (1998, s. 370-371).

Kayalı'ya göre (2003, s. 53-55); 12 Eylül'ün yarattığı depolitizasyon, 1980 öncesi Türk sinemasında var olan, devrimci sinema, ulusal sinema, milli sinema gibi sinemayı da aşan ideolojinin alanına giren tartışmalar döneminin kapanmasına neden olmuş ve Ulusay'ın da belirttiği gibi; Türk sinemasında ilk kez bir anlatı tarzı olarak “sanat filmi”, kurumsallaşmaya başlamıştır (2008, s. 135). Bu bağlamda, 1980'li yıllarda, ticari sinemanın gerileyişine karşın, Türk sinemasında modernist sinemanın etkileri görülmeye başlamıştır. Gökçe'nin de belirttiği gibi (2004, s. 247); bu dönemde, kendini yansıtan (*self-reflexive*), kendinin farkında (*özbilinçli/ self-consciousness*) anlatımlar yoğunlaşmış ve yönetmen sineması (*auteur*) olarak kabul edilen film örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Ulusay, 1980'li yıllarda, film yapımının seyrine ilişkin “kaliteli film”, “sanat sineması”, “yönetmen sineması”, “festival filmi” gibi yeni bir sözlüğün oluştuğunu ve Türk sinemasında yönetmen sineması alanının kurumsallaşmasının koşullarının bu dönemde ortaya çıktığını ifade eder. Ulusay'a göre; bu koşulların ortaya çıkmasında dört etken belirleyici olmuştur: Bunlardan birincisi; video pazarının Avrupa filmlerine ulaşmayı olanaklı hale getirmesi, 1990'lı yıllarla birlikte TV aracılığıyla klasik filmlerin ve sinema konulu programların yayınlanması, İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde Avrupa sinemasının örneklerine yer veren festivallerin ortaya çıkması ve bu etkenlerin Türkiye'de görece sayısı oldukça düşük olan yerli seyircinin, talep ve tercihlerinin oluşmasına, katkıda bulunmuş olmasıdır. İkincisi; Yeşilçam'a özgü yapım anlayışının çözülmesi ile yönetmenlerin kişisel ifadeye öncelik veren filmlere yönelmeye başlaması, üçüncüsü; liberal bir ortamın oluşması ile sansürün etkinliğinin azalmış olmasıdır. Dördüncüsü ise devletin, sansürün dışına çıkarak Kültür Bakanlığı aracılığıyla destek fonları oluşturması ve *Eurimages*'a üye olunması gibi “sanat filmlerini” desteklemek yönünde daha olumlu girişimleri başlatmasıdır (2008, s. 135).

¹⁵ Toplumsal gelişmeler ve Ömer Kavur sinemasındaki değişimlerin auteur kuramı bağlamında bir değerlendirmesi için Bkz. Esen, 2002)

1980’li yıllarla birlikte Yeşilçam’a özgü yapım anlayışının çözülmesi, yapımcı-yönetmen olgusunun gelişmesine neden olmuş, buna Kültür Bakanlığı ve Eurimages katkıları/ortaklıkları eklenmiş, giderek sponsorluk ve TV desteğinin de yer alacağı farklı üretim tarzlarının birbirine eklendiği bir yapım anlayışı gelişmeye başlamıştır¹⁶. Hill’in de belirttiği gibi; 1980-1990’lı yıllar Hollywood’un Avrupa’da iç pazara egemen olduğu bir dönemdir ve benzer finansman arayışları Avrupa’da film yapımın temel bileşenleri durumundadır (2001, s. 27-35). Türk sineması özelinde yapımcı-yönetmenin (yönetmenin kendi şirketi adına filmi yönettiği) merkezde olduğu yeni yapım tarzının, filmin bütçesini daraltırken, yönetmenin filmin üzerindeki denetimini artırdığı ve yönetmenin kişisel ifadesine öncelik kazandırdığı söylenebilir. Suner’in de belirttiği gibi; Yeni Türk Sineması’nın nüvelerinin oluştuğu (2006, s. 42) bu dönemin gelecek döneme miras bırakacağı en belirleyici özelliği, Türk sinemasının uluslararası festivaller yoluyla Batı’ya doğru açılmaya başlaması olmuştur. Basutçu’ya göre; Avrupa’da 1970’lerde başlayan film festivalleri patlaması, 1980’lere gelindiğinde doruk noktasına ulaşmış ve Hollywood dışındaki ülke sinemalarının yeni filmlerini, yeni yönetmenlerini keşfetme arayışı, festivaller, sinema günleri, toplu gösterimler gibi etkinliklerle hız kazanmıştır (1996:205-206). 1980’li yıllarda Türkiye’de oluşmaya başlayan “sanat sineması” alanı aynı süreçte uluslararası festivaller tarafından ilgi görmeye başlamış¹⁷ ve Türkiye’de sinemanın yerli seyirciye bağımlılığı ortadan kalkarken uluslararası niteliğinin (kabulünün) giderek daha fazla önem kazanacağı yeni bir dönem oluşmaya başlamıştır.

Kendine has dinamikleriyle birbirine koşut gelişen bu süreç, 1990’lı yılların ortasından itibaren yeni bir yönetmen kuşağının ilk filmlerini çekmesi, yerli seyirci tarafından kabul görmekte zorlanan bu filmlerin özellikle uluslararası film

¹⁶ Türk sinemasında yapım-dağıtım-gösterim süreçlerinin tarihsel gelişimi için Bkz. Erkılıç, 2003, Arslan, 2010,

¹⁷ 1980’li yıllarda uluslararası festivallerden ödül alan bazı yönetmenler ve filmleri şu şekildedir: 1983 yılı: 33. Uluslararası Berlin Film Festivali’nde Erden Kıral’ın *Hakkari’de Bir Mevsim* filmi Jüri Özel Ödülü (Gümüş Ayı) dahil, toplamda 5 ödül almıştır. Lecce Uluslararası Film Festivali’nde (İtalya) Ali Özgentürk’ün *At filmi* en iyi film ödülü kazanmıştır. Valencia Film Festivali’nde Şerif Gören’in *Derman* filmi jüri özel ödülü almıştır. 1986: 14. Strasbourg Film Festivali’nde (Fransa) Ali Özgentürk’ün *Bekçi* filmi ile Muammer Özer’in *Bir Avuç Cennet* filmi ikincilik ödülünü paylaşmıştır. 1987: 44. Uluslararası Venedik Film Festivali’nde *Anayurt Otel*i Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu (Fipresci) ödülünü, 9. Nantes Film Festivali’nde en iyi film ödülünü almıştır. San Sebastian Film Festivali’nde Zülfü Livaneli’nin *Yer Demir Gök Bakır* filmi Hristiyanlar Sinema Örgütü (Ocic) ödülünü kazanmıştır. 1988: Cannes Film Festivali’nde Orhan Oğuz’un *Herşeye Rağmen* filmi yabacı kategoride en iyi genç filmi ödülünü almıştır. Dönemin tüm filmleri için bkz. (Özgüç, 1990)

festivallerinde önemli ödüller alması, giderek Türkiye’de kendi seyirci kitlesini yaratması gibi olgularla görünürlük kazanmaya, tartışılmaya başlanmıştır. Yeni yönetmen kuşağını ve filmlerini tanımlamak için kullanılan “bağımsız sinema”, “sanat sineması”, “yönetmen sineması” gibi kavramsallaştırmalar, bu filmlerin finansal anlamda yapım koşullarına, tarzlarına (yapımcı-yönetmen, küçük ekipler, amatör oyuncular vb.) daha çok da içerik ve biçem düzeyinde klasik anlatının öykü merkezli anlatı yapısının dışında Türkiye’de yeni bir sanat sineması anlayışının geliştiğini vurgulamaktadır. Yalın, gösterişsiz öykülerle sıradan insanın kendi duyuş, düşünüş gerçekliği içerisinde anlatıldığı yeni sanat sineması anlayışında, anlatı evreni içerisinde bir dizi olayla ilişkilendirilen kahramanın yerini, çoğu durumda eylemsiz ya da eylemlerinin psikolojik motivasyonlarının öykü nedenselliği dışında geliştiği soyut kahramanlar almıştır. Bu dönemde, sinemaya özgü anlatım teknikleri ve tercihlerinin yarattığı estetik ifadeye odaklanılmış ve yönetmenin kişiselliği metnin okunmasında başvurulan bir kaynağa dönüşmüştür. Suner’in de belirttiği gibi; 1980’lerden itibaren Asya ülkeleri başta olmak üzere İran sinemasının alternatif film örnekleri, uluslararası festival platformlarınınca “yeni dalga” olarak tanımlanmaya başlamıştır. Bugün küresel bir etkinlik göstermekte olan Cannes, Berlin, Venedik ve benzeri uluslararası film festivalleri, Hollywood ve ona bağlı olarak gelişen ulusal ana akımın dışında kalan filmlerin dünyaya açıldığı temel platformlardır. Bu festivaller, ulusal düzeyde sınırlı sayıda seyirciyle buluşan filmler için, tanıtım, pazarlama, yapım finansmanı gibi olanaklar sağlamaktadır (Öcal, 2013, s. 150). Bu bağlamda, “yeni” tanımlamasının, “yeni dalga” benzeri Türk sinemasında ana akım dışında kalan sanat sinemasının, uluslararası ölçekte tanımlanmasını da içerdiği söylenebilir. Son olarak bu tanımın, tartışmalı yanlarına karşın¹⁸ akademik literatürde de kabul görüp, yaygınlık kazandığını belirtmek gerekir.

¹⁸ Yeni Türk Sineması’nın, kurucu yönetmenlerinden (Atam, 2011) olan Derviş Zaim, 1990’lı yıllar sonrasında gelişen sinema anlayışı için, “bağımsız”, “genç” ya da “yeni” sinema gibi tanımlamaların bazı sakıncalar içerdiğini belirtir. Zaim’e göre; ‘genç’ ve ‘yeni’ kavramları; bazen seksenlerde üretim yapan Türk yönetmenlerini (Onaran, s.5-6), kimi zaman da doksanlarda üretim yapan yönetmenleri (Pösteki, s.6) işaret etmek için karışık şekilde kullanılmaktadır. Zaim, doksanlarda ortaya çıkan yönetmenler grubunu ve sinemayı işaret etme kabiliyetine sahip coğrafi bir terim olan “alüvyon”u önerir. Zaim’e göre; coğrafi bir terim olan “alüvyon” doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir (www.derviszaim.com/kitaplarım)

3.Yöntem

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Araştırmada, doküman genel tarama modeli kullanılarak, önce var olan durumun analizi gerçekleştirilmiş ve problemin, alanyazın ile bağlantısı ortaya koyulmuştur. Bir sosyal olgu olarak sanat yapıtının biçemlendirme anlayışı, bağlı bulunduğu karmaşık sosyal ilişkiler ağı parçalara ayrılmadan, bütüncül bir kavrayışla ele alınmaya çalışılmıştır. Çalışmada, sinemada biçemin, oluşumuna ve dönüşümüne ilişkin betimlemeler aracılığıyla sinemaya özgü biçemin, içinde şekillendiği toplumsal bağlamla ilişkisine mantıklı açıklamalar kazandırılmaya çalışılmıştır. Toplumsal bağlam ve sinemaya özgü biçem anlayışının nedensellik ilişkisi ortaya koyularak, sinemada biçeme hâkim olan yaklaşımlar betimlenmiştir. Bu doğrultuda, Yeni Türk Sineması'nın içinde şekillendiği Türkiye'ye özgü toplumsal koşullar, bütünlüklü olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, amaca en etkili biçimde ulaşabilmek için, uygun yöntem belirlenmiş ve belirlenen yöntem alanyazında ortaya koyulan betimlemeler doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır (Aydın, 1999, s. 8-13, Şimşek, 2012, s. 89-91.)

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini 1996 yılı ve sonrasında çekilen Yeni Türk Sineması'nın örnekleri oluşturmaktadır. Çalışmada analiz için, 1996-2002 dönemi, birer yıllık dilimlere ayrılmış ve her yıl için bir, toplamda sekiz film seçilmiştir. Seçilen filmler çok aşamalı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Birinci aşamada, amaçlı örneklem yöntemi ile derinlemesine yapılacak incelemeler için çalışmanın amacına uygun, bilgi açısından zengin filmler literatür taramasıyla belirlenmiş, ikinci aşamada ise belirlenen film örnekleri içerisinde tesadüfi örnekleme yöntemi ile analiz edilecek filmler seçilmiştir.

Aşağıdaki tabloda görüldüğü üzere 1996-2002 yılları arasında Türk sinemasında çekilen toplam film sayısı 126'dır (Özgüç, 2014, s. 811-879). Bu filmler arasından Yeni Türk Sineması çerçevesi içerisinde değerlendirilebilecek film sayısı 12 olarak tespit edilmiştir.

Filmlerin yıllara göre dağılımı şu şekildedir:

Yıl	Toplam Film Sayısı	Yeni Türk Sineması
1996	34	2
1997	18	1
1998	17	2
1999	12	1
2000	22	2
2001	16	3
2002	7	1

Tablo 1. 1996-2002 yılları arasında çekilen film sayısı

3.2. Verilerin Çözümlemesi

Çalışmada, David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından geliştirilen neoformalist yaklaşım temelli biçem çözümlemesi tekniği temel alınacaktır. David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından geliştirilen çözümleme tekniği, temellerini Rus biçimciliği ve bilişsel yaklaşımın birleşiminden alır ve bitmiş yapıtı inceler. Bordwell ve Thompson'a göre; bütün sanat eserleri gibi filmler de belirli sistemler içerisinde düzenlenir ve film biçemi bir filmde ögeler arasında algıladığımız bütün bir ilişkiler sistemini oluşturur (2008, s. 55). Film biçeminin çözülmesi; içerik ya da konu olarak düşündüğümüz ögelerin, filme özgü araçlarla nasıl ifade edildiğini, yapıtın içinde hangi işlevleri yerine getirdiğini çözümlememizi sağlar.

Bordwell ve Thompson tarafından geliştirilen film biçemine özgü çözümleme tekniği şu temel başlıkları kapsar:

1-) Düzenleme yapısını belirlemek: Filmsel öykünün kuruluş biçimi incelenecek, öykünün klasik bir model izleyip izlemediği, nedensellik ilişkisi kurup kurmadığı saptanacak ve anlatının nasıl bir model oluşturduğu belirlenecektir.

2-) Dikkat çeken teknikleri tanımlamak: Biçeme ait ögeler kendi içinde sınıflandırılacak ve dikkat çeken, sıradışı teknikler tanımlanacaktır.

3-) Tekniklere ait modeller oluşturmak: Dikkat çeken teknikler tanımlandıktan sonra nasıl bir model izlediği incelenecektir. Biçemsel tercihlerin tekrarlanıp tekrarlanmadığı, çeşitlenip çeşitlenmediği ortaya konulacak ve filmin genel biçemsel yönelimi belirlenecektir.

4-) Dikkat çeken teknikler ve oluşturdukları modellerin işlevini belirlemek:

Filmde kullanılan tekniklerin filmin bütünsel biçemi içindeki rolü ortaya konulacaktır (2008, s. 306- 309).

Çalışmada bu dört temel başlık, anlatsal ve stilistik düzenleme olarak iki temel başlığa indirgenmiştir. Bordwell ve Thompson tarafından geliştirilen çözümlene tekniğinde, stile ait unsurlar üç farklı başlık altında ele alınmıştır. Çalışmada, stilistik düzenlemeye ait; dikkat çeken teknikleri tanımlamak, tekniklere ait modeller oluşturmak ve tekniklerin oluşturdukları modellerin işlevini belirlemek başlıkları, stilistik düzenleme başlığı altında çözümlenecektir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Tabutta Rövaşata

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Derviş Zaim
Yapımcı	: Ezel Akay
Senarist	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Ahmet Uğurlu Tuncel Kurtiz Ayşen Aydemir
Görüntü Yönetmeni	: Mustafa Kuşçu
Kurgu	: Mustafa Preşeva
Müzik	: Baba Zula Yansımalar
Süre	: 77 dakika
Yapım Yılı	: 1996

4.1.1. Filmin kısa özeti

Film, İstanbul Rumeli Hisarı civarında sokaklarda yaşayan, araba çalmayı tutku haline getirmiş, bu yüzden polisle başı dertte olan kimsesiz Mahsun'un hayatta kalma mücadelesini konu alır. Mahsun, kendisi gibi evsiz olan arkadaşı Sarı'yla kış aylarında günlerini, kapanana kadar bir kahvede geçirmekte, gece ise kayıkhanede ya da çevredeki inşaatlarda kalmaktadır. Mahsun ve Sarı, Reis adındaki balıkçının ağlarında kalan balıkları temizleyerek karınlarını doyurmaktadır. Reis, sokakta kalan Mahsun'a yardım eder, yol gösterir ve onu polislere karşı korumaya çalışır. Mahsun'un arabalara karşı saplantılı bir tutkusu vardır. Arabalar, onun için hem soğuktan korunacağı bir ev, hem de kendi gerçekliğinden uzaklaşacağı bir sığınaktır. Geceleri otomobil, belediye otobüsü ya da itfaiye aracı fark etmeksizin her türlü aracı çalan Mahsun, sabaha kadar dolaştıktan sonra parmak izlerini temizleyerek araçları aynı yerine bırakır. Mahsun'un araba hırsızlığı her seferinde polisten gördüğü işkenceyle sonuçlanır. Mahsun, araba hırsızlığından dolayı defalarca hapis yatmış, türlü işkenceler görmüş ancak bu alışkanlığından hiç vazgeçmemiştir. Soğuktan üşüdüğü bir gece Mahsun, gündüz gözüne kestirdiği bir arabayı çalar ve arkadaşı Sarı, Mahsun'un tüm ısrarlarına rağmen arabaya binmez ve teknede uyur. Sabah çaldığı arabayı yerine bırakan Mahsun, arkadaşı Sarı'nın soğuktan donarak öldüğünü öğrenir. Polise yakalanma korkusuyla arkadaşının cenazesine katılamaz. Mahsun'un, İçişleri Bakanlığı Müsteşarı'nın arabasını çalması yüzünden, Reis karakola çağrılır. Komiser tarafından ima yoluyla tehdit edilen Reis, kahvehane sahibi Zeki ile konuşur ve Mahsun'un kahvehanede çalışmasını ve gece

orada kalmasını sağlar. Mahsun, kalacağı bir yer ve karnını doyuracak kadar bir gelire sahip olur. Kahvehanenin tuvaletini temizlemeye, işletmeye başlar. Platonik bir aşk beslediği, günün büyük bölümünü kahvehanede geçiren eroin bağımlısı kadına yakınlaşmaya çalışır ve geceleri onun hayalini kurmaya başlar. Mahsun, tesadüfen karşılaştığı bir TV ekibini takip eder ve çekimler sırasında, bereketin, bolluğun simgesi olan tavus kuşlarının Rumeli Hisarı Müzesi'ne yerleştirildiğini öğrenir. Tavus kuşlarını görmek isteyen Mahsun, bekçi tarafından engellenir. Arabalardan sonra tavus kuşları da Mahsun'un tutkusu haline gelecektir. Aşık olduğu kadının, kendine ait kalacak bir yeri olmadığını öğrenen Mahsun, odasının anahtarını kadına verir. Kadın odada para karşılığı bir erkekle birlikte olur. Bunu fark eden Mahsun, kendini kaybeder. Gece bir araba çalar ve tavus kuşlarından birini kaçıırır. Çaldığı araba bozulunca tavus kuşuyla birlikte İstanbul sokaklarında dolaşır. Uyuşturucu krizine giren kadın, Mahsun'dan yardım ister. Mahsun önce öfkeli olduğu kadını kovmaya çalışır ancak sonunda ona yardım etmek için gündüz vakti bir araba çalar. Kadını Taksim'de bir eve götürür. Uyuşturucu alan kadın, yarı baygın haldedir. Mahsun, kadınla birlikte kahvehaneye geri döndüğünde polisleri fark eder, kendisini aradıklarını düşünerek kaçar. Mahsun bu sefer de Reis'in teknesini kaçıırır. Dümeni bırakarak yarı baygın haldeki kadının yanına geçer ve ilk defa kadınla yakınlaşır, şefkatle onu yanağından öper. Ancak bu sırada tekne kontrolden çıkar ve kayalıklara çarpar. Mahsun ve kadın bu kazadan sağ kurtulur ancak Mahsun, kahvehaneden kovulur ve Reis'ten dayak yer. Mahsun kendisine yardımcı olan tek insan Reis'i de kaybetmiş, tekrar sokaklarda kalmaya başlamıştır. Yiyecek bir lokma ekmek bulamayan Mahsun, kendi yaptığı bir oltayla balık tutmak ister ancak başarılı olmayınca tavus kuşlarından birini yakalayıp, yemeye çalışır. Mahsun, tavus kuşunu pişirmeye uğraşırken bekçi tarafından yakalanır ve polise teslim edilir. Film, Mahsun'un tekrar hapse girdiğini, kahvehanedekilerin bir televizyon haberinden öğrenmesiyle son bulur.

4.1.2. Anlatının düzenleme yapısı

Film, zamandizinsel olarak doğrusal bir anlatı akışına sahiptir. Bu doğrusal anlatı akışı boyunca, karakter, eşit yoğunlukta bir dizi çatışma (Mahsun'un barınma, soğuktan korunma, karnını doyurma vb. ihtiyaçlarından doğan) ve doruk noktası (araba çalması, köpeğe çarpması polise yakalanması, işkence görmesi vb.) ile karşılaşır.

Film, zamandizinsel (ardışık) olarak doğrusal akışına, olay örgüsü içerisinde kurduğu nedensellik bağıntılarına rağmen; anlatının Mahsun'u güçlü bir hedefe doğru yönlerecek bir motivasyon sunmaması ve anlatıda yaratılan bilgisel boşluklar ile (Mahsun'un neden evsiz olduğu, geçmişinde neler yaşadığı, kızın kim olduğu, neden uyuşturucu bağımlısı olduğu vb.) anlatının tam ve yeterli bir bütün oluşturmasına engel olurken, anlatının kurmaca karakterini de zayıflatır. Öykünün sunduğu motivasyonlar, hedefler; onlara ulaşılması ile ortadan kalkmaz, yinelenir ancak bir gelişme içerisine de girmez. Öyküde ortaya çıkan önemli bir gelişme olarak Mahsun'un, platonik olarak aşık olduğu kızla iletişime geçmesi de anlatının gelişimini değiştirmez; kızla iletişim kurma arayışının yarattığı çatışma, iletişim kurduktan sonra Mahsun (kızın uyuşturucu alabilmek için para karşılığı ilişkiye girdiğini öğrenmesi ile) için yeni bir çatışmanın doğmasına yol açar ve yaratılan çatışma bir çözüme kavuşturulmaz, askıda kalır.

Filmin sonunda Mahsun'un tutuklandığı (çaldığı tavus kuşunu yemeye çalışırken) öğrenmemiz anlatıyı başlangıç noktasına (dairesel anlatı) geri döndürme de, anlatının kapandığı bir nokta da değildir. Mahsun için polis tarafından yakalanmak, cezaevine girmek, yeni bir durum değildir. Polis komiserinin, Reis'le yaptığı konuşmada bu durum izleyiciye açıklanmıştır. Bu bağlamda, filmin anlatı düzenlemesi, klasik anlatının kendi içinde tutarlı, rasyonel bir anlatı oluşturarak, öykünün tam olarak eksiksiz anlaşılmasına yönelik olarak kurduğu anlatı tasarımına sahip değildir.

Film, klasik anlatıya özgü zamandizinsel olarak doğrusal, gevşek de olsa nedensellik ilişkisinin kurulduğu bir anlatı akışına sahipse de ortaya çıkan sorunları çözüme kavuşturmayarak, çağdaş anlatı sinemasına özgü dairesel bir anlatı yapısı oluşturur ve karakteri ve onun dünyayla kurduğu (kuramadığı) ilişkiyi merkeze alır. Anlatıda, Mahsun'un eylemlerinin bir bölümünün motivasyonu tanımlanırken, bir bölümü net olarak tanımlanmaz, eylemlerin bir bölümü rasyonel olarak açıklanabilirken, bir bölümü duygusaldır. Mahsun'un şiddet gördüğü sahnelerin sık sık tekrarlanması, yine filmde Mahsun'un gözü açık hayal gördüğü sahne ile karakterin öznel imgelemine anlatıya dâhil edilmesi filmin, karakteri, psikolojik derinliği içerisinde sergilemek istediğini gösterir. Yine anlatıda karaktere ilişkin yaratılan bilgisel boşluklar (geçmişsiz oluşu, eylemlerinin tutarsızlığı vb.), izleyiciyi karakter üzerine öznel yorumlarda bulunmaya sevk eder. Örneğin, film boyunca Mahsun'un uyuşturucu bağımlısı kadına platonik bir aşk beslediğini ve bu duygunun Mahsun'u kadınla iletişime geçmek için bir çaba içerisine soktuğunu görürüz. Ancak Mahsun'un araba

çalmasına ilişkin net bir tanımlama yapmak zordur. Soğuktan korunmak için mi, ait olduğu gerçeklikten bir süre de olsa uzaklaşabilmek için mi; yoksa maruz kaldığı şiddetten, dışlanmışlıktan hincını almak için mi (bu sorular çoğaltılabilir) araba çaldığını tam olarak çözümleyemez, sadece karakter üzerine yorumlar yapabiliriz.

4.1.3. Stilistik düzenleme yapısı

Filmin stil düzeyinde, klasik anlatı sinemasına özgü devamlılık kurgusunun ilkeleri doğrultusunda oluşturulmuş uyuşmaları kullandığı söylenebilir. Bu yönüyle filmde klasik biçime özgü saydamlık, devamlılık kurgusunun; art arda gelen çekimlerde zaman, mekân ve aksiyonun kesintisiz akışının sağlanması ile oluşturulur ve çok parçalı filmsel yapının tek bir bütünden oluştuğu izlenimi yaratılır.

Devamlılık kurgusunun ilkeleri doğrultusunda oluşturulan, kurucu çekim (filmsel uzam, zaman ve karaktere ilişkin enformasyonu sağlayan) ve dramatik etkiye yönelen ayırlama (sahneyi tek tek çekimlerle, parçalara bölme) mantığı, birçok sahnede filmin sinematografik ifadesini oluşturur. Filmin ilk bölümünde, Mahsun'un iskelede Reis'i beklediği sahne, bu ifadenin tipik örneklerinden biridir. Birinci plan bir kurucu çekim olarak; filmsel uzamı, zaman ve karakterlere ilişkin enformasyonu oluşturur. Bunu takip eden ikinci plan, bir bakış açısı çekimdir. Üçüncü planda Reis, Mahsun'a doğru yaklaşır ve bu planı aç-karşı aç düzenlemesi izler. Son planda Reis'in, Mahsun'un yanından ayrıldığını görürüz. Böylece, mizansenin içinde devinim, jest uyumu oluşturulur ve devamlılık kurgusuna bağlı görsel, mekânsal ve anlatımsal süreklilik, bütünlük sağlanmış olur. Film, 180 derece kuralına uygun kurgusu ile mekânsal bütünlük sağlar ve seyirciye filmsel uzamda karakterlerin nasıl konumlandığını, ne yöne doğru ilerlediğini ve daha da önemlisi kendisinin öykü aksiyonu içerisinde nerede konumlandığını hiçbir belirsizlik olmadan gösterir.



Görsel 4.1. *Tabutta Rövaşata (1996)*



Görsel 4.2. *Tabutta Rövaşata (1996)*



Görsel 4.3. *Tabutta Rövaşata (1996)*



Görsel 4.4. *Tabutta Rövaşata (1996)*



Görsel 4.5. *Tabutta Rövaşata (1996)*



Görsel 4.6. *Tabutta Rövaşata (1996)*

Yukarıdaki örneklerden de görüleceği gibi; filmde kompozisyona ilişkin sinematografik düzenleme de devamlılık kurgusu ilkelerine bağlı olarak, bakış açısı uyumunu gözetir, hareketin ekranın merkezine doğru olduğu bir düzenleme yapısı içerir. Aydınlatma da filmde kullanılan mekânların genel atmosferi ile uyumludur. Filmde diegetik olmayan müzik kullanımı da anlatıya bağımlı, dramatik bir işleve sahiptir. Müzikal malzeme; anlatı aksiyonuna, atmosfere eşlik eder. Özetle filmin stilistik düzeyde tekniği, klasik anlatı biçimine uygun olarak dramatik işlevleri doğrultusunda kullandığını söyleyebiliriz. Ancak filmin, net olarak tanımlanmamış birkaç sorunu çözüme kavuşturulmadan tekrarlanması etrafında gelişen anlatısı, karakter motivasyonu ve hedeflerinin tanımsızlığı ile yarattığı enformasyon boşluğu dikkate alındığında, filmin stilistik düzeyinin anlatımı daha da karmaşıktığı ve seyircinin bilindik bir okuma yapmasını da güçleştirdiğinin altını çizmek gerekir. Yine filmde, sık sık vurgulanan işkence sahnelerinin, olay örgüsü içerisinde somut mu, karakterin öznel imgelemine mi ait olduğunun net olarak kavranamaması ve birçok (deniz, dalgaların kayalıkları, deniz kıyısındaki yosun tutmuş taşlar vb.) imgenin

irrasyonel şekilde (gerçekçi bağlantısının) gerçeklikle simgesel bağlantılar kurması da filmin devamlılık kurgusunun ilkelerinden temel sapma noktalarını oluşturur.

4.2. Masumiyet

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Zeki Demirkubuz
Yapımcı	: Zeki Demirkubuz
	Nihal Koldaş
Senarist	: Zeki Demirkubuz
Oyuncular	: Derya Alabora
	Haluk Bilginer
	Güven Kıraç
Görüntü Yönetmeni	: Ali Utku
Kurgu	: Mevlüt Koçak
Müzik	: Cengiz Onural
Süre	: 110 dakika
Yapım Yılı	: 1997

4.2.1. Filmin kısa özeti

Evli olan ablasını yaralayan ve sevgilisini öldüren Yusuf, on yıllık cezasını tamamladıktan sonra kalan ömrünü cezaevinde geçirmek istese de tahliye edilir. Yusuf, cezaevinden arkadaşı Orhan'ın babasının yanına gidip, İstanbul'da onun işlettiği kiraathanede çalışmayı düşünmektedir. Yusuf, İstanbul'a gitmeden önce İzmir'e ablasını ziyarete gider ve bir otel odasına yerleşir. Otelde, müzikholde şarkı söyleyen, Çilem adında bir kız çocuğuna sahip Uğur ve Uğur'a tutkuyla aşık olan Bekir'le tanışır. Bekir'in Yusuf'a karşı dost canlısı davranışları, ikiliyi birbirine yakınlaştırır. Bekir, Yusuf'a, Uğur'un Zagor adında hapisanede bir sevgilisi olduğunu ve ona olan bağlılığından söz ederken, kendisinin de gençlik yıllarından bu yana Uğur'un kaderiymişçesine peşinden gittiğini, ona sonsuz bir aşkla bağlı olduğunu anlatır. Bekir'in duyduğu aşktan ötürü sürekli kendisini sorgulamasından yakınan Uğur, işlerinde kendisine yardımcı olması için Yusuf'a yakınlaşır. Bekir bu süreçte Uğur'un kendisinden daha da uzaklaştığını hisseder ve Uğur'la yaşadıklarına daha fazla katlanamayarak otel odasında intihar eder. Bekir'in ölümünün ardından Uğur'la beraber çalışmaya başlayan Yusuf, Bekir gibi giyinmeye, davranmaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra o da Uğur'a aşık olur ve ona her şeyi geride bırakarak birlikte başka bir hayat kurmayı önerir ancak umduğu yanıtı alamaz. Yusuf, polis tarafından gözaltına alınır ve sorgusundan dönüşte Uğur'u otelde bulamaz. Uğur, Yusuf'a bir not bırakmıştır ve ona

kızı Çilem'i de yanına alarak Aydın'da bir otele gelmesini söyler. Çilem'le birlikte Aydın'daki otele vardıklarında bir notla daha karşılaşır ve notta Ankara'da bir adrese gitmesi gerektiği yazar. Verilen adrese ulaştıklarında mekânın kapalı olduğunu görürler. Yusuf, Uğur'un sevgilisi Zagor'un bir gece önce burada cinayet işlediğini öğrenir ve İstanbul'a hapisane arkadaşı Orhan'ın babasının yanına gitmeye karar verir. Çilem'le birlikte yola çıkar. Yolculuk ettikleri aracın şehirlerarası bir terminalde mola verdiği sırada yemek yerlerken, Yusuf'un sırtının dönük olduğu televizyon ekranında Uğur'un fotoğrafı vardır. Haberde fotoğraftaki kadının öldüğü haberi yer alır. Yusuf haberi göremez ancak Çilem görse de konuşma ve duyma ile ilgili engeli olduğu için ifade edemez. İstanbul'a vardıklarında Yusuf, arkadaşı Orhan'ın babasının kıraathanesine gider ancak onu bulamaz. Kıraathanedekilerden edindiği bir ev adresinin yolunu tutar. Orhan'ın babasını bulduğunda, onun yerde yatan cesediyle karşılaşır. Yusuf'un hapisane arkadaşı Orhan, Uğur'un yıllarca saplantılı bir şekilde aşık olduğu Zagor'dur.

4.2.2. Anlatının düzenleme yapısı

Film, doğrusal gelişen (Yusuf'un amaçsız, hedefsiz bir şekilde cezaevinden çıkışı ve anlatının sonuna kadar zamansal olarak ileri doğru gelişen biri dizi olay yaşaması), tesadüfün, anlatının yönünü, akışını belirlediği (önce otobüste dikkatini çeken Uğur ve Bekir'le, yerleştiği otelde Uğur'un kızının hasta olması ve Yusuf'un kızı hastaneye götürmesi aracılığıyla tanışması, Uğur'un odasında asılı olan Zagor'un fotoğrafını görememesi, Uğur ve Zagor'un öldürüldüğü TV haberini birkaç saniye farkla görememesi, Zagor'un aslında İstanbul'da babasını aradığı cezaevi arkadaşı Orhan Kara olduğunu) ve filmin kurmaca dünyasını gerçek dünyaya doğru genişlettiği, Yusuf'un merkezde olduğu, çok parçalı (Yusuf, Bekir-Uğur-Zagor, Yusuf-Uğur-Zagor), bir anlatı düzenlemesine sahiptir. Temel düzeyde anlatı iki kesitten oluşur. İki kesit boyunca da olay örgüsü ağır bir şekilde ilerler, gelişir. Birinci kesit, Bekir ve Uğur arasındaki bir dizi olayla bir türlü çözümlenmeyen çatışma etrafında gelişirken, ikinci kesit, Bekir'in intiharı ve Yusuf'un Bekir'e dönüşmesi ile Yusuf ve Uğur arasında benzer bir çatışmanın ortaya çıkması etrafında gelişir. Anlatı düzenlemesi, Yusuf için dairesel, Bekir, Uğur ve Zagor için ise spiral bir model oluşturur.

Anlatı, cezası dolmasına rağmen cezaevinden çıkmak istemeyen Yusuf'un, cezaevi müdürüyle konuşmasıyla başlar. İkili arasında geçen diyaloglar, Yusuf'un, klasik anlamda rasyonel motivasyonları olan ve bu doğrultuda eyleme geçerek,

karşılaştığı bir dizi çatışmayı çözüme kavuşturacak olan bir kahraman olmadığını somutlaştırır. Yusuf cezaevinden İstanbul'a (Malatya cezaevinde arkadaşı Orhan Kara'nın babasının işlettiği kahvehanede çalışmak üzere) doğru yola çıkar. İzmir'de ablası ve eniştesini görüp, İstanbul'a geçecektir. Yusuf'un tesadüfler aracılığı ile tanıştığı Bekir ve Uğur, İstanbul'a gidişini anlatının sonuna kadar erteler. Bekir'le arkadaşlık kurması ve ikili arasında geçen uzun monologlar; anlatıda yer alan (Yusuf-Ablası, Bekir-Uğur ve Uğur-Zagor arasında nasıl bir ilişki olduğu) enformasyon boşluklarının kapatıldığı ve seyircinin karakterlerin tüm çelişkili yanlarını öğrenmesini sağladığı bir kesit oluşturur. Monologlar aynı zamanda, Bekir-Uğur ve Uğur-Zagor arasındaki ilişkinin bütün çeşitlenmesine rağmen herhangi bir çözüme ulaşmadan başladığı noktaya tekrar döndüğünü gösterir.

Yusuf, bir namus cinayeti işlemiş (ablası ve birlikte kaçtığı aşığını vurmuş, erkek ölürken, ablası çenesinden vurularak konuşma yetisini kaybetmiş ve dünyayla ilişkisini kesmiştir.), bu cinayetin yarattığı suçluluk psikolojisi, Yusuf'u kadercı bir teslimiyete sürüklemiştir. Bekir, Uğur'a ve Uğur da Zagor'a saplantılı bir şekilde aşıktır. Bu irrasyonel saplantı, Bekir'in, Uğur'a, Uğur'un ise Zagor'a bağlı bir dünya kurmasına neden olmuştur. Anlatıda, monologlarla kapatılan bu enformasyon boşlukları, karakterlerin tüm çabalarına rağmen kurtulamadıkları saplantılarını tanımlar ve anlatı, karakterlerin rasyonel olarak açıklanamayan, insan olmanın irrasyonel hallerinin tekrar tekrar sergileneceği, dairesel, spiral bir model oluşturur.

Anlatının birinci kesitinde seyirci, Bekir'in Uğur'la olan ilişkisini başka bir yöne sokmak için giriştiği mücadele ve bu mücadelenin sonucu olarak ikili arasında gelişen bir dizi doruk noktası ile karşılaşır. Bekir için (ve ikili arasındaki ilişkinin anlatı bilgisine sahip olan seyirci için) ortaya çıkan çatışma, anlatı için yeni bir durum değil, çatışmanın çeşitlenmesidir. Bekir, sonsuz şekilde devam edebilecek ancak bir çözüme kavuşmayacak çatışmayı intihar ederek, kendisi için sonlandırır ve Yusuf'un, Bekir'e dönüşmesiyle anlatının ikinci kesiti başlar.

Büyük bir dönüşüm içerisine giren Yusuf, Bekir'in yerini alır ancak Yusuf da, anlatının döngüsellliğini değiştiremez. Bekir-Uğur ve Zagor arasında gelişen çözümsüz ilişki, Yusuf-Uğur ve Zagor için de çözümsüzdür. Zagor'un hapisaneden kaçmasıyla anlatı, yeni bir yön kazanır ancak bu da bir gelişme değildir. Hapisaneden kaçan Zagor, bir cinayet daha işler. Bu cinayet, Uğur ve Zagor arasındaki bir çözüme ulaşmayan döngüsel ilişkiyi, ikilinin öldürülmesi ile sonlandırır. Cezaevinden İstanbul'a

gitmek için yola çıkan Yusuf ise başladığı noktaya geri dönmüştür. Yusuf, İstanbul'da cezaevinden arkadaşı olan Orhan Kara'nın babasının yanına gider ve ironik bir şekilde seyirci, Orhan Kara'nın, Zagor olduğu bilgisine ulaşır ancak bu tesadüf, anlatıya tutarlılık kazandıracak, anlatı düzenlemesinde nedensel boşlukları ortadan kaldırarak anlatıyı "klasik gerçekçilik" yapısına kavuşturacak bir bilgi değildir. Aksine bu bilgi, anlatının başından itibaren örülen nedensellik bağlarına rağmen gerçek dünyanın, kaotik, irrasyonel ve öngörülemez doğasının sergilenmesidir.

Son olarak, filmin anlatı yapısı düzenlemesinde dramatik durumdan bağımsız olmayan, Yeşilçam filmlerine, TV'ye (medya kültürüne) ve yönetmenin kendi sinemasına yaptığı göndermeler (kendini yansıtmının), auteur sinemasına özgü bir olgu olarak, film anlatımına (gerçeklik/kurmaca) ilişkin eleştirel bir alan açmaktadır. Karakterler arasındaki çatışmaların doruk noktasında ortaya çıkan söylevlerin de auteurun, dünyaya, yaşama ve insan ilişkilerine ilişkin düşüncelerinin okunabileceği filmsel bir metin oluşturduğunun altı çizilmelidir.

4.2.3. Stilistik düzenleme yapısı

Film, stil düzeyinde, klasik anlatı sinemasına ait devamlılık kurgusu ilkelerinin gevşetildiği bir düzenleme yapısına sahiptir. Bu doğrultuda, özellikle dramatik aksiyonun içinde geçtiği filmsel uzamın (şehrin, sokağın, caddenin, mekânın vb.) tanımlanmasına ilişkin enformasyonu sağlayan kurucu çekimin kullanılmadığı, yine karakterler arasındaki dramatik ilişkinin kesintisiz birliğine, akıcılığına yönelen ayırmama tekniğinin de esnek bir şekilde oluşturulduğu söylenebilir. Filmin açılışında cezaevi müdürü ile Yusuf arasında geçen sahne, cezaevini tanımlayacak hiçbir ön çekim içermediği gibi filmde İzmir, Ankara, İstanbul gibi şehirleri tanımlayan sembolik imajlara da yer verilmemiştir. Filmde, karakterlerin ön planda olduğu, içinde yer aldıkları çevrenin, karakterin iç dünyasını tanımladığı ölçüde kadrajda yer aldığı, aksi durumda dışarıda bırakıldığı bir sinematografik ifade görürüz.

Büyük bölümü iç mekânlarda geçen film, sinematografik ifadesi ile de bu mekânları sınırlandırarak yarattığı klostrifobik atmosferle insanın iç dünyasına hapsediğini görselleştiren stilistik bir düzenleme yaratır. Bu yönüyle film, filmsel uzamı oluşturan perişan durumdaki, karanlık, izbe mekânlar (cezaevi müdürünün odası, otel lobileri, odaları, otogar, lokanta, pavyon, kahvehane vb.), karakterleri sosyo-

ekonomik olarak tanımladığı gibi karakterlerin ruh halleriyle de organik bir bütünlük oluşturur.



Görsel 4.7. *Masumiyet (1997)*



Görsel 4.8. *Masumiyet (1997)*

Karakterin iç dünyasını tanımlamayan mekânların ve manzaraların görsel ifadenin dışında tutulması, Yusuf, Bekir ve Çilem'in pikniğe gittikleri sahnede net olarak görülür. Yaklaşık dokuz dakika süren sahne boyunca, Yusuf ve Bekir'i, geniş plan bir manzara resmi içerisinde görmeyiz, Çilem ise bu ifadenin dışında tutulur.



Görsel 4.9. *Masumiyet (1997)*



Görsel 4.10. *Masumiyet (1997)*

Filmde stilistik düzeyde ön plana çıkan bir başka teknik, kompozisyonun çerçeve içinde çerçeve tekniği ile düzenlenmesidir. Bu düzenleme, karakterlerin içinde buldukları mekânın içine hapsediklerini vurguladığı gibi sahnenin seyirciye olan estetik uzaklığını da arttırır.



Görsel 4.11. *Masumiyet (1997)*



Görsel 4.12. *Masumiyet (1997)*



Görsel 4.13. *Masumiyet (1997)*



Görsel 4.14. *Masumiyet (1997)*

Filmde stilistik düzeyde ön plana çıkan bir başka teknik ise çerçeve dışı alanın, hem karakterlerin dramatik durumuyla ilgili hem de filmsel evrenin içinde şekillendiği toplumsal çevreyle ilgili birçok anlamı ortaya çıkaracak şekilde etkin bir öge olarak kullanılmasıdır. Filmde, çerçeve dışı alanın kullanımı, izleyicinin merakını artıran ya da anlatı bilgisini saklayan bir stilistik düzenlemeyle ilişkili değildir. Anlatı süresince çerçeve dışı alan, genel olarak arabesk, pop ve etnik türdeki müzikal malzemenin ya da TV'den yükselen çeşitli seslerin anlatıya dâhil olmasını sağlar. Böylece hem dramatik duruma vurgu yapan işlevsel bir ifade oluşturulurken hem de anlamı olay örgüsünün dışına taşıyarak, filmsel evrenle gerçek dünya arasındaki sınırları belirsizleştirir.

4.3. Güneşe Yolculuk

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Yeşim Ustaoglu
Yapımcı	: Behrooz Hashemian
Senarist	: Yeşim Ustaoglu
Oyuncular	: Nazmi Kirik Nevruz Baz Mizgin Kapazan Ara Güler
Görüntü Yönetmeni	: Jacek Petrycki
Müzik	: Vlatko Stefanovski
Süre	: 104 dakika
Yapım Yılı	: 1998

4.3.1. Filmin kısa özeti

Film, babası askerlerce gözaltına alındıktan sonra bir daha geri gelmemesi üzerine öldürüldüğüne inanan ve köyünden ayrılıp (Zorluç) çalışmak için İstanbul'a göç eden yoksul Kürt genci Berzan ile yine çalışmak için İstanbul'a göç eden Tireli yoksul Türk genci Mehmet'in karşılaşp, arkadaş olmasının hikâyesini anlatır. Berzan, Eminönü civarında Kürtçe kasetler satan bir seyyar satıcı, Mehmet ise Sular İdaresi'nde borulardaki su kaçaklarını tespit eden bir işçidir. Mehmet'in, Arzu adında, çamaşırhanede çalışan bir kız arkadaşı, Berzan'ın ise köyde kendisini bekleyen Şirvan adında bir sevdiği vardır. Mehmet ile Berzan'ın tanışması; Mehmet'in bir milli maç sonrası kutlamalara katılmadığı için linç edilen birisini kurtarmaya çalışması sırasında bu olayı gören Berzan'ın ona yardım etmesiyle gerçekleşir. Berzan, protesto gösterilerine ve eylemlere katılan politik bir gençken; Mehmet, insani duygularla hareket eden apolitik kabul edilebilecek biridir. Mehmet'in politik bir dönüşüm süreci içerisine girmesinde bindiği minibüsün polisler tarafından durdurulması ve Mehmet'e ait olduğu düşünülen bir çantanın içinde silah bulunması ile Mehmet'in gözaltına alınması ilk adımı oluşturur. Polisteki sorgusunda, esmer teni yüzünden Kürt (terörist) olduğu düşünülen Mehmet, işkence görür ve günler sonra perişan şekilde salınır ancak hayatına kaldığı yerden devam edemez. Önce kaldığı bekar odasındaki arkadaşları, odanın kapısına kırmızı boyayla çizilen çarpı işareti (X) yüzünden başlarının belaya gireceği düşüncesiyle onu dışlarlar, sonra işinden atılır. Geriye sığınabileceği tek arkadaşı Berzan kalmıştır ancak sorgu sırasında Berzan'ın ismine ulaşan polis yüzünden Berzan, kasetçi tezgahını bırakıp, İstanbul-Urfa otobüslerinde muavinlik yapmaya başlamıştır. Mehmet önce sokakta kalmış, daha sonra Berzan'ın tek göz

gecekondusunda birlikte kalmaya başlamışlardır. Berzan'ın yardımıyla bir otoparkta bekçilik yapmaya başlayan Mehmet'in hayatı, geçici bir süre düzene girmiş ancak otoparkta kaldığı kulübenin kapsınının da çarpı işaretiyle boyanmasıyla bekçilik işinden de ayrılmak zorunda kalmıştır. Mehmet, tekrar Berzan'la kalmaya başlar ve bu arada çöp toplayıcılığı yapar. Bir süre sonra Berzan bir protesto gösterisi sırasında öldürülür. Mehmet'in artık tek bir amacı vardır: arkadaşının son isteğini yerine getirip, onu doğduğu köye geri götürmek. Mehmet, çalıştığı otoparktan çaldığı araca Berzan'ın tabutunu yükler ve Zorlu'ya doğru zorlu bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk ve yolculuk sırasında tanık olduğu olaylar, Tireli Türk Mehmet'i dönüştürecektir.

4.3.2. Anlatının düzenleme yapısı

Anlatı, Mehmet'in güçlü bir motivasyon kazanarak (anlatının birinci kesitinde yaşadığı bir dizi çatışma ve doruk noktası sonucunda) hedefe doğru yöneleceği (dostu Berzan'ın tabutunu doğduğu köye götürmek.) ikinci kesitinin başlangıç noktasını oluşturan; Mehmet'in, Berzan'ın tabutunu evden çıkardığı bölümle açılır. Bu açılış bölümünün ardından anlatı geriye döner ve anlatının doğrusal olarak gelişecek ilk kesiti başlar. Anlatının açılışı ile yarattığı belirsizlik, doğrusal olarak gelişecek ilk kesitin sonunda seyircinin anlatı bilgisine sahip olmasıyla giderilecektir ancak bu, anlatının çözüme kavuşacağı bir bilgi olmayacaktır.

Anlatının ilk kesiti, birbirine koşut olarak iki karakterin (Berzan ve Mehmet) tanıtıldığı bölümden sonra ikilinin bir tesadüf sonucu tanışması ve dost olmasıyla yeni bir yön kazanacaktır. Nedensellik bağının oldukça gevşek kurulduğu daha çok karakterleri ve içerisinde yer aldıkları toplumsal çevrenin, ilişkilerini tanımlandığı (Mehmet-Arzu, Berzan-Şirvan) ilk kesitin belirleyici çatışması; Mehmet'in, bir yanlış anlaşılma sonucu gözaltına alınması ile başlar. Bu çatışma, anlatının ilk kesitinin en üst seviyedeki doruk noktasını oluşturur. Mehmet ve Berzan için farklı yönlerde gelişebilecek denge durumu, bir tesadüf (silahın bulunduğu çantanın Mehmet'e ait olduğunun kabul edilmesi, işkence görmesi ve Mehmet'in ten renginden dolayı Kürt (bölücü/terörist) olarak damgalanması) sonucu bozulmuştur. Anlatının, temel düğüm noktasını oluşturacak bu olay, anlatı içerisinde farklılaşmasına, çeşitlenmesine rağmen çözüme kavuşmayacaktır.

Mehmet, serbest bırakıldıktan sonra eski hayatına dönemeyecek, eşit yoğunluktaki somut bir dizi çatışma (kaldığı bekar evindeki kapısının kırmızı renkte

“X” (çarpı) işaretli boyanması, bekar evindeki arkadaşları tarafından dışlanması, işten atılması, Berzan’ı bulamadığı için sokakta yatmak zorunda kalması); Berzan’ın, Mehmet’e otoparkta iş bulmasıyla çözümlenecek ve anlatı geçici olarak yeniden bir denge durumuna kavuşacaktır. Bu denge durumu, Mehmet’in, Arzu’yla birlikte olduğu ve anlatının yeni bir yön kazanacağına düşünülmesi anda Mehmet’in otoparkta kaldığı kulübesinin kapısının çarpı işaretine boyanması ile temel düğüm noktasına geri dönecektir. Bu temel düğüm noktası, Mehmet’in güçlü bir motivasyon kazanarak (Berzan’ın cenazesini doğduğu köye (Zorluç) götürmek istemesi) yola çıkmasıyla, anlatının ikinci kesitinde karakterin bir dönüşüm yaşamıyla çözümlenecektir.

Anlatının ikinci kesitinde, Mehmet’in, Zorluç’a yolculuğu, anlatı yapısında kurulan neden-sonuç ilişkisi bağını ortadan kaldırır, Mehmet’in cenazeyi köye ulaştırma çabası ve tanık olduğu bir dizi olay (sular altında kalmış, boşaltılmış köyler, yıkılmış evler, çarpı işareti konmuş kapılar, göç eden insanlar, yasaklı gazeteler, gazeteleri dağıtan küçük yaşta çocukların cezalandırılma korkusu, tankların, panzerlerin işgal ettiği insansız şehir meydanları vb.) neredeyse eşit derecede önemli hale gelir ve Mehmet’in tanımadığı bambaşka bir realiteyle karşılaşacağı yolculuğu, böylece içsel bir yolculuğa dönüşür. Bu içsel yolculuk, Mehmet’in trende karşılaştığı Tireli askere, Zorluçlu olduğunu söylemesi ile sonuçlanır. Ten renginden dolayı Kürt (terörist) olarak damgalanan ve bunun yarattığı çatışmayı çözümleyemeyen Tireli Türk Mehmet sembolik olarak ölmüş, dönüşüm geçirmiş ve Zorluçlu Kürt Mehmet kimliği ile yeniden doğmuştur. Anlatının temel düğüm noktası çözümlenememiş ve bunu çözümleyemeyen Tireli Türk Mehmet’in sembolik ölümü ile anlatı bir anlamda temel düğüm noktasına geri dönmüştür.

4.3.3. Stilistik düzenleme yapısı

Film stil düzeyinde, klasik anlatı sinemasına devamlılık kurgusu ilkelerinin, karakteri içinde yer aldığı sosyal çevreyle birlikte tanımlama noktasında gevşetildiği bir düzenleme yapısına sahiptir. Böylece stilistik düzenlemeyle, ön planda yer alan dramatik aksiyon ile arka planda yer alan sosyal çevrenin (yoksul emekçi sınıfların yoğunluğu, farklı kültürel kimliklerin yan yana geldiği kozmopolitleşen kent yaşamı, resmî ideolojinin kolluk kuvvetleri ile sağladığı kuşatıcılık gibi), mekânların (bekar evleri/odaları, kahvehaneler, yoksul gecekondular mahalleleri, sular altında kalmış, boşaltılmış köyler, terk edilmiş, yıkılmış evler vb.), karakterin toplumsal varoluşunu

(sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel) tanımladığı organik bir bütünlük oluşturur. Böylece, devamlılık kurgusunun, anlatının kesintisiz sürekliliğini ve çok parçalı filmsel yapının tek bir bütünden oluştuğu izlenimi yaratan ilkeleri aşındırılmış olur.



Görsel 4.15. *Güneşe Yolculuk (1998)*



Görsel 4.16. *Güneşe Yolculuk (1998)*



Görsel 4.17. *Güneşe Yolculuk (1998)*



Görsel 4.18. *Güneşe Yolculuk (1998)*

Stilistik düzenleme, karakteri sosyal çevresiyle birlikte tanımlayan imajlar anlatının birinci kesitinde kent yaşamının kozmopolit karakterini ortaya çıkarmak için ekran süresi olarak kısılır, görsel olarak ise yoğunlaşır, anlatının ikinci kesitinde (Mehmet'in yolculuk bölümünde) görsel yoğunluk azalırken, imajların ekran süresi uzamaya başlar ve böylece karakterin psikolojikleştirilmesini de içeren coğrafyanın, manzaranın görsel temsili ön plana çıkar. Yine anlatının birinci kesitinde, yüksek kontrast bir aydınlatma düzenlemesi hâkimken, ikinci kesitte daha düşük yoğunluklu bir aydınlatma ile oluşturulan sinematografik ifade, dramatik atmosferin kurulmasında belirleyici olur.



Görsel 4.19. *Güneşe Yolculuk (1998)*



Görsel 4.20. *Güneşe Yolculuk (1998)*

Filmde, karakterin sosyal çevresiyle birlikte tanımlandığı stilistik düzenleme ilkesinden farklı olarak, tekniğin anlatıdan daha fazla ön plana çıktığı tek nokta, açılış sekansı olur. İmgenin sudaki yansıması ile ters yüz edildiği bu sahne, tekniğin varlığını açıkça ortaya çıkarır ve yönetmenin varlığının altını çizer.



Görsel 4.21. *Güneşe Yolculuk (1998)*



Görsel 4.22. *Güneşe Yolculuk (1998)*

Yine filmde, diegetik müzik, karakterlerin kültürel kimliklerini tanımlayan bir müzikal malzeme olarak yer alırken, diegetik olmayan müzik ise dramatik durumu, sahnenin duygusunu tanımlar ve destekler.

4.4. Mayıs Sıkıntısı

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Nuri Bilge Ceylan
Yapımcı	: Nuri Bilge Ceylan
Senarist	: Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular	: Fatma Ceylan Mehmet Emin Toprak Muzaffer �zdemir
Görüntü Yönetmeni	: Nuri Bilge Ceylan
Kurgu	: Nuri Bilge Ceylan Ayhan Erg�rsel
Ses	: İsmail Karadaş
Süre	: 130 dakika
Yapım Yılı	: 1999

4.4.1. Filmin kısa  zeti

Film, İstanbul'dan, kasabada yaşayan ailesinin yanına dönen bir yönetmenin film çekme süreci ekseninde kendi ailesi ve kasabada yaşayan diğer insanlarla olan ilişkisini konu alır. Muzaffer, Saffet, Emin ve Ali filmin ana karakterleridir. Muzaffer, film çekmek için ailesinin yaşadığı kasabaya gelir ve Muzaffer'in bu isteği diğer karakterlerin rutin giden yaşamını olumsuz yönde etkiler. Saffet,  niversite sınavında başarısız olduğunu öğrendikten sonra tekdüze bulduğu kasabadan uzaklaşarak, İstanbul'a gitmek istemektedir. Muzaffer, belgesel filminin çekimleri için yardım istediği Saffet'e, İstanbul'da iş bulmak konusunda yardımcı olacağı sözünü verir. Muzaffer'in kasabada yaşayan babası Emin ise yıllar boyunca tarlasının yakınlarna ektiği ağaçların devlet tarafından kesilmesi ihtimaline karşı endişelenmekte ve bunu önlemek amacıyla, kadastrocular geldiğinde tarlasında olmak istemektedir. Muzaffer'in akrabası olan k  uk Ali ise kasabada bir mağazada g rd ğu müzikli bir saati almak istemektedir. Muzaffer'in annesi olan Ali'nin halasının, bir yumurtayı 40 gün boyunca kırmadan cebinde tařıdđı takdirde saatine kavuşması için yardım edeceğini söylemesi  zerine Ali, yumurtayı kırmadan cebinde taşımaya çalışır. Muzaffer, kasabadaki insanlara göre daha pragmatik, yabancılaşmış bir karakterdir.  z babası Emin'in ve akrabaları Saffet ve Ali'nin endişelerini görmezlikten gelmektedir. Muzaffer diğer karakterlerin sıkıntılarını anlamaz ve akrabası k  uk Ali'nin cebinde 40 gün boyunca tařıdđı yumurtayla ulaşılmak istenen sorumluluk ve dürüstlük duygusuyla alay eder, hile yapması için onu ayartmaya çalışır. K  uk Ali ise Muzaffer'in kendisine gösterdiği hileli yolu önceleri reddetse de daha sonra cebindeki yumurtanın kırıldığını fark ettiği

anda başka bir yumurtayı alarak hileye başvurur. Muzaffer için en önemli şey filmini çekebileceği ve bu yolda kasabada yaşayan insanları bir çeşit araç olarak görür. Saffet, Muzaffer'in İstanbul'da kendisine bir iş bulabileceği sözü vermesiyle, fabrikadaki işinden ayrılarak Muzaffer'in çekeceği filmde ona yardımcı olmaya başlar. Karısı yakın zamanda ölmüş olan Pire dayının yanına Saffet'le beraber giden Muzaffer, yaşlı adamın acılarını ve yalnızlığını ciddiye almadan, kamera karşısında rol yapması için ona para teklif eder. Pire dayının oyunculuğunu beğenmeyen Muzaffer, filmde ailesini oynatmaya karar verir. Amatör kamerasıyla çektiği görüntülerin bir kısmını ailesine izletir ve daha profesyonel ekipmanlarla dönmek üzere kasabadan ayrılır. İstanbul'dan profesyonel ekipmanlarla dönen Muzaffer, ailesini de yanına alarak mekân bakmaya gider. Muzaffer'in film çekimlerini gerçekleştirdiği sırada Emin, kadastrocuların ağaçların üzerinde bıraktığı izleri fark eder. İstanbul'da yaşamak için fabrikadaki işini bırakan Saffet, tüm çekim sürecine yardım etmiş ancak Muzaffer, verdiği sözden dönerek onu yarı yolda bırakmıştır. İstanbul'da yaşama umudunu kaybeden Saffet gibi Emin de Muzaffer'in filmine mekân bakmaya gittiği için ağaçlarını kaybetmiştir. Yanındaki insanların sorunlarına ilgisiz kalan Muzaffer ise filmin kasabadaki çekimlerini tamamlamıştır.

4.4.2. Anlatının düzenleme yapısı

Film, zamandizinsel olarak doğrusal gelişen bir anlatı akışına sahiptir. Bu anlatı akışı boyunca, gevşek bir nedensellik bağının kurulu olduğu dört farklı olay örgüsü (Saffet'in üniversite sınavında başarısız olduğunu öğrenmesi sonucunda kasabadan ayrılıp İstanbul'a gitmek istemesi, Muzaffer'in film çekmek için İstanbul'dan doğduğu kasabaya geri gelmesi, Emin'in 40 yıl boyunca yetiştirdiği ağaçlarını korumak için köye gelecek olan kadastroyu beklemesi, Ali'nin müzikli saat aldırması için 40 gün boyunca cebinde yumurtayı kırmadan taşımaya çalışması) gelişir. Dramatik yoğunluğu çok düşük olan tekdüze (günlük konuşmalar, bir yerden bir yere yürüyüş, ağaçları ilaçlama, sulama, amatör kamerayla yapılan çekimler, fabrikada çalışma, çay ocağında oturma, TV izleme gibi) olayların, hiçbir eylemin olmadığı, dramatik yoğunluğu düşük anların (ölü zamanlar) gerçek zamansal sürekliliği içerisinde sergilenmesi, karakterler arasında dramatik etkinliği düşük olayların benzer şekilde yinelenmesini ve anlatının oldukça yavaş akan, durağan bir karakter kazanmasını sağlar.

Anlatı boyunca dört farklı olay örgüsü birbirine koşut olarak gelişir ve Muzaffer'in merkezde olduğu olay örgüsü, birbirine koşut olarak gelişen olay örgülerinin iç içe geçmesini sağlar, anlatının temel bağlantı noktasını oluşturur. Anlatıda, Muzaffer'in film çekmek için kasabaya dönmesi, kent-taşra (doğa-insan, kent-taşra zihniyeti) çatışması ekseninde gelişen anlatının yönünü ve akışını belirleyen temel dramatik durumdur. Karakterlerin anlatı içerisindeki motivasyonları Muzaffer ile girdikleri ilişki sonucu açığa çıkar. Emin, Saffet ve Ali'nin motivasyonları, Muzaffer'in dışındaki dramatik yoğunluğu daha güçlü bir dizi olayla da (Emin'in yetiştirdiği ağaçları korumak için kastrocuların peşine düşmesi, Saffet'in işi bırakması nedeniyle ailesiyle çatışması, Ali'nin müzikli saate kavuşabilmek için yumurtayı kırmadan taşımaya çabalaması vb.) sergilenir. Taşradaki karakterler için olaylar oldukça sıradan, taşradaki hayatın gündelik akışı içerisinde yinelenmektedir. Bu yönüyle anlatı, Muzaffer dışındaki karakterler için dairesel bir model oluşturur. Muzaffer'in motivasyonu, (film çekme isteği) diğer karakterler için sonsuza kadar aynı şekilde gelişebilecek gündelik rutinin bozulmasına neden olur. Bu durum aynı zamanda, filmdeki temel dramatik anlaşmazlıktır. Ortaya çıkan bu dramatik anlaşmazlık, filmin çok katmanlı yapısının bir bölümüdür ve filmin anlatsal olan dramatik doruk noktası Muzaffer'in film çekimleri sırasında (Film çekimleri Muzaffer'in istediği gibi gelişmez, Emin, kastrocuların kendisi film için mekân bakmaya giderken geldiğini ve ağaçları işaretlediğini görür. Saffet, Muzaffer'in kendisine İstanbul'da iş konusunda yardımcı olamayacağını öğrenir. Müzikli çakmağa kavuşan Ali, tekrar saatli çakmağın peşine düşer.) ortaya çıkar.

Filmin çok katmanlı yapısı içerisinde Muzaffer'in film çekmesiyle gelişen bir dizi olay aynı zamanda, anlatının eleştirel kendini yansıtmasıdır. Filmde auteur, anlatsal olarak Muzaffer karakteriyle filmin merkezinde yer alır ancak hiçbir zaman Muzaffer karakteriyle tam olarak özdeşleşmez ve anlatı, yönetmenin taşra ile kurduğu ilişkinin, kendi yaratıcılık sürecinin, estetik yaklaşımının, gerçeklikle kurduğu ilişkinin, film yapım pratiklerinin, film yapımının kurmaca doğasının söylevsel (Muzaffer'in deneme çekimleri, teknik araçlar üzerinden gelişen diyaloglar, oyuncu yönetimi, anne, babasına çektiği hatıra video kaydını izletmesi, ekiple kurduğu ilişki, oyuncunun kurmaca anlatıdan ayrılma isteği vb.) olarak ahlaki düzeyde sorgulandığı özdeşimsel bir metne dönüşür.

Anlatıda, dramatik yoğunluğun en yüksek olduğu doruk noktasıyla, Saffet, Emin ve Ali'nin filmin başındaki hedeflerine ulaşamadıkları ortaya çıkmıştır. Saffet, anlatının açılışında olduğu gibi umudunu kaybetmiş, Emin, aynı motivasyonu tekrar kazanmış, Ali'nin ise tekrar saatli çakmağa kavuşabilme ihtimali ortaya çıkmıştır. Kasabadaki karakterler için dairesel bir yörünge izleyen anlatı, İstanbul'dan gelen Muzaffer için çizgisel bir model ortaya çıkarmıştır. Muzaffer, hedefine ulaşmış, çekmek istediği filmi tamamlayarak yeni bir motivasyon kazanmıştır.

4.4.3. Stilistik düzenleme yapısı

Film, sabit plan aşırı uzun çekimlerle, zaman deneyiminin özerklik kazandığı, stilistik araçların, anlatının (olay örgüsü) belirleyiciliğinden bağımsızlaştığı, neredeyse tamamen özbiliçinlilik kazandığı, görsel-işitsel yapının radikal devamlılığına dayalı bir stilistik düzenleme yapısına sahiptir. Stilistik düzenleme, sabit plan aşırı uzun çekimlerle sahnelerin oluşturulmasında (sahnenin bir dizi çekime bölünmesi; zaman-mekân ve karakterleri tanımlayıcı kurucu çekim, dramatik etkiye yoğunlaşan yakın plan çekimler) klasik anlatıya özgü stilistik düzenlemenin anlatı netliğini oluşturmaya yönelik işlevsel mantığından açıkça ayrılır. Film, stilistik düzenleme ile birçok sahnenin anlatı bilgisinin netleşmesini, dramatik etkisinin yoğunlaşmasını engellediği gibi sahneleri, özünün anlaşılmasından daha uzun süre sergiler.



Görsel 4.23. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.24. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*

Film, devamlılık kurgusu ilkelerinin yarattığı, seyircinin filmsel uzamda karakterlerin nasıl konumlandığını, ne yöne doğru ilerlediğini ve daha da önemlisi kendisinin öykü aksiyonu içerisinde nerede konumlandığını hiçbir belirsizlik olmadan algılayabilmesine yönelik stilistik düzenleme anlayışını tersyüz eder. Birçok sahnede, seyirci için gördüklerinin karakterin bakış açısı çekimi olduğu izlenimi yaratılır.

Karakterin sahneye dâhil olmasıyla bu izlenim bozulur ve stilin öz bilinçliliği, anlatıdan bağımsızlaşarak ön plana çıkarılır. Yine devamlılık kurgusunun aç-ı-karşı-aç-ı gibi işlevsel düzenlemeleri de filmde seyirci beklentilerinin dışında bir düzenleme yapısına sahiptir. Montajın sistematik olarak azaltılan etkinliği, aç-ı-karşı-aç-ı düzenlemesinin pürüzsüz akıcılığını sık sık kesintiye uğratar. Sabit plan aşırı uzun çekimler ve yumuşak kamera hareketleri, montajın azaltılan etkinliği, dramatik aksiyona bağlı olarak gelişen devamlılık stiline özgü, hareketin temsili sistemini askıya alır. Hareketin temsiline askıya alınması, ölü zamanların baskın hale gelmesi ile zamanın hareketten bağımsız olarak (zaman-imesi) duyumsanabileceği imgeler ortaya çıkar.



Görsel 4.25. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.26. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.27. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.28. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*

Özellikle dramatik gerilimden yoksun, tekdüze, sıradan karakter eylemlerinin gerçek zamansal aralığının uzun çekimlerle radikal ölçüde eşleşmesi ile yaratılan ölü zamanlar, filmin stil düzeyinde öne çıkardığı tekniktir. Dramatik aksiyonun hiç olmadığı ya da tekdüze olduğu sahnelerin, sabit uzun çekimler ve yalın kompozisyon düzenlemeleri ile sahnelenmesi, filmde anlatının yavaşlamasını sağlar ve imgenin hareket ve zamandan bağımsız olarak fotoğrafik yönünü ön plana çıkarır. İmgenin fotoğrafik yönünün anlatıdan bağımsız olarak ön plana çıkması, seyirciyle anlatı

arasında estetik bir mesafe kurulmasına yönelik bir yabancılaştırma efekti yarattığı gibi fotoğrafik imgenin özerk karakteri, seyircinin öznel duyusuyla soyutlama yapabilmesine de imkân tanır.



Görsel 4.29. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.30. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*

Yine filmsel uzamda yer alan ancak anlatıyla tanımlayıcı ya da dramatik etkiyi arttırıcı bir ilişkisi olmayan doğa imgeleri, filmde yoğun bir şekilde kullanılır. Birçok sahnede teknik, anlatıdan, karakterden bağımsızlaşarak, filmsel uzama ve karakterin çevresindeki doğanın keşfine odaklanır. Filmde, doğa imgeleri, karakterlerin içsel çatışmalarıyla organik bir ilişki kurduğu gibi seyircinin dikkatini anlatıdan, karakterden başka yöne çeken, tabiatın kendi varoluşu üzerinden tanımlandığı (rüzgârda uçuşan yapraklar, sallanan ağaç dalları, otlar, bulutların hareketi, güneşin yarattığı ışık huzmeleri vb.) özerk bir imgeler sistemi de yaratır. Bu yönüyle doğa imgelerinin yarattığı atmosferin, karakterin duygusal durumu tanımladığı gibi karakterle zıtlık oluşturan ya da karakterden bağımsızlaşan bir niteliğinin olduğu da söylenebilir.



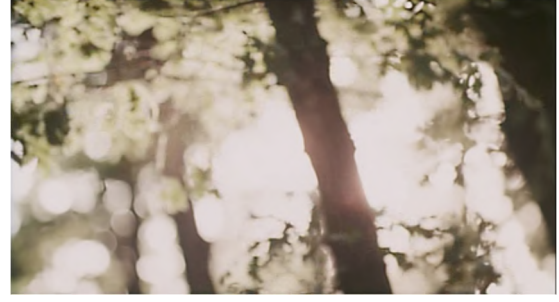
Görsel 4.31. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.32. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.33. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*



Görsel 4.34. *Mayıs Sıkıntısı (1999)*

Filme, stilistik düzeydeki ifade araçlarının etkinliğinin minimum düzeyde tutulduğu, minimalist bir anlayış hakimdir. Minimalist üslup, stilistik düzenlemede, sinematografik ifadenin, montajın ve oyunculuğun (amatör oyuncular, doğaçlama vb.) etkinliğini minimum düzeye indirirken, özellikle filmin genel atmosferinin kurulmasında ve anlatı enformasyonunun sağlanmasında, çerçeve dışı alandan gelen diegetik seslerin yoğunluğunu ise arttırmıştır. Bu yönüyle filmin ses boyutu, görüntü (sinematografi) ve zaman (montaj) boyutuyla neredeyse eşit düzeyde etkin hale gelmiştir.

Özetle; stilistik düzenleme, klasik devamlılık kurgusunun uyuşmalarının yarattığı saydamlığa karşı yüksek düzeyde öz bilinçlidir ancak bu öz bilinçlilik seyirci üzerinde bir yabancılaştırma efekti oluşturmak için değil, anlatıyı çok katmanlı bir metne dönüştürmek, yoğun bir dramatik etkinin oluşmasının önüne geçmek, dramatisasyonu azaltarak kurgu ve gerçek arasındaki sınırları belirsizleştirmek için kullanılır.

4.5. Filler ve Çimen

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Derviş Zaim
Yapımcı	: Derviş Zaim Bahadır Atay Ali Akdeniz
Senarist	: Derviş Zaim
Oyuncular	: Ali Sürmeli Sanem Çelik Bülent Kayabaş Haluk Bilginer Uğur Polat Taner Birsel
Görüntü Yönetmeni	: Ertunç Şenkay
Kurgu	: Mustafa Preşeva
Müzik	: Serdar Ateşer
Süre	: 115 dakika
Yapım Yılı	: 2000

4.5.1. Filmin kısa özeti

Filler ve Çimen, iç içe geçen anlatı yapısıyla devlet -siyaset-mafya ilişkisinin, sıradan insanın hayatı üzerindeki etkilerini konu alır. Filmde, iki temel öykü işlenmektedir. Bu öykülerden ilki devlet-siyaset-mafya ekseninde birbirleri ile iktidar, çıkar mücadelesi yürüten karakterler üzerinden, diğeri ise sıradan bir hayata sahip maraton koşucusu Havva karakteri üzerinden işlenmektedir.

İstanbul'un yoksul semtlerinden bir tanesinde terör olayları nedeniyle gazi olan abisi ile birlikte yaşayan Havva'nın sıradan ve zor bir hayatı vardır. Havva, hayatını düzene sokmak ve kardeşini sağlığına kavuşturmak için mücadele verirken, diğeri öykünün karakterleri Bakan Aziz Bebek, Milli İstihbarat Teşkilatı başkanı Egemen, mafya babası Sabit, otel sahibi Ali ve oğlu Devrim, tetikçi Camoko, terör örgütü mensupları ve polis şefi olan diğeri karakterler kendi içlerinde bir mücadeleye girmiştir. Havva ile diğeri karakterlerin kesişmesini sağlayacak olaylar, Bakan Aziz Bebek'e, Egemen tarafından şantaj yapılması ile başlar. Aziz Bebek buna misilleme yaparak, Egemen'in adamını Camoko karakterine infaz ettirir. Bu esnada mafya babası Sabit, Ali'nin otelini almak ister fakat Ali gönüllü değildir. Havva ise bu olayların dışında görünmesine rağmen olan bitenin fiziki olarak çok yakınlarında yer alır. Havva, Sabit'in Ali'yi öldürmesi olayına tanık olur ve polisi arar. Havva'nın bu olaya tanık olmasının nedeni, Ali'nin otelinden yemek yardımı alıyor olmasıdır. Sabit, Ali'yi öldürttükten

sonra oteli alabilmek için Devrim'i sıkıştırır. Devrim ise kendisini ve oteli koruyabilmek için yardım teklif eden Camoko'yu reddederek bir terör örgütünden yardım almaya başlar. Camoko, Bakan Aziz Bebek için Sabit'ten ve diğer kişilerden haraç toplamaktadır ancak bu haracı bakana vermez. Bunun üzerine bakan ve Sabit'in arası açılır ve Sabit bakana karşı itirafçı olur. Diğer taraftan Devrim'in Sabit'e karşı oteli korumaları için kiraladığı terör örgütü militanları, çeşitli kanlı eylemlerde bulunurlar ve polis peşlerine düşer. Bakan Camoko'ya emir vererek Sabit'i öldürtür. Havva farkında olmaksızın öncesinde ya da sonrasında bu olaylara teğet geçmektedir. Devrim, eylemlerinden ötürü terör örgütü militanları ile kavga eder ve onlar tarafından darp edilir. Her zamanki gibi yemek yardımını almak için otele gelen Havva, Devrim'i yaralı halde görür ve Devrim'in saklanması, yurtdışına kaçması için ona yardım eder. Egemen, Bakan Bebek'e karşı son koz olarak Camoko'yu yakalattır. Havva, Devrim'in evinden pasaportunu almaya gittiğinde polis tarafından tutuklanır ve kardeşiyle birlikte hapse girerler. Camoko ise yeni bir kimlik ve devlette yeni bir görev için taraf değiştirerek Bakan Aziz Bebek'i öldürür. Filmin sonunda, devlet-siyaset-mafya üçgenindeki iç hesaplaşmalar geçici bir süre de olsa kapanmıştır. Havva ise kardeşini kaybetmiş ve tek başına kalmıştır.

4.5.2. Anlatının düzenleme yapısı

Anlatı, zamandizinsel olarak doğrusal gelişen bir akışa sahiptir. Bu anlatı akışı boyunca birbirine koşut olarak gelişen iki farklı olay örgüsü yapısı kurulur ve tesadüfler bu iki farklı olay örgüsü arasındaki sınırları belirsizleştirir, iç içe geçirir. Bu yönüyle anlatı, bulmaca olay örgüsü modeline benzer şekilde, zaman-mekân geçişlerini esneterek anlaşılması zor, kafa karıştırıcı, birbirine koşut gelişen olayların birbirine dolandığı bir anlatı düzenlemesine sahiptir.

Siyaset, mafya ve terör örgütleri arasında kurulan ilişkinin anlatıldığı birinci olay örgüsü düzlemi çok karakterli (Bakan Aziz Bebek, mafya babası Sabit, Otel sahibi Ali ve oğlu Devrim, İstihbarat Teşkilatı başkanı Egemen, derin devletin adamı Camoko, Komiser şefi ve teröristler) neden-sonuç ilişkisi içerisinde gelişen bir dizi çatışma ve doruk noktası içerir. Anlatıda, birinci olay örgüsü düzleminde, klasik anlatıya özgü, başlangıcı, ortası ve sonu olan, eylemlerin neden-sonuç ilişkisiyle bir araya geldiği, nedensellik bağının eylemler arasında mantıklı bir ilişki kurarak, öyküde boşluk bırakmadığı, psikolojik motivasyonu tanımlı karakterlerin, olay örgüsünün

sergilenmesinde işlevsel rol üstlendiği bir düzenleme yapısı hâkimdir. Birinci olay örgüsü düzlemiyle, ikinci olay örgüsünün dağınık bir şekilde yan yana gelen olaylar dizisinin, anlatıyı sürekli kesintiye uğratması, iç içe geçirmesi, anlatının zihinsel olarak düzenlenmesini zorlaştırır. Birinci olay örgüsü düzelemesi, anlatı akışı boyunca eksik bırakılan anlatı bilgisinin tamamlanmasıyla ancak netleşir ve bir bütünlüğe ulaşır.

Bakan Aziz Bebek'e, Egemen tarafından şantaj yaptırılması ve buna karşılık şantaj yapan kişiyi Bakan Aziz Bebek'in misilleme olarak Camoko'ya öldürtmesi ve Egemen'in teröristlerle iş birliği yaptığını gösteren fotoğrafları basına sızdırmasıyla başlayan ve ana eksinini Bakan Aziz Bebek ve Egemen'in farklı hedeflerinin oluşturduğu çatışma süreci, neden sonuç ilişkisi içinde gelişen bir dizi olay sonucunda, Egemen'in hedefine ulaşmasıyla (Bakan Aziz Bebek'i öldürtmesi) sonlanır. Anlatı boyunca, birinci olay örgüsü düzleminde gelişen çatışmalar, aslında ikinci olay örgüsü düzleminin de yönlendiricisi, belirleyicisidir.

Bir dizi tesadüf, iki olay örgüsü düzlemi arasındaki sınırları belirsizleştirse de, Havva karakterinin merkezinde yer aldığı ikinci olay örgüsü düzlemi, neden sonuç ilişkisi bağlantılarının gevşetildiği, bir dizi olay sonucunda anlatı bilgisinin tanımlandığı ancak ortaya konan çatışmanın bir çözümünün de olmadığı spiral bir model oluşturur. İkinci olay örgüsü düzleminin sonunda, Havva karakterinin çözümlenmek istediği temelde tek bir sorun (askerliği sırasında mayına basarak sakat kalan kardeşini tedavi ettirebilmek) bir dizi olayla tanımlanır (Havva'nın Avrasya maratonuna hazırlanması, Bakan Aziz Bebek'ten maddi yardım isteme girişimi, silgi fabrikasında çalışmak zorunda kalması vd.) ve olay örgüsü boyunca karakter, çatışmayı sonuca götürmeyen bir dizi girişimde bulunur. Birinci olay örgüsü düzlemi içerisinde yer alan olaylarla temas eden bu girişimler, Devrim karakterinin Havva'nın evinde saklanmasıyla iç içe geçer ve izleyici için anlatıyla ilgili bütün gerekli enformasyon sağlanmış olur. Anlatı boyunca gelişen olaylarla ilgili mantıksal tutarlılık sağlanmış, nedenlere ilişkin bilgisel boşluklar ortadan kalkmış ancak tanımlanan sorunun bir çözümü olamayacağı da ortaya çıkmıştır. Çatışmayı ortaya çıkaran sorunun bir çözümünün olmayışı ile bir kısır döngü içerisine giren anlatı, çatışmaya etken olan kardeşin ölümüyle sonlanmıştır.

Yine anlatıda olay örgüsünün ikinci düzlemi; karakterin öne çıktığı, psikolojik motivasyonlarının net olarak tanımlanmadığı, karmaşıklaştığı, dış dünyayla etkileşiminin dağınık zihinsel temsillerinin yer aldığı, olay örgüsünün birinci düzleminin tersine klasik anlatıya özgü uyuşmaların gevşetildiği, (aksiyona, olay

örgüsüne yönelimin) bu yönüyle anlatımın karmaşıklaştığı, karakterin psikolojikleştirilmesine yönelik anlatım stratejilerinin (ölü zamanlar, gerçeklik ve zihinsel imgeler arasındaki sınırın belirsizleşmesi, çağrışımsal, metaforik imgelere yer verilmesi) yoğunlaştığı bölümdür.

4.5.3. Stilistik düzenleme yapısı

Filmin olay örgüsünün birinci düzleminde sahne içindeki (mizansen) stilistik düzenlemeye, klasik anlatı sinemasının devamlılık kurgusunun ilkeleri doğrultusunda oluşturmuş olduğu uylaşımlar hakimdir. Filmde, kompozisyonun oluşturulmasından başlayarak (bakış açısı uyumu, sahne içinde aksiyonun ekranın merkezine doğru gerçekleşmesi) sahnenin bir dizi çekime bölünmesi (zaman-mekân ve karakterleri tanımlayıcı kurucu çekim, dramatik etkiye yoğunlaşan yakın plan çekimler, aç-karşı-açı tekniği), kurgu aracılığı ile parçalar arasındaki geçiş izlerinin ortadan kaldırılması ve ışık, ses gibi araçlar maksimum düzeyde işlevsel olarak kullanılmıştır.



Görsel 4.35. *Filler ve Çimen (2000)*



Görsel 4.36. *Filler ve Çimen (2000)*



Görsel 4.37. *Filler ve Çimen (2000)*



Görsel 4.38. *Filler ve Çimen (2000)*

Filmde, sahneler arasındaki geçişler keskin bir şekilde kurgusal noktalama işaretleriyle tanımlanmaz. Zaman-mekân bütünlüğü özellikle TV'nin ekran yüzeyinin kullanılmasıyla belirsizleştirilir. Aynı zamanda TV ekranının yüzeyi, hem anlatı bilgisinin eksik bölümlerini tamamlar hem de anlatımın (özellikle TV haberleri ile) öykü evreni ile gerçek dünya arasındaki sınırlarını belirsizleştirir. Bu yönüyle film, kurguya

özgü tekniklerle klasik anlatı sinemasına özgü stilistik araçların maksimum düzeyde anlatıya bağımlı kılındığı düzenleme anlayışını esnetir.



Görsel 4.39. *Filler ve Çimen (2000)*



Görsel 4.40. *Filler ve Çimen (2000)*

Filmin stilistik düzenlemede ön plana çıkardığı bir başka teknik düzenleme, özellikle Havva karakterinin merkezinde olduğu olay örgüsünün ikinci düzlemi içerisinde kurgunun, dinamik kesmelerle (atraksiyonların montajı) anlatı uzamı içerisinde yer alan simgeler ve anlatı arasında sentezleyici bağlantılar kurmasıdır. Görece daha işlevsel olarak öne çıkan bu teknikle, seyirci için daha çok anlatının gelişimine ilişkin beklentiler yaratılır ve ön anlatı bilgileri sağlanır.



Görsel 4.41. *Filler ve Çimen (2000)*



Görsel 4.42. *Filler ve Çimen (2000)*

Bunun yanı sıra kurgunun anlatıdan bağımsızlaşarak, dinamik kesmelerle, karakterin karmaşık ruh halini ve zihinsel durumunu tanımlayacak imgelerle simgesel bağlantılar kurmak için kullanıldığı, tekniği anlatıdan bağımsızlaştıran düzenlemeler de mevcuttur. Bu düzenlemeyle, karakterin öznel imgelemi anlatıya dâhil edildiği gibi doğrudan seyircinin bilincine seslenerek (entelektüel montaj) kavramsal (iktidar, güç, devlet, toplum vb.) anlamların ortaya çıkması da sağlanır.



Görsel 4.43. *Filler ve Çimen (2000)*



Görsel 4.44. *Filler ve Çimen (2000)*

Özetle film; stilistik düzenlemesini bir yandan anlatının netleştirilmesine yönelik, işlevsel olarak oluştururken bir yandan ise kurguyla kafa karıştırıcı bir zaman-mekân algısı yaratarak, kurmaca ile gerçeğin sınırlarını iç içe geçirip, klasik anlatı sinemasına özgü saydamlığı bozmuştur. Yine sembolik, metaforik imgelerin araya girmesi, gerçeklik ve karakter özelliğinin sınırlarının belirsizleştirilmesi, stilistik düzenlemeyi anlatsal işlevlerinden ayırmıştır. Bu yönüyle filmin, anlatımı, çok katmanlı ve karmaşık bir sistem haline getirdiği söylenebilir.

4.6. Yazgı

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Zeki Demirkubuz
Yapımcı	: Zeki Demirkubuz
Senarist (Roman)	: Albert Camus (Yabancı)
Uyarlama	: Zeki Demirkubuz
Oyuncular	: Serdar Orçin Zeynep Tokuş
Görüntü Yönetmeni	: Ali Utku
Kurgu	: Zeki Demirkubuz
Müzik	: Can Hakkıgüder
Süre	: 113 dakika
Yapım Yılı	: 2001

4.6.1. Filmin kısa özeti

Albert Camus'un "Yabancı" adlı romanından uyarlanan Yazgı'nın ana karakteri Musa; orta yaşlarda, kentli, hukuk fakültesini yarım bırakarak bir gümrük şirketinde muhasebeci olarak çalışan, tepkisiz, sakin, alışlageldik toplum değerlerine karşıt görüşleri olan, pek çok girişiminin neden ya da sonucunu düşünmeksizin hareket eden, kendisine ve topluma yabancılaşmış, toplum düzeninin sağlayıcısı eylemlere göre düşünüldüğünde son derece aksi ve kendisi dışında hemen hemen hiçbir şey

düşünmeyen, herhangi bir hedefi olmayan, yaşanan hiçbir şeyin etkisini üzerinde taşımayan birisidir.

Sıradan bir İstanbul mahallesinde yer alan apartman dairesinde annesiyle beraber yaşayan Musa, bir sabah uyanır ve annesinin kendisi işe gitmeden önce kalkmış olması rutiniyle karşılaşmasa da onun uyduğunu düşünerek her gün olduğu gibi işine gider. Arkadaşlarıyla öğle yemeği yerken annesini anımsayıp onun ölmüş olma ihtimalini hesaba katarak anlık bir duraksama yaşasa da bunun üstünde durmayarak gece geç saate kadar iş yerinde çalışır. Eve döndüğünde annesinin ölmüş olduğunu anlar ve tepkisizliğini koruyarak evin salonuna geçer ve televizyon karşısına oturur. Annesinin ölümünün ardından işine kaldığı yerden devam eder. Evli ve çocuk sahibi patronu Naim beyin, iş yerinin tek kadın çalışanı sekreter Sinem’le ilişkisi vardır. İlişkileri, Sinem’in Naim’in kendisini oyaladığı yakınmalarıyla sürmektedir. Bu durum, Sinem’in Naim’den uzaklaşarak Musa ile yakınlaşma çabasına girmesine yol açar. Sinem’in Musa ile yakınlaşma çabaları ona evlilik teklifinde bulunmasıyla devam eder. Musa, toplumca kabul görmüş değerlerle ilgili sergilediği kayıtsızlığı bu teklif karşısında da sürdürür ve Sinem’in evlilik teklifini “fark etmez” diyerek yanıtlar. Bu konuşmadan kısa bir süre sonra da Sinem’le evlenir. Bu sırada Musa’nın karşı dairesinde oturan Necati, beraber olduğu kadın ile ilgili Musa’dan bir yardım isteğinde bulunur. Musa, aynı kayıtsızlıkla Necati’nin intikam planına dâhil olur ve kadına mektup yazarak onun Necati ile görüşmesini sağlar. Necati planını uyguladıktan sonra, kadının kardeşleri ile Necati ve Musa arasında gerginlik doğar. Musa, Necati’nin silahıyla onun eylemlerinin neden ya da sonuçları üzerinde durmayarak tepkisiz ve umursamaz bir şekilde kadının kardeşlerine ateş eder. Musa’nın amaçsızca gerçekleştirdiği cinayet girişimi, hedefini bulamadığı için bu durum bir cezaya ya da sorguya dönüşmez. Musa, evli olduğu Sinem’in patronları Naim ile ilişkisi olduğunu ve aldatıldığını anlar. Naim, karısının evi terk etmek istemesi nedeniyle çıkan kavgada karısını ve çocuğunu öldürür. Suçu Musa’nın üzerine atar. Musa tepkisizce durumu kabullenir ve hapse girer. Musa’nın tüm sorgulanmaları, işlediği cinayetten değil de annesinin ölümüne üzülmemesi ve bu ölüme ilişkin gizli bir sevinç duyumsaması ile eşi Sinem’in onu aldatmasına tepki göstermemesi üzerinden gerçekleşir. Hapiste olduğu sırada Sinem ve Naim birlikte yaşamaya başlarlar. İdam cezası alan Musa’nın hapisteki dördüncü yılında Naim, vicdanına yenilerek cinayetleri Musa’nın değil kendisinin işlediğini itiraf ettiği bir mektup yazarak intihar eder. Serbest kalan Musa evine döndüğünde Sinem’i Naim’den

olan erkek çocuğuyla bulur. Senelerce işlemediği bir suçtan ötürü mahkûm edilmesini tepkisizce kabullenen Musa, bu duruma da tepki göstermez ve her zaman olduğu gibi kayıtsız ve umursamaz bir tavırla TV karşısına geçer.

4.6.2. Anlatının düzenleme yapısı

Film, zamandizinsel olarak doğrusal gelişen bir anlatı akışına sahiptir. Ana karakter Musa'nın merkezinde olduğu anlatı akışı boyunca gevşek bir nedensellik bağının kurulu olduğu, bütünü temel bir öyküye bağlı olmayan bir dizi dramatik yoğunluğu yüksek olması (annesinin ölümü, Sinem'le ani bir şekilde evlenmesi, Necati'ye yardım amacıyla düşmanlarına ateş etmesi, işlemediği bir suçtan ötürü idama mahkûm edilmesi) beklenen olay, tekdüze bir şekilde gelişir. Anlatıda, Musa karakteri ve çevresi arasında gelişen bir çatışma olmadığı gibi Musa'nın yaşadığı psikolojik karakterleştirmeyi içeren içsel bir çatışma da yoktur. Anlatı olayları, karaktere psikolojik motivasyonlar kazandırmadığı gibi derin içsel çatışmalarını da ortaya çıkarmaz. Musa; anti psikolojik, çevresinden kopuk olmasa da geleneksel, insani ve toplumsal ilişkilerin dışında soyut bir karakterdir. Musa, cinsel arzuları dışında hiçbir görünür arzusu, duygusu olmayan, anlatı boyunca olayların akışına edilgen bir şekilde dâhil olan ve iç dünyası hiçbir zaman açığa çıkmayan, çözümlenemeyen bir karakterdir.

Dramatik yoğunluğu çok düşük olan tekdüze (iş yerinde ve komşusu Necati ile olan günlük konuşmalar, bir yerden bir yere yürüyüş, bilgisayar başında çalışma, esnaf lokantasında yemek yemek, sütlü kahve hazırlamak, içmek, Yeşilçam filmleri izlemek gibi) gündelik, sıradan olayların anlatı içerisindeki baskınlığı ve hiçbir eylemin olmadığı, dramatik yoğunluğu düşük anlatıların (ölü zamanlar) gerçek zamansal sürekliliği içerisinde sergilenmesi anlatıya oldukça yavaş akan, durağan bir karakter kazandırır.

Anlatıda, dramatik yoğunluğu yüksek olabilecek olaylar (annesinin hemen giriş bölümünde sessiz sedasız ölümü, iş yerinden beraber çalıştığı ve aynı zamanda patronun metresi olan Sinem'le evlilik yapması, evliliğin henüz başında Sinem'in kendisini patronuyla aldattığını öğrenmesi, komşusu Necati'nin yaşadığı bir ilişki dolayısıyla hiç tanımadığı insanlara düşmanymışçasına ateş açması, patronu Naim'in eşini ve çocuklarını öldürdükten sonra suçu Musa'nın üzerine yıkmaması ve akabinde idama mahkûm edilmesi) gelişmesine rağmen Musa'nın eylemsizliği, tepkisizliği nedeniyle bu olaylar gündelik, sıradan bir karakter kazanır. Bu nedenle anlatıda tanımlanabilecek somut, aksiyon yönelimli hiçbir çatışma ortaya çıkmaz. Anlatıdaki temel çatışma

Musa'nın eylemsizliği (eylemin anlamsızlığını) tercih etmesi üzerine kurulu soyut varoluşsalığı ve toplumsal değer yargıları (ahlak, inanç, adalet, kader vd.) arasında gelişir. Anlatıda Musa'nın eylemin anlamsızlığına olan inancı, ortaya çıkan somut durumlar karşısında toplumsal değerlerle çelişen (annesini öldüğünde sevince yakın bir his duyumsaması, karsının patronuyla kendisini aldatmasına tepki göstermemesi) değer yargıları, adalet kurumunun onu cezalandırmakta herhangi bir şüphede görmediği unsurlara dönüşür. Toplumda var olan geleneksel ahlaki değer yargıları, Musa'nın cezalandırılmasının asıl gerekçelerini oluşturur. İşlediğinden emin olunan cinayet, anlatıda bir fon işlevi görür, göz önünde bulundurulması gereken temel sorun annesinin ölümü üzerine yas tutmaması, üzüntüsünü belli edecek davranışlarda bulunmaması ve karısının kendisini aldatmasına tepki göstermemesi olarak sunulur. Anlatıdaki temel çatışma, Musa'nın tutuklanması ile doğrudan, söyleysel olarak açıkça ortaya çıkar. Çatışma, cezaevi savcısı ve (Naim'in vicdanına yenik düşerek eşini ve çocuğunu kendisinin öldürdüğünü itiraf edip intihar etmesinin ardından cezasının dördüncü yılında idamı bekleyen Musa tahliye edilir.) Musa arasında geçen diyalogun egemen olduğu ve karakterlerin doğrudan felsefi yorumlarda buldukları tartışma sonucunda doruk noktasına ulaşır. Anlatıda eksik bırakılan birçok enformasyon da bu tartışma sonucu açığa çıkar ancak çatışma bir çözüme kavuşmaz.

Anlatıda, doğrusal akış boyunca temel çatışmanın (Musa'nın kişiliği ve toplumda var olan geleneksel değer yargıları arasındaki) birçok farklı yönünün sergilendiği bir dizi olay ortaya çıkar. Bu doğrusal akış boyunca, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi de kurulur. Anlatıda var olan temel çatışma, olay örgüsünde kurulan nedensellik ilişkisine, anlatıda eksik kalan enformasyonun olmamasına rağmen, anlatı boyunca, çeşitlenir, farklılaşır fakat hiçbir çözüme kavuşmaz. Anlatı doğrusal akışına rağmen, dairesel bir yörüngeye sahiptir. Aynı sorun, çözümün olmadığı bir dizi durum, çatışma içerisinde tanımlanır ve anlatının sonunda karakter, başladığı noktaya geri döner.

4.6.3. Stilistik düzenleme yapısı

Filme, stilin öz bilinçlilik kazanarak anlatıyı drammatizasyondan uzaklaştırdığı bir düzenleme anlayışı hâkimdir. Klasik devamlılık mantığını esneten sabit plan uzun çekimler ve anlatısal işlevlerinden bağımsızlaşan yumuşak kamera hareketleri (pan-tilt), stilistik düzenlemede anlatının drammatizasyondan uzaklaşmasında ön plana çıkan tekniklerdir. Yine Musa karakterinin ruhsal yönünü hiçbir zaman ortaya çıkarmayan üst

düzeydeki duygusuz oyunculuk biçimi de dramtizasyonu imkansız kılmaya yöneliktir. Filmde, sabit uzun plan çekimlerle, dramatik vurguyu ön plana çıkaran klasik ayırlama mantığı (zaman-mekan ve karakterleri tanımlayıcı kurucu çekim, dramatik etkiye yoğunlaşan yakın plan çekimler) gevşetilmiş, yumuşak kamera hareketleri ile de birçok sahnede dramatik aksiyon çerçeve dışı alana taşınmış, anlatının merkezi olan karakterin temsilinden, dramatik vurgunun olmadığı çevrenin temsiline (kurmaca evrenden-gerçek dünyaya) geçilmiştir. Filmde çevre, karakterin ruh halini tanımlamadığı gibi ruh haliyle herhangi bir tezatlık da oluşturmaz. Dünya, karakterin dışındadır ve aralarında nerdeyse hiçbir etkileşim oluşmaz. Dünyevi olanın karakterin ötesinde sürdüğüne yönelik sahnelerde (iş çıkışında karşıdan karşıya geçecekken kameranın Musa kadrajdan çıktıktan sonra film boyunca bir daha görünmeyecek olan börek satıcısını takibine başlaması ve ardından Musa'yı tekrar kadrajın içine alması gibi) kameranın özellikle çevrenin temsiline odaklanarak, karakterden, dramatik aksiyondan bağımsız hareket etmesi ise kurmaca evrenin sınırlarını belirsizleştirdiği, anlatı akışını kesintiye uğrattığı gibi tekniğe ait müdahalenin varlığını da ortaya çıkarır.



Görsel 4.45. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.46. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.47. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.48. *Yazgı (2001)*

Filmde stilistik düzenleme, klasik anlatıya özgü anlatı netliğini oluşturmaya, dramatik etkiyi arttırmaya yönelik kullanılan işlevsel mantıktan açıkça ayrılır. Filmde stilistik düzenleme ile birçok sahne, özünün anlaşılmasından daha uzun süre sergilenir. Yine stilistik düzenleme, anlatıda dramatik etkinin ortaya çıkmasını engeller ve anlatıyı dramatizasyondan uzaklaştırarak ortaya çıkabilecek duygusal etkilerin sönümlenmesini sağlar. Musa'nın, annesinin öldüğünü anladığı sekans içerisinde gelişen sahneleme tekniği bu durumun tipik bir örneğidir. Musa, annesinin öldüğünü anladıktan sonra sütlü kahve hazırlar ve seyirci uzun süre Musa'yı değil, ocakta kaynayan cezveyi görür. Yine aynı sekansta, Musa'nın annesinin çekyatın üzerinde kalan yeleğine baktığını görürüz ancak sinematografik düzenleme, dramatik bir etkinin ortaya çıkmasına izin vermez. Kamera çok kısa bir süre yeleği gösterdikten sonra sehpa doğru çevrinir.



Görsel 4.49. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.50. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.51. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.52. *Yazgı (2001)*

Yine aynı karakterlerin aynı mekânlarda nerdeyse birbirinin tekrarı sinematografik düzenlemeler (benzer çekim açıları, ölçekler, kamera hareketleri) içinde sergilenmesi de filmde dramatik hiçbir değişimin olmadığı algısını güçlendirir. Filmde bu algı, Musa'nın sıradan, gündelik mekânlar dışında sahile indiği sekans ile kırılır. Stilistik düzenleme bu sekansta da dramatik bir etkinin ortaya çıkmasını engeller.

Musa'nın denize doğru baktığı çekimi takip eden, karakterin bakışından bağımsız imgeler dizisi seyircide bir tür şüpheli beklenti yaratır.



Görsel 4.53. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.54. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.55. *Yazgı (2001)*



Görsel 4.56. *Yazgı (2001)*

Filmde stilistik düzeyde ön plana çıkan bir başka teknik ise çerçeve dışı alanda, özellikle TV'den gelen Yeşilçam melodramlarına ait seslerin yaygın bir şekilde kullanılmasıdır. Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, bu filmlere özgü duygulara seslenen türsel kodların eleştirel bir sorgulaması ve filmin kendi farkındalığını (özdüşünümsellik) ortaya çıkarır. Seyircinin sadece aşırı duygusal içerikli diyaloglarını duyduğu bu filmler, dramatik anlamda karakterin duygudan arındırılmış ruh haliyle de bir karşıtlık oluşturur.

4.7. Uzak

Filmin Künyesi	
Yönetmen	: Nuri Bilge Ceylan
Yapımcı	: Nuri Bilge Ceylan
Senarist	: Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular	: Mehmet Emin Toprak Muzaffer Özdemir Zuhal Gencer Nazan Kırılmış Feridun Koç Fatma Ceylan
Görüntü Yönetmeni	: Nuri Bilge Ceylan
Kurgu	: Nuri Bilge Ceylan Ayhan Ergürsel

Süre	: 110 dakika
Yapım Yılı	: 2002

4.7.1. Filmin kısa özeti

Film, taşra kökenli, orta sınıf bir kentli olan Mahmut ile kasabadaki işinden çıkarıldıktan sonra gemilerde iş bulmak için İstanbul'a gelen akrabası Yusuf arasında kent-taşra gerilimi ekseninde gelişen ilişkiyi/ilişkisizliği konu alır. Kasabasındaki işinden çıkartılan Yusuf, gemilerde iş bulmak umuduyla İstanbul'a, köyden uzun süre önce ayrılmış akrabası olan reklam fotoğrafçısı Mahmut'un yanına gelir. Mahmut, eşinden boşanmış, yalnız yaşayan, ideallerinden uzaklaşmış, kendi dünyasına kapanmış bencil bir karakterdir. Yusuf ise tersine, dünyayı gezmek, yeni insanlar tanımak isteyen, aile bağları güçlü, daha dışa dönük bir karakterdir. Yusuf'un, İstanbul'a gelişiyle Mahmut'un dış dünyadan izole ettiği hayatı, tek kişilik düzeni bozulur. Mahmut, Yusuf'a evin kurallarını anlatır (sigara sadece mutfakta içilecek, banyodaki tuvalet kullanılmayacak vb.) ve bu misafirliğin ne kadar süreceğini sorar. Mahmut'un geçici bir süre olarak düşündüğü misafirlik, Yusuf'un iş bulamamasıyla uzamaya başlar. Yusuf, Mahmut'un yıllar önce geride bıraktığı taşralı kimliğinin, uzaklaştığı geleneksel değerlerin bir temsilcisi gibidir ve Mahmut bunu, kentli kimliğine bir tehdit olarak algılar. Mahmut'un bu algısı, televizyonun karşındaki tek kişilik koltuğunda Tarkovsky'nin *Stalker (İz Sürücü)* filmi izlediği sahnede tam olarak açığa çıkar. Yusuf kenara iliştiirdiği sandalyeden filmi izlemeye çalışır fakat bir süre sonra sıkılır ve yatmak için odasında geçer, arka odadaki telefonda gizlice annesini arar. Bu sırada Mahmut da gizlice izlediği filmin yerine videoya bir porno kaset takar. Mahmut, porno film izlerken, içeriye Yusuf girer. Mahmut hızla kanal değiştirir ve bir Yeşilçam filmi

denk gelir. Yusuf, Mahmut'un arkasında, ayakta, gözünü ayırmadan bir süre filmi izler. Yusuf'un gitmeyişinden rahatsız olan Mahmut, 'geç oldu' diyerek televizyonu kapatır.

Mahmut eski karısı Nazan ile ortak evlerinin satışı ile ilgili konuşmak için buluşur. Nazan, yeni eşi ile Kanada'ya yerleşeceğini söyler. Mahmut, Nazan'ın yanından ayrıldıktan sonra sahile gider, bir sigara içer. Ertesi gün Mahmut ve Yusuf beraber şehir dışına fotoğraf çekmeye giderler. Yusuf, Mahmut'a asistanlık yapar. Eve döndüklerinde Mahmut, kız kardeşinin telesekretere bıraktığı mesajı dinler. Annesinin rahatsızlandığını ve hastaneye kaldırıldığını öğrenir. Mahmut hastaneye gider ve refakatçi olarak annesiyle kalır. Evde tek kalan Yusuf, Mahmut'un belirlediği kuralların dışına çıkar. Mahmut eve girince sigara kokusunu alır ve yere dökülmüş izmaritleri görür. Bu sırada Yusuf, Beyoğlu'nda gezer, yine dikkatini çeken bir kızı takip eder ancak onunla da konuşamaz. Yusuf'un kentle kurduğu ilişki artık hayallerinin çok uzağındadır. Eve döndüğünde Mahmut'un tepkisiyle karşılaşır. Mahmut çok kızgındır ve Yusuf'un alttan alışı durumu düzeltmez. Mahmut, misafirliğin uzamasından rahatsız olduğunu belli etmeye başlar. Yusuf'a iş bulamazsa ne yapacağını sorar ve aralarında bir tartışma çıkar. Yusuf, Mahmut'u şehirde değişmiş olmakla suçlarken Mahmut ise Yusuf'un taşra zihniyetiyle düşünmeden hareket ettiğini ve kendisine iş bulmak konusunda bir yardımı olmayacağını söyler. Mahmut, fotoğraf çekiminde aksesuar olarak kullanmak için evde telaşla bir köstekli saat aramaktadır. Saati bulamayınca suçlayıcı bir tavırla Yusuf'a sorar. Yusuf, ısrarla görmediğini söylese de Mahmut bu duruma pek inanmış gibi gözükmez. Mahmut, saati bulmak için Yusuf'tan habersiz çantasını karıştırır. Bir süre sonra saati bulmasına rağmen bulduğunu Yusuf'a söylemez. Yusuf, odasına girdiğinde çantasının karıştırılmış olduğunu fark eder. Hırsızlıkla suçlandığı için gururu kırılır. Eski karısı Mahmut'u arar ve ertesi sabah Kanada'ya gideceğini söyler. Sabaha karşı Mahmut evden çıkar ve bir süre sahilde dolaştıktan sonra havaalanına gider. Eski eşini uzaktan izler, eski eşi bir ara Mahmut'u fark eder ama Mahmut hemen saklanır. Mahmut eve döndüğünde, Yusuf'un anahtarını portmantoda asılı bulur. Yusuf'un odasına bakar, oda boştur ancak Yusuf sigara paketini yatağın köşesine düşürmüştür. Sahil kenarına gider, bir banka oturur. Yusuf'un daha önce 'yak bir gemici sigarası' dediğinde reddettiği Samsun sigarasından yakar.

4.7.2. Anlatının düzenleme yapısı

Anlatı zamandizinsel olarak doğrusal gelişen bir akışa sahiptir. Bu anlatı akışı boyunca net olarak tanımlanabilecek, neden-sonuç ilişkisi etrafında kurulan bir olay örgüsü gelişmediği gibi var olan olaylar da oldukça ağır bir şekilde gelişir ve neredeyse durağandır. Tekdüze (bir yerden bir yere yürüyüş, bekleme, TV izleme gibi) olayların, hiçbir eylemin olmadığı, dramatik yoğunluğu düşük anların (ölü zamanlar) gerçek zamansal sürekliliği içerisinde sergilenmesi, karakterler arasında dramatik etkinliği düşük olayların benzer şekilde yinelenmesi (Yusuf'un İstanbul'da gezinmesi, Mahmut'un aynı koltukta, benzer bir oturma pozisyonunda TV izlemesi vb.) anlatının oldukça yavaş akan, durağan bir karakter kazanmasını sağlar. Anlatıda, gündelik, sıradan ve az sayıda olay, oldukça yavaş bir şekilde doğrusal olarak sergilenir. Doğrusal olarak sergilenen olayların nedensellik bağı çok gevşek bir şekilde örülmüştür ve birçoğu muğlaktır.

Anlatı boyunca oluşturulan doğrusal akış, anlatıda bir gelişme ortaya çıkacağı duygusu yaratır ancak anlatı; olayların dramatik gerilimden yoksun oluşu, oldukça ağır şekilde ilerlemesi (ölü zamanlar), farklılaşmasına rağmen temelde bir değişim içerisine girmemesiyle dairesel bir model oluşturur. Bu dairesel model boyunca, filmde yer alan yan karakterler (Mahmut'un annesi, kız kardeşi ve eski eşi) ve yaşanan olaylar (Yusuf'un, gemilerde iş bulmak için kuzeni Mahmut'un yanına gelmesi, İstanbul'da gezinmesi, tersanelere, gemici kahvelerine gitmesi, Mahmut'un çektiği fotoğrafları şirkete götürmesi, Mahmut'un fotoğraf çekmek için şehir dışına çıkması, Yusuf'u asistan olarak yanında götürmesi, Mahmut'un eski karısıyla buluşması, annesine refakatçi olarak hastaneye gitmesi vb.) filmin karakterlerini tanımlamak, karakterleri psikolojik olarak derinleştirmek için bir çerçeve işlevi görür.

Mahmut, anlatı boyunca psikolojik motivasyonları tanımlanamayan, içe dönük, anlatıya bir yön, hedef kazandıramadığı gibi olayların akışına da edilgen şekilde dâhil olan yalnız (eşinden boşanmış), kendisini toplumsal, kişisel (ailevi/özel) ilişkilerden soyutlamış, ideallerinden uzaklaşmış, (Tarkovsky gibi filmler çekmek) yabancılaşmış, bencil, neredeyse soyut bir karakterdir. Anlatı boyunca Mahmut, bir değişim içerisine girmez, bunun ortaya çıkabileceği durumlarda (eski eşiyle, annesiyle konuşma çabası, manzara fotoğrafı çekmek istemesi) ise hep geri çekilir. Mahmut'un aksine Yusuf'un psikolojik motivasyonu (iş bulmak, dünyayı gezmek, kız arkadaş bulmak vb.) ise daha belirgindir. Anlatı boyunca, Yusuf, olayların akışını değiştirme, Mahmut'la olan

ilişkinin geliştirebilme yönünde bir dizi çözümsüz girişimde bulunur ve bir gelişme içerisine girer.

Anlatının başından beri tanımlanabilecek (somut) olan temel çatışma, kentli Mahmut'un dışa kapalı tek kişilik dünyasının içine taşralı Yusuf'un dâhil olmasıdır. Anlatı, iki karakter arasında gelişebilecek, kültürel, psikolojik çatışmanın dramatik yönünün zayıf olduğu bir dizi muallak ya da somut görünümü sunar. Yusuf'un gemilerde iş bulamayacağını kesinleşmesi ve Mahmut'tan yardım istemesi ile anlatı dramatik gerilimi yüksek bir çatışma sürecine girer ve Mahmut için bu ilişkinin yeni bir yön kazanamayacağı açıkça ortaya çıkar. Mahmut'un, Yusuf'u kaybolan aksesuar saat yüzünden (saati bulmasına rağmen) hırsızlıkla suçlaması ise Yusuf'un çözüm arayışlarının bir sonuca ulaşmayacağı noktayı oluşturur.

Anlatı, karakterlerin doğasına ilişkin gerekli enformasyonun sağlandığı, değiştiremeyecekleri ruhsal durumlarının tanımlandığı noktada, başlangıçtaki duruma (Yusuf'un belirsiz bir yola çıkması, Mahmut'un kendi dünyası içine hapsolmuş, yalnız hayatına geri dönmesi) geri döner.

4.7.2. Stilistik düzenleme yapısı

Film, sabit uzun çekimlerle, zaman-mekân birliğinin korunduğu, böylece zaman deneyimin özerklik kazandığı, görsel-işitsel yapının radikal devamlılığa dayalı olarak oluştuğu bir stilistik düzenleme yapısına sahiptir. Özellikle dramatik gerilimden yoksun karakter eylemlerinin gerçek zamansal aralığının uzun çekimlerle radikal ölçüde eşleşmesi ile yaratılan ölü zamanlar, filmin stil düzeyinde öne çıkardığı teknik olur. Karakterlerin dramatik gerilimden yoksun (uzun yürüyüşleri, uzun beklemleri, hiçbir şeyin olmadığı uzun bakışları) ölü zamanlarının ağır basması, plan-sekans çekim tekniği ile montajın yarattığı müdahalenin minimal düzeyde tutulması, hem stilin anlatıdan daha fazla ön plana çıkmasına hem de öz-bilinçlilik/ öz-düşünümsellik kazanmasına neden olur. Montajın sistematik olarak azaltılan etkinliği, dramatik aksiyona bağlı olarak hareketin neden-sonuç ilişkisi içerisindeki farklı görüş noktalarından oluşturulan sürekliliğinin temsili, yerini, ölü zamanların baskınlığı ile oluşturulan zamanın kendisinin (zaman-imesi) temsiline bırakır.



Görsel 4.57. *Uzak (2002)*



Görsel 4.58. *Uzak (2002)*

Film, sadece montajın değil, sinematografik ifadeye özgü tekniklerin, ses, müzik, diyalog ve oyunculuk tarzı (soğukkanlı, duygusuz, diyaloglarda kararsız tonlamalar vb.) gibi ifade unsurlarının da minimum düzeyde kullanıldığı, minimalist bir stil kullanır. Bu yönüyle film, stile özgü tekniği ön plana çıkarırken bunun ifade unsurlarını azaltarak stilizasyondan da kaçınır.

Filmde öne çıkan sinematografik ifade, sabit, geniş ya da orta plan uzun çekimler ve yumuşak kamera (pan) hareketleridir. Sabit, geniş ya da orta plan uzun çekimler; film boyunca genel olarak birçok işlevi birlikte yerine getirir. Bu teknikler, karakterlerin ruh hallerinin, birbirleriyle ve çevreleriyle olan etkileşimlerinin değişmez doğasının ortaya çıkmasını sağladığı gibi seyircinin, film boyunca bir sahneyi dramatik yoğunluğunun içerdiği anlatı bilgisinden daha uzun süre izlemesini sağlayarak, (ölü zamanlar) izleyicinin imgelemine, soyutlama yapabilmesine de alan açarlar. Yine bu teknikler, sahne içinde karakterlerin etkileşiminde ve sahne ile seyirci arasında filmin temasına (iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma) uygun belirli bir estetik mesafenin de kurulmasını sağlamaktır.

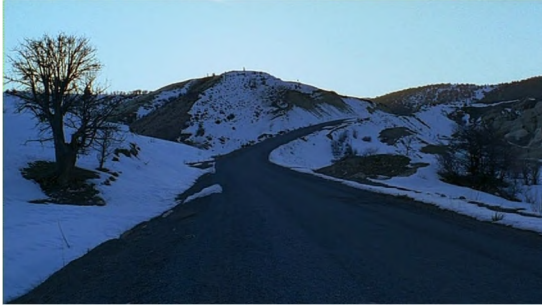


Görsel 4.59. *Uzak (2002)*



Görsel 4.60. *Uzak (2002)*

Sinematografik ifadede yer alan yumuşak kamera hareketleri birçok sahnede karakterden bağımsızlaşarak karakterin çevresine, doğal manzaraya odaklanır. Bu teknik, filmin kurmaca doğasını zayıflatıp, kurmaca evreni gerçek hayata doğru genişlettiği gibi, manzaraların ortaya çıkardığı ıssızlık ve yalnızlık duygusu, karakterlerin ruh halleriyle organik bir bütün oluşturur. Filmin birçok sahnesinde karakter, uzamdan çıkar ve kamera, karakterin hareketini takip etmez, karakterden bağımsızlaşarak manzarayı ön plana çıkarır ve karakter bu manzaranın içine dâhil olur.



Görsel 4.461. *Uzak (2002)*



Görsel 4.62. *Uzak (2002)*

Yine, sabit uzun çekimler (anlatıdaki tekdüze aksiyonların, diyalogun eksikliğinin de etkisiyle) ve kompozisyonlarda oluşturulan sadelikle film, nerdeyse hareketsiz bir dizi fotoğrafik imge yaratır. Böylece film boyunca yaratılan fotoğrafik imgeler, anlatıdan bağımsızlaşır ve seyirci için yorumlanması gereken özerk bir karakter kazanır.



Görsel 4.63. *Uzak (2002)*



Görsel 4.64. *Uzak (2002)*

Film, büyük bölümü diyalog içermeyen sessiz anlatısı içerisinde, diegetik sesleri (rüzgâr uğultusu, köpek havlamaları, martı sesleri, vapur motoru, gemi sireni sesi, rüzgâr çanı vb.) fonda yoğun olarak kullanır ancak bu sesler, dramatik bir durumu tanımlamak ya da öncesi için bir ön bilgi oluşturma noktasında ön plana çıkmaz.

Özetle; stilistik düzenleme, anlatının, olay örgüsünün sınırlayıcılığından bağımsızlaşarak, seyircinin zihinsel katılımıyla anlamın oluşturulmasını sağladığı gibi seyircinin tekil imgenin katmanlarını düşünmesine ve öznel imgelemeyle etkileşime geçebilmesine de alan açar.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Sanat bağlamında düşünüldüğünde biçem, hem sanat yapıtını üreten sanatçı hem de yapıtı biçemsel olarak inceleyen araştırmacı için en karmaşık konulardan biridir. Bir toplumsal formasyon olarak kapitalizmin, ortaya çıkıp yerleşiklik kazanmasına kadar görece var olan sanat dalları için daha dural olarak gelişen biçemlendirme anlayışlarında bugün keskin ayrımlamalara gidilebilecek dönem çok geride kalmıştır. Kapitalizm öncesinde özellikle Batı'da, feodalizmin yarattığı yerele bağımlı kapalı ekonomik hayat, entelektüel düşüncenin kiliseye bağımlı skolastik özü, biçem anlayışının kalıplaşmasına, giderek kutsallaşmasına neden olmuş ve sanatsal etkinlik ağırlıklı olarak bir benzerini üretme yönünde gelişmiştir. Feodal toplum içerisinde ticaret hayatının canlanmaya başlaması, yerel kapalı ekonomilerin dışa açılması, toplumsal hayatı etkilediği gibi entelektüel hayatı da etkilemiş ve sanat alanında giderek kalıplaşmış örneklerin dışına çıkılmış; yeni sanat dalları, yeni konular ve yeni biçem anlayışları gelişmeye başlamıştır. Batı'da, kapitalist modernleşmeye maddi biçimini kazandıran sanayi devriminin ortaya çıkışı, feodal toplumda uzun yıllardır ekonomik ve entelektüel hayatta yaşanmakta olan gelişmelerle, çelişkilerle şekillenmiştir.

Sanayi Devrimi aynı zamanda, Benjamin'in deyimiyle, sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilir olduğu bir çağı da başlatmıştır. Sinemanın tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat yapıtından nitelik olarak farklılığı, aracın kendi doğası gereği çoğaltılabilir bir eser ortaya koymasındadır. Sinema; kaydetme, çoğaltma ve gösterim boyutuyla tamamen teknolojik araçlara dayalı bir üretdir. Bu üretim; kitlesel bir pazarı var eden kitle toplumunun ortaya çıkmasıyla, kültür ürünlerinin pazarda dolaşıma giren metalara dönüşmesiyle ilişkilidir. Kitlesel bir pazar için üretilen sinema, tüketime uygun olarak hazırlanmış endüstriyel bir kültür ürünüdür ve endüstrinin işleyiş yasaları filmlerin giderek artan oranda standardizasyona kavuşmasına neden olmuştur. Endüstriyel bir sanat dalı olarak filmlerin üretimi, sadece endüstriye özgü üretim süreçleri içerisinde bir filmin iş bölümü ve uzmanlaşmaya bağı standardizasyona dayalı olarak üretilmesi sürecini tanımlamaz. Standardizasyon, konu seçiminden başlayarak sinemaya özgü biçemin giderek estetik özerkliğinden sıyrılmasını ve belirli normların kalıplaşmasını da tanımlar. Şüphesiz, biçeme ilişkin normların oluşmasında etkili olan teknolojik gelişmenin sağladığı olanaklar, sinemanın özerk bir kültürel etkinlik olarak

kurumsallaşmasında da etkili olmuştur. İcadından 1900'lü yılların ortasına kadar geçen dönem içerisinde sinema, özellikle Amerika'da; anlatsal, temsili olmayan, daha çok yeni bir teknolojik icadın yarattığı araca özgü tekniklerin seyircide oluşturduğu görsel merakı temel almış, giderek bu görsel merakın giderilmesi, kısa öykülerin içerisinde sergilenmeye başlamıştır. Görsel hazza dayalı kısa öykülerden anlatsal bütünlüğü oluşturmaya yönelik olarak gelişmeye başlayan değişim, 1920'li yıllara gelindiğinde sinemanın öykü anlatmanın yeni bir aracı olarak Amerika'da yerleşikleşmesini sağlamıştır. 1920'li yıllar, hem sinemanın bir öykü anlatım aracı olarak niteliksel standardizasyonunun belirlendiği hem de öykü anlatımının, sinemada biçime özgü anlatsal ve stilistik düzenleme yapılarının bir norm haline geldiği dönemdir.

Klasik anlatı tarzını ortaya çıkaran anlatsal ve stilistik yapı, Hollywood sinemasının küresel ölçekteki egemenliği ile filmin ne olduğuna ilişkin bir tanımlama yaratmış ve bu tanımlama evrensel ölçüde kabul görmüştür. Şüphesiz, klasik anlatı tarzının yarattığı biçim anlayışı ne Hollywood içinde ne de küresel ölçekte yekpare bir bütün değildir, tarihsel süreçler içerisinde hem toplumsal hem de teknolojik değişmelere bağlı olarak ve büyük ölçüde özünü de koruyarak sürekli gelişip, dönüşmektedir. Klasik anlatı tarzı ve bu tarza özgü sinema biçemi, bu çalışma içerisinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Burada kısaca şunu belirtmekte fayda var: Klasik biçim; anlatsal ve stilistik ilkelerin kendi özerk ifade potansiyellerinin geri plana itilerek, bir öyküyü anlatmada işlevsel olarak kullanılmasıdır. Klasik anlatı tarzının evrensel ölçekte bir estetik ekol yaratması, klasik tarzın dışında kalan anlatı tarzları için de bir referans noktası olmasını sağlamıştır. Bu nedenle, çağdaş anlatı tarzına özgü biçimsel yaklaşım klasiği referans olarak klasiğe karşı gelişmiş, böylece popüler (ticari) sinema ve sanat sineması arasındaki ayrımı da temellendirmiştir. Çağdaş anlatı, klasik anlamda öykü anlatımı edimini sorunsallaştırmış ve klasik anlatı tarzına karşı olarak biçime özgü anlatsal ve stilistik düzenlemenin kendi özerk ifade gücünü ön plana çıkarmıştır. Bu nedenle, sanat sineması alanına özgü biçim anlayışı içinde; öykü anlatımının yerine karakterin öne çıktığı, klasik tarza özgü anlatsal ve stilistik düzenlemenin esnetildiği, karmaşılaştırıldığı örneklerin yanında, anlatımın belirsizleştiği, karakterin psikolojik anlamda tanımlanamadığı, anlatsal ve stilistik düzenlemenin tamamen özerkleştiği, öz bilinçli, yüksek düzeyde soyutlamaya dayanan örnekler de bulunmaktadır.

Bu çalışmada öncelikle, Türkiye'de tekil örnekleri var olan ancak özgül tarihsel koşullar içerisinde gelişme şansı bulamamış, bir süreklilik meydana getirememiş sanat

sineması alanının bir süreklilik oluşturduğu ve bu sürekliliğinin çeşitlenerek günümüzde de devam ettiği, Yeni Türk Sineması olarak kavramsallaştırılan dönemin küresel boyutta ve Türkiye'ye özgü koşullar içerisinde nasıl ortaya çıktığı ve sinemaya içerik boyutunda yeni konuların nasıl yansıdığı açıklanmıştır. Bu noktadan hareketle, Yeni Türk Sineması'nın dönemsel bir aralığı, sanat yapıtını merkeze alarak biçeme özgü anlatsal ve stilistik düzenleme yapıları üzerinden analiz edilmiştir.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, incelenen film örneklerinin tamamı anlatsaldır. İncelenen filmlerdeki anlatsallık, klasik tarza özgü, seyirciye cazip gelebilecek olay örgüsü merkezli, anlatı bütünlüğünün kurulduğu bir öykü anlatımı değildir. İncelenen film örneklerinin tamamı zamandizinsel olarak doğrusal gelişen bir anlatı akışına sahiptir. Film örnekleri içinde sadece *Güneşe Yolculuk*, anlatının ikinci kesitinin başlangıç noktasını oluşturan; Mehmet'in, Berzan'ın tabutunu evden çıkardığı bölümle başlar. Bu açılış bölümünün ardından ise anlatı geriye döner ve anlatı akışı doğrusal olarak devam eder. Yine incelenen bütün film örneklerinde doğrusal akış boyunca neden-sonuç ilişkisinin gevşek de olsa kurulabileceği bir olay örgüsü düzenlemesi mevcuttur. Doğrusal anlatı akışı boyunca gevşek de olsa kurulabilecek olan neden-sonuç ilişkisi mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik (eylemsel) gelişme yaratmaz. Doğrusal akış boyunca sergilenen gündelik tekdüze olaylar, hiçbir eylemin olmadığı, dramatik yoğunluğu düşük anlar (ölü zamanlar) ve karakterler arasında dramatik etkinliği düşük olayların benzer şekilde yinelenmesi, bu filmlerde anlatının oldukça yavaş akan, durağan bir karakter kazanmasına neden olur. Yine incelenen filmlerde, dramatik durumdan tamamen bağımsız olmayan ancak dramatik yoğunluğun çok düşük olduğu, karakterlerin bir yerden bir yere gittikleri, amaçsız gezindikleri anlatı olayları, nedensellik ilişkisini zayıflatır, zamana yayararak genişletir. Anlatı boyunca mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik (eylemsel) gelişmenin var olmayışı, bu filmlerin gerçek yaşam içerisinde geliştiği algısını yaratır.

Anlatı akışı boyunca, anlamlı bir dramatik gelişmenin oluşmaması, filmlerin anlatı aksiyonunu başlatan, ilerleten ve seyirci ile özdeşleşme sağlayacak bir başkarakterden (kahramanın) yoksun olmasının bir sonucudur. İncelenen filmlerin tamamında karakterler güçlü bir psikolojik motivasyona sahip değildir. Güçlü bir motivasyon kazanarak bir hedefe doğru ilerleyen tek karakter *Güneşe Yolculuk* filmindeki Mehmet'tir. Mehmet'in güçlü bir motivasyon kazanması, anlamlı bir dramatik gelişme yaratmadığı gibi çatışmanın bir çözüme kavuşacağı anlamına da

gelmez. İncelenen filmlerin karakterleri, olay örgüsünü rasyonel bir hedefe doğru ilerletmediği gibi olaylara maruz kalan ya da edilgen bir biçimde dâhil olan film kişileridir. Bu karakterlerin genel olarak toplumsal çevreyle teması sınırlıdır. Karakterlerin çevreyle temas kurdukları çoğu durumun ise dramatik etkisi oldukça düşüktür. *Uzak* ve *Yazgı* gibi filmlerde ise karakterlerin varlığı psikolojikleştirmeyi de içermeyen boyutta, neredeyse soyuttur.

Filmlerin anlatısal düzenlemesinde belirginleşen bir diğer ortak nokta zamandizinsel olarak doğrusal bir anlatı akışına sahip olan filmlerin, anlatı yörüngesi olarak dairesel bir modeli kullanmalarındır. Filmlerde başlangıçtaki sorunun bir çözüme kavuşmadığı dairesel model boyunca, benzer, neredeyse aynı soruna ilişkin bir dizi olay ortaya konur ve filmlerin sonunda ya karakterin hedefine ulaşamaması (*Tabutta Rövaşata*, *Masumiyet*, *Güneşe Yolculuk*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Filler ve Çimen*) ya da ulaşılacak bir hedefin hiç olmaması (*Yazgı*, *Uzak*) nedeniyle sorun bir çözüme kavuşmaz; dolayısıyla anlatı düzenlemesi açık uçludur. Yine incelenen filmler içerisinde, *Masumiyet*, *Güneşe Yolculuk* ve *Filler ve Çimen*'de tesadüf; olay örgüsünün akışını, yönünü belirleyen bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu filmlerde tesadüf, gerçek yaşamdaki gibi doğal olarak ortaya çıkar ve tesadüfün işlevsel bir nedenselliği oluşmaz.

İncelenen filmler, seyircinin dikkatini olay örgüsü üzerinde toplayacak, mantıklı gelişen ve bütün anlatı temalarının çözümü ile temel bir öyküye bağlanacak bir anlatı düzenlemesi yerine birkaç temanın karakter ve karakterin çevresiyle, dünyayla kurduğu (kuramadığı) ilişki üzerinden oldukça az sayıda olayla çok katmanlı olarak araştırılmasına, tanımlanmasına yönelik bir anlatı düzenlemesi oluştururlar. Bu nedenle anlatı akışı boyunca, olaylar çeşitlense, farklılaşsa bile bu olaylar özünde neredeyse aynıdır ve net olarak tanımlanabilecek bir çözüme kavuşmazlar. *Masumiyet*, *Uzak*, *Yazgı* filmlerinde tanımlanan çatışmanın (sorunların) esasında bir çözümü de yoktur.

Güneşe Yolculuk filminde, karakterler kadar, bu karakterlerin içerisinde yer aldıkları toplumsal çevre ve ilişkiler de tanımlanır. Yine incelenen filmlerden *Filler ve Çimen*'de iki farklı olay örgüsü yapısı kurulur ve tesadüfler bu iki farklı olay örgüsü arasındaki sınırları belirsizleştirir, iç içe geçirir. Bu yönüyle film, anlatımın karmaşıklaştığı bir düzenleme yapısına sahiptir. *Filler ve Çimen* filminin anlatı düzenlemesi, bulmaca olay örgüsü modeline benzer şekilde, zaman-mekân geçişlerini esneterek, anlaşılması zor, kafa karıştırıcı, koşut olayların birbirine dolandığı bir olay örgüsü geliştirir. Anlatıda, birinci olay örgüsü düzlemi, klasik anlatıya yakınlaşır ancak

birinci olay örgüsü düzlemiyle, ikinci olay örgüsü düzleminin dağınık bir şekilde yan yana gelen olaylar dizisi, anlatıyı sürekli kesintiye uğratar ve anlatının zihinsel olarak düzenlenmesini zorlaştırır. Yine birinci olay örgüsü düzenlemesinde seyircinin özdeşleşebileceği bir karakter öne çıkmaz. Filmde, ikinci olay örgüsü düzenlemesi ise seyircinin dikkatini olay örgüsü üzerinde toplayacak, mantıklı, yoğun bir dramatik gelişmeye sahip değildir. İkinci olay örgüsü düzenlemesinde nedensellik zinciri çok gevşek kurulmuş ve karakterin, kendi iç dünyasıyla olan ilişkisi ön plana çıkmıştır.

İncelenen filmler içerisinde, *Mayıs Sıkıntısı*, hem yönetmenin kendi yaratıcılık sürecini ve film yapım pratiklerini hem de sinemanın kurmaca doğasını anlatı olayları içerisinde sorunsallaştırdığı, kendini yansıtan bir örnektir.

İncelenen filmler, sinemasal biçime ait teknik, stilistik araçların kullanımında ise sinemaya özgü anlatım olanaklarının, tema ve olay örgüsünün gelişiminde işlevsel kılındığı, filmin doğrudan, aracısız olarak anlaşılmasına yönelik güçlü bir anlayış geliştirmezler. İncelenen filmlerin stilistik düzenlemede öne çıkan temel ortak noktası, klasik anlatıya özgü art arda gelen çekimlerde, zaman, mekân ve aksiyonun kesintisiz akışının pürüzsüz bir şekilde sağlanmasına yönelik stilistik ifade unsurlarının minimum düzeyde kullanılmasıdır. Dikkati olay örgüsüne, aksiyonun pürüzsüz akışına toplamak ve seyircide “gerçeklik illüzyonu” yaratmak yerine, tekniğin işlevselliğini minimize ederek gerçekliğin temsilinde, gündelik yaşam deneyimini ön plana çıkarmak, incelenen filmlerin stilistik düzenleme yapısında öne çıkan baskın eğilimdir. Gerçekliğin temsilinde gündelik yaşam deneyimini ön plana çıkarmak, görsel ifadeyi bu deneyimi ortaya çıkaracak atmosferin kurulmasına odaklamak ve bu deneyimin dolaysız, doğal bir imgesini yakalamak, ortaya çıkarmak, incelenen filmlerin en belirgin ifade biçimidir. İncelenen filmler genel olarak anlatının geçtiği verili dünyayı temel alırlar, bu verili dünya, *Güneşe Yolculuk* filminde toplumsal çevreyi de içene alarak tanımlanırken diğer filmlerde karakterin içinde yer aldığı daha sınırlı, özel bir çevre ön plana çıkar. Bu nedenle *Güneşe Yolculuk* dışındaki filmlerde, gerçekliğin, gündelik yaşam deneyimi, karakterin öznel deneyimi ile iç içe geçer. Gerçeklik algısı ve gündelik yaşam deneyimi, diegetik dünya ile sınırlı, karakterin iç dünyasından tamamen bağımsız değildir.

İncelenen filmler içerisinde *Tabutta Rövaşata* ve *Güneşe Yolculuk*, klasik anlatı sinemasına özgü devamlılık kurgusu ilkelerinin gevşetildiği bir düzenleme yapısına sahiptir. Bu filmlere, tekniğin dramatik işlevselliğinin daha fazla ön plana çıktığı bir stilistik düzenleme hakimdir. Her iki filmde de klasik anlatıya özgü stilistik ifadenin

unsurlarının eksiltildiği, daha yalın, doğal bir ifade biçimi hakimdir. *Tabutta Rövaşata*'da, sık sık vurgulanan işkence sahnelerinin olay örgüsü içerisinde somut mu, yoksa karakterin öznel imgelemine mi ait olduğunun net olarak kavranamaması ve birçok imgenin irrasyonel şekilde gerçeklik ile simgesel bağlantılar kurması, filmin devamlılık kurgusunun ilkelerinden temel sapma noktalarını oluşturur. *Güneşe Yolculuk* filminde ise stilistik düzenlemeyle, ön planda yer alan dramatik aksiyon ile arka planda yer alan sosyal çevre, karakterin toplumsal varoluşunun tanımlanmasında organik bir bütünlük oluşturur.

Masumiyet filminde ise tekniğin dramatik işlevselliği daha geri planda itilmiş, karakterler ve içinde yer aldıkları özel çevre ön plana çıkmıştır. Filmde, karakterlerin içinde yer aldığı çevre, karakterin iç dünyasıyla organik bir bütünlük oluşturur. Stilistik düzenleme, yalın ancak doğal olmanın ötesinde daha acımasız bir gerçekliği ortaya çıkarır. Yine *Masumiyet* filminde, çerçeve dışı alan, filmsel imgenin ötesinde bir düşünceyi açığı çıkarır.

İncelenen filmler arasında *Filler ve Çimen*, klasik anlatıya özgü dramatik işlevselliği sinematografik ifadenin oluşturulmasında ön plana çıkarırken, kurgu aracılığı ile kafa karıştırıcı bir zaman-mekân algısı yaratmış ve anlatı evrenine ait olmayan imgelerin doğrudan seyircinin bilincine seslendiği karmaşık bir stilistik model geliştirmiştir.

Mayıs Sıkıntısı, Yazgı ve Uzak filmleri ise stilistik ifade unsurlarının yoğun şekilde azaltıldığı, stilistik ifadenin anlatsal işlevlerinden bağımsızlaşarak ön plana çıktığı, yüksek düzeyde özbilinçli anlatılardır. Minimalist üslubun hâkim olduğu bu filmlerde, dramatik gerilimden yoksun karakter eylemlerinin gerçek zamansal aralığının uzun çekimlerle radikal ölçüde eşleşmesi ile yaratılan ölü zamanlar, stil düzeyinde öne çıkan tekniktir. Yine stilistik düzenleme bu filmlerde, dramatik etkinin ortaya çıkmasını ve anlatıyı dramtizasyondan uzaklaştırarak ortaya çıkabilecek duygusal etkileri engeller. Bu filmler arasında *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*, imgenin fotoğrafik yönünün baskın olduğu ve duyumsanan zamanın hareketten bağımsızlaşarak, özerk bir nitelik kazandığı filmlerdir. Yine *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde, doğanın ve manzaranın karakterden bağımsız olarak da temsil edildiği sahneler ön plana çıkar. *Yazgı*'da ise çevre, karakterden tecrit edilmiştir. Karakterin ruh halini tanımlamadığı gibi ruh haliyle herhangi bir tezatlık da oluşturmaz, dünya karakterin dışındadır ve aralarında neredeyse hiçbir etkileşim oluşmaz.

Sonuç olarak; Türkiye’de 1970’lerde derinleşen ekonomi-politik kriz, 1980 darbesi ile köklü bir toplumsal dönüşümü ortaya çıkarmış ve ekonomi-politik alanda yoğunlaşan siyasi mücadele, 1990’lara gelindiğinde kültürel kimlikler/yaşam tarzları üzerinden yürütülmeye başlamıştır. 1990’lı yıllar, Türkiye’de farklı kültürel kimliklerin kamusal alana taşındığı, kültürün önemli bir mücadele alanı haline geldiği bir dönemdir. Şüphesiz bu dönemde egemen bir kimlik kurgusu ve bu kimlik kurgusu etrafında kurulan tahakküm ilişkileri yok olmamıştır. Bu dönem, cemaat, sivil toplum örgütü gibi farklı kültürel kimlikler için dayanışma sağlayan yapıların yaygınlaştığı aynı zamanda toplumsal dayanışma, aidiyet bağlarının çözüldüğü ve bireyselleşme eğiliminin güçlendiği bir dönemdir. Türkiye’de, ekonomi-politik, sosyo-kültürel alanda yaşanan dönüşümün izleri, sinema alanında geçmişte temsil edilmeyen yeni konuların anlatıya dâhil edilmesi ile belirginlik kazanmıştır. Yeni konular, yeni anlatım teknikleri yaratma ihtiyacını da ortaya çıkarmıştır. Türkiye’de sanat sineması alanının kurumsallaştığı, uluslararası bir görünüm kazandığı yeni dönem, içsel derinliği olmayan, tek boyutlu karakter ve olay örgüsündeki mantıklı gelişme ile yaratılan klasik gerçekçilik anlayışının yerine, gerçekliğin sinemaya özgü ifade edilme biçiminde, hem anlatısal hem de stilistik yapıda gündelik yaşam deneyimine uygunluğu, nesnelliği, doğallığı ön plana çıkarmıştır. Yeni Türk Sineması, anlatımın ve görsel-işitsel yapının devamlılığını biçem düzenlemesinde belirleyici ilke haline getirmiş ve gerçekliğin temsilinde karakterin iç dünyasına, öznelliğine de yoğunlaşmıştır. Anlatımın belirgin bir öz bilinçlilik kazandığı Yeni Türk Sineması’nda, klasik uyuşmaların, çözümlerinin yerini ise bireysel çözümler ve kişisel üslup almıştır.

5.2. Öneriler

Bu çalışmanın bulguları, sanatta biçem olgusunun toplumsal gelişme ve dönüşümlerle etkileşim halinde olduğunu, biçemi değerlendirmenin onu toplumsal bağlamı içinde görmeyi gerektirdiğini ve bir sanat yapıtının biçeminin tarihsel bağlamından soyutlanmış olamayacağını ortaya koymuştur. Şüphesiz, sanatsal yaratıcı yöntemin alacağı bütün somut durumları çözümleyebilmek olanaksızdır. Sanatçının kişiliğini oluşturan değer yargıları, bu değer yargılarının değişimi, içinde yaşadığı toplumsal formasyon, ilgili sanat dalındaki bireysel ustalığı vb. olmak üzere biçem üzerinde etkili olabilecek birçok somut değişken vardır. Biçemin tarihsel bağlamı

içerisinde genel kuruluş yasalarını ortaya koymak, biçeme nesnel bir kavrayış geliştirebilmeyi olanaklı kılar.

Çalışmada, Türk sinema tarihinde var olan hâkim biçem anlayışının dışında, yenilikçi bir biçem ortaya koymaya yönelik arayışların, Türkiye’de özgül koşullar sonucu bir süreklilik oluşturmadığı, dönemsel ve tekil örneklerle sınırlı kaldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum sinemada biçem anlayışının, toplumsal gelişim ve dönüşüm süreci içerisinde tarihsel bağlamıyla birlikte incelenmesi gerekliliğini bir kez daha hatırlatmaktadır.

Çalışmada, Yeni Türk Sineması olarak kavramsallaştırılan dönemin ilk yarısı sanat yapıtını merkeze alarak biçem yönüyle incelenmiş ve filmlerin anlatı yapısının biçemsel modellerindeki değişimler ortaya koyulmuştur. Bu değişimler, şüphesiz, seyircinin izlediği filmle olan ilişkisindeki değişimi de ifade eder. Bu durum, Yeni Türk Sineması içerisinde değerlendirilen film örneklerinin, izleyici merkezli alımlama çalışmalarıyla da keşfedilmeyi bekleyen bir alan olduğunu düşündürmektedir.

Son olarak, bu araştırmada elde edilen bulgular ışığında oluşturulan ölçütler ile sadece Yeni Türk Sineması olarak kavramsallaştırılan dönemin ilk yarısına ait film örnekleri incelenebilmiştir. Çalışmada ortaya konan ölçütler yardımıyla, dönemin ikinci yarısı, belirli yönetmenlerin sineması ya da tekil film örnekleri de incelenebilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adorno, T.W. (2008). *Kültür endüstrisi*. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (2014) *Modern Türkiye'nin oluşumu* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*. (Çev. Z. Atam, S. Akgül ve B. Erzi). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Altman, R. 2008). Sinema ve tür. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 322-332) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Anderson, P. (2009). *Batı marksizmi üzerine düşünceler*. (Çev. B. Aksoy). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (2008). *Poetika*. (Çev. Y. Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Armes, R. (2011a). *Sinema ve gerçeklik*. (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Armes, R. (2011b). *Üçüncü dünya sineması ve batı*. (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema*. (Çev. R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayınları.
- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. (Çev. N. Özer), A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine: yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. 21-26). Ankara: De Ki Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. S. M. Dinçer (Haz.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (s.129-148). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aydın, K. M. (2003). *Sermayenin küreselleşmesi*. İstanbul: Değişim Yayınları
- Bablet, D. (1999). Ekspresyonist sahne. (Çev. S. Gürsoy). L. Richard (Der.), *Ekspresyonizm* içinde (s. 189-214). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Balio, T. (2010). Dünyanın tüm önemli piyasalarına hakim olmak. Y. G. Topçu (Editör), *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde (s. 40-57.). Ankara: De Ki Yayınları

- Barkot, Z. (2013). *1990 sonrası anaakım Hollywood sinemasında özne, arzu ve temsil ilişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Basutçu, M. (1996). Türk sinemasının batıya açılan penceresi. S. M. Dinçer (Haz.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (s. 201-211). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve hoşnutsuzlukları*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayram, N. (2002). *Yeşilçam romantik güldürüleri ve kültürel temsiller*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Baytal, Y. (2007). Demokrat Parti dönemi ekonomi politikaları (1950-1957), *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 40 (1), (s. 545- 567).
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Bazin, A. (2007). *Sinema nedir*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Belek, İ. (1997). *Postkapitalist paradigmlar*. İstanbul: Sorun Yayınları
- Berman, M. (2009). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern teori*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bilgiç, F. (2002). *Türk sinemasında 1980 sonrası üslup arayışları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinema akımları*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Bloch, M. (1995). *Feodal tophum*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Boratav, K. (2012). *Türkiye iktisat tarihi 1908- 2009*. Ankara: İmge.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press
- Bordwell, D. (2010a). Yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu. Y. G. Topçu (Editör), *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde (s. 58-82.). Ankara: De Ki Yayınları
- Bordwell, D. (2010b). Sanat sineması anlatımı. (Çev. E. S. Onat), A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine* içinde (s. 125-177.). Ankara: De Ki Yayınları
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un film dili*. (Çev. Z. Atam, Y. C. Ekici ve B. Tanyeri). İstanbul: Doruk Yayınları
- Bordwell, D., Thompson, K. (2009). *Film sanatı*. (Çev. E. S. Onat, E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

- Bourdieu, P. (1998). The essence of neoliberalism. (Çev. J.J.Shapiro), *Le Monde Diplomatique*.
- Bozkurt, V. (2012). *Endüstriyel ve post-endüstriyel dönüşüm*. Bursa: Ekin Kitabevi.
- Bruch, N. (1990). *Life to shadows*. (Trans. B. Brewster). London: BFI.
- Buckland, W. (2015). Giriş: bulmaca olay örgüleri. (Çev. C. Turan), W. Buckland (Editör), *Bulmaca filmler içinde* (s. 11-28). İstanbul: Say Yayınları.
- Bulut, F. (2011). 68 kuşağı gençlik olaylarının uluslararası boyutu ve Türkiye’de 68 kuşağına göre Atatürk ve Atatürkçülük anlayışı. *ÇTTAD Dergisi*, 23 (1), 123-149
- Büker, S. (2010). Auteur kuramına giriş. S. Büker ve G. Topçu (Editörler), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri içinde* (s. 277-280). İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. Ve S. R. Öztürk (1997). Postmodernizm ve sinema. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Editörler), *Postmodernizm ve sinema içinde* (s. 13-30). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Cantek, L. (2013). *Cumhuriyet’in buluş çağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ceram, C. W. (2007) *Sinemanın arkeolojisi*. (Çev. H. Aydın). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Constable, C. (2015). *Postmodernism and film: rethinking Hollywood's aesthetics*, Columbia University Press, ProQuest Ebook Central, 2017.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Creton, L. (2008). Kentte sinema salonlarının statüsü. M. Öztürk (Derleyen), *Sinematografik kentler içinde* (s. 93-109) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çavadar, T. (2008). *Türkiye'nin demokrasi tarihi: 1950'den günümüze*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çelikcan, P. (1997).Yeni gerçekçilik. D. Derman (Editör), *Sinema akımları içinde* (s.148-162). Ankara: Proje Yayınları
- Dağtaş, E. (2006). *Türkiye’de magazin basını*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Daldal, A. (2015). Ulusal sinema kavramı ve yeni Türk sineması üzerine. D. Bayrakdar (Yayına Hazırlayan), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 11, (s.13-29). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: hareket-imge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Dibbets, K. (2008). Sese geçiş. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 249-258) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Dorsay, A. (2005). *Sinemamızda öküş ve Rönesans yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eisenstein, M. S. (1985). *Film biçimi*. (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erbek, Ç. (2012). *Sanat tarihi : çağlar boyu insan*. İstanbul: Yayın B.
- Erdal, P. (2008). *Türk sinemasında etnik kimlikler 1990'lı yıllardan günümüze Türk sinemasında etnik kimlikler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Erkılıç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erus, Ç. Z. (2013). Üçüncü sinema kuramı ve pratiği. Z. Özarslan (Editör), *Sinema Kuramları 2* içinde (s. 93-129).
- Erus, Z. (2007). Film endüstrisi ve dağıtım: 1990 sonrası Türk sinemasında dağıtım sektörü. *Selçuk İletişim Dergisi* 4(4), (s. 5-16).
- Esen, ř. (1996). *Seksenler Türkiye 'sinde sinema*. Eskişehir: Etam A.ř. Baskı Tesisleri.
- Esen, ř. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, ř. (2012). Türkiye sinemasının 90'lı yılları. ř. Esen (Editör), *90'lı yıllar Türkiye Sineması* içinde (s. 12-23). Antalya: AKSAV Yayınları.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Girginkoç, D. (2004). Kara film. F. D. Küçükkurt, A. Gürata (Editörler), *Sinemada anlatı ve türler* içinde (s. 115-156). Ankara: Vadi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın öyküsü*. (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gomery (2008b). Hollywood sisteminin dönüşümü. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 504-512) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gomery, D. (2008a). Hollywood stüdyo sistemi. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 64-74) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gökçe, Ö. (2004). Seksenlerin Türk sinemasına bir bakış: görünmeyeni görünür kılmak. D. Bayraktar, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s. 247-256). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

- Gunning, T. (2013). Atraksiyon(lar) sineması. (Çev. Ö. Yaren). *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4 (2), ss. 145-153.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gül, S. S. (2004). *Sosyal devlet bitti, yaşasın piyasa*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Gülalp, H. (1993). *Kapitalizm sınıflar ve devlet*. (Çev. O. Akınhay, A. Yılmaz). İstanbul: Belge Yayınları.
- Güler, A. B. (1996). *Yeni sağ ve devletin değişimi: yapısal uyarılama politikaları*. Ankara: TODAİE Yayınları.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde yaşamak 1980'lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hanisch, C. (2013). *Kişisel olan politiktir*. (Çev. H. Aliefendioğlu ve A. N. Erişkin). İstanbul: Kült Neşriyat Yayınevi.
- Hardy, P. (2008). Suç filmleri. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 353-361) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. S. Savran). İstanbul Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin kısa tarihi*. (Çev. A. Onacak). İstanbul: Sel Yayınları.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Deniz Yayınları.
- Hill, J. (2001). Hollywood gerçeğini kabullenmek: globalleşme çağında ulusal sinemalar. D. Bayraktar, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 1 (s. 27-36). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- <https://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>
- İpşişoğlu, M. ve N. (2009). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Işığan, A. (2003a). Yeşilçam'dan önce Türkiye'de sinema sektörü. *Yeni Film Dergisi* 1, (s. 32-42)
- Işığan, A. (2003b). 1970'lerden 1990'lara Türkiye'de sinema endüstrisi. *Yeni Film Dergisi* 2, (s. 33-41)
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. N. Pülmer ve A. Gölçü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kagan, M. (2008). *Estetik ve sanat notları*. (Çev. Aziz Çalışlar). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kaplan, N. (2004). *Aile sineması yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi?. *İletişim: Araştırmaları Dergisi* 3 (1-2), (s. 133-160).

- Kaya, R. (2009) *İktidar yumağı: medya sermaye devlet*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kayalı, K. (1998). *Sinema bir kültürdür*. Ankara: Alaz Yayınları.
- Kayalı, K. (2003). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Kazgan, G. (2002). *Tanzimat'tan 21. yüzyıla Türkiye ekonomisi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kazgan, G. (2013). 1960'lı yıllarda Türkiye'de planlı ekonominin başarısı ve günümüze kalanlar. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Haz.), *Modernizmin yansımaları: 60'lı yıllarda Türkiye*. içinde (s. 55-82). Ankara: Efil Yayınevi.
- Kepenek, Y. ve Yentürk, N. (2000). *Türkiye ekonomisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve çağımızda epik tiyatro*. (Çev. Y. Onay). İstanbul: Adam Yayınları.
- Keyder, Ç. (2004). *Türkiye'de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılınç, B. (2014) Yeni Gerçekçilik ve Luchino Visconti: sinema tarihine yeniden bakmak. *Atatürk İletişim Dergisi*, 7 (2), 39-58
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen bakış, çağdaş uluslararası sinema* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kolker, R.P. (2011). *Film biçim kültür*. (Çev. F. Ertınaz vd,) Ankara: De Ki Yayınları.
- Kongar, E. (2011). *12 Eylül kültürü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950- 1980*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kozaklı, T. S. (1998). Türkiye'de kültürel dönüşüm. *Mürekkep: Teorik Politik Dergi*. 10/11, (s. 69-76)
- Kozanoğlu, C. (1995). *1980'lerden 90'lara Türkiye ve starları cilalı imaj devri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kracauer, S. (1985). *Sinema kuramları* (Çev. Erol Mutlu). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Kracauer, S. (2010). *Caligari'den Hitler'e: Alman sinemasının psikolojik tarihi*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Kurtoğlu, R. (2017). *Türkiye ekonomisi (1838-2010)*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Langford, B. (2010). *Post-classical Hollywood: film industry, style and ideology since 1945*, Edinburgh: Edinburgh University Press, ProQuest Ebook Central, 2016.
- Lunn, E. (1995). *Marksizm ve modernizm*. (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. S. Öziş, C. Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Maktav, H. (2000). Türk sinemasında 12 Eylül. *Birikim Dergisi* 138 (s. 79-84).
- Marx, K., Engels, F. (2008). *Komünist parti manifestosu*, (Çev. Rekin Teksoy). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mitry, J. (1999). Sinema. Çev. S. Gürsoy). L. Richard (Der.), *Ekspresyonizm içinde* (215-244). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Monaco, J. (2006). *Yeni dalga*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap.
- Monaco, J. (2011). *Bir film nasıl okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moran, B. (2016). *Türk romanına eleştirel bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 kare ölüm*. (Çev. S. Dingiloğlu). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler: kuram ve uygulamalar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Neale, S. (1999). *Genre and Hollywood*. London : Routledge. ProQuest Ebook Central, 2016.
- Neupert, R. (2016). Fransız Yeni Dalgası. (Çev. S. Yılmaz), Z. Atam (Editör), *Dünya sinemasında akımlar içinde* (s.79-96). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Niş, N. Ve Eryılmaz T. (1981). Sinemanın çağdaşlaşması: yeni gerçekçilik, yeni dalga. Yıllık, (s. 145-178). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu.
- Nowell-Smith, G. (2008a). Genel giriş. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi içinde* (s. 13-16) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nowell-Smith, G. (2008b). Sessiz filmlerin altın çağı. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi içinde* (s. 229-245) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nowell-Smith, G. (2008c). Sosyalizm, faşizm ve demokrasi. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi içinde* (s. 385-395) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nowell-Smith, G. (2008d). Savaşın sonra. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi içinde* (s. 496-503) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- O'Rawe, D. (2014). Büyük sır: sessizlik, sinema ve modernizm. *Sinecine* 5 (1), s. 115-127
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oktay, A. (2009). *Popüler kültürden TV sömürmesine*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye 'de popüler kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Olivier, B. (1997). Modernite, modernizm ve postmodernist film. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Editörler), *Postmodernizm ve sinema içinde* (s. 31-54). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

- Onaran, A. (1994). *Sessiz sinema tarihi*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. (Çev. A. Bahçıvan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları
- Öcal, H. L. (2013). *Film festivalleri ve anlatı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Önbayrak, U. N. (2008). Sanatta gerçeklik içerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Marmara İletişim Dergisi* 13(1), (s. 187-203).
- Öndin, N. (2003). *Biçim sorunu*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Örs, H. B. (2008). 19. yüzyıldan 20. yüzyıla modern siyasal ideolojiler. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özata, M. (2017). ABD ve 12 Eylül darbesi: bir demokrasinin darbeye bakışı. *Asia Minor Studies* 5 (1), (s. 48-63)
- Özçınar, E. M. (2012). *Türk sinemasının felsefi arka planı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özdemir G. (2013). Romanın varoluş serüveni. *Turkish Studies*, 8 (13), 1281-1292.
- Özdemir, N. (2001). *Dram sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özdemir, T. S. (2003). *Kara filmler*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları
- Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü (1914-2014)*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın.
- Özkazanç, A. (1998). Türkiye’de siyasi iktidar tarzının dönüşümü. *Mürekkep: Teorik Politik Dergi*. 10/11, (s. 14-48)
- Özkazanç, A. (2011). *Neo-liberal tezahürler*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları*. Ankara: Doruk Yayınları
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi: 1896-1960*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Pamuk, Ş. (2007). *Osmanlı Türkiye iktisadi tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Panofsky E. (2014). *Gotik mimarlık ve skolastik felsefe*. (Çev. Engin Akyürek). İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Park, W. (2011). *What is film noir?*. Lewisburg: Bucknell University Press, ProQuest EBook Central, 2016.
- Pearson, R. (2008). Sinemanın ilk geçiş dönemi. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 30-41) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Pudovkin, V. İ. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Ryan, M. ve Douglas K. (2010). *Politik kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sapancalı, F. (2001). Yeni dünya düzeni ve küresel yoksulluk. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 3 (2), (s. 115-140).

- Saraçoğlu, C. (2015). 1980-2002 tank paletiyle neoliberalizm. A. Gökhan, C. Saraçoğlu ve A. Uslu (Haz.), *Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de siyasal hayat*. İçinde (s. 753-875). İstanbul: Yordam Kitap.
- Sarup, M. (1997). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim Sanat Yayınları
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Savran, S. (2014). 20. yüzyılın politik mirası. N. Balkan ve S. Savran (Haz.), *Sürekli kriz politikaları* içinde (s. 13-43). İstanbul: Metis Yayınları.
- Schatz, T. (2008). Hollywood stüdyo sisteminin zaferi. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 259-275) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1994). *Amerikan sineması*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya sinema sanayi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Serter, S. (2005). *Sinemada biçem: Lütfi Ömer Akad sineması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma*. (Çev. E. Gen vd.) İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Smith, P. (2005). *Kültürel kuram*. (Çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.
- Solanas, F. ve Getino, O. (2008). Üçüncü bir sinemaya doğru. (Çev. E. Yılmaz), B. Bakır, Y. Ünal ve S. Sahji (Derleyenler), *Sinema ideoloji ve politika* içinde (s. 167-194). Ankara: Nirengi Kitap.
- Sönmez, M. (2004). *Filler ve çimen*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul:Metis Yayınları.
- Süalp, A. T. Z. (2000). Gece, kent ve çirkin ördek yavruları. 25. *Kare Dergisi* 31, (s.18-22).
- Şaylan, G. (1999). Küreselleşmenin gelişimi. Kansu, I (Editör), *Emperyalizmin yeni masalı küreselleşme* içinde (s. 28-45). Ankara: Güldikeni Yayıncılık.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şener, S. (1997). *Dram sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şenses, F. (2017). Türkiye ekonomisinde neo-liberal dönüşümün arka planı ve başlangıcına ilişkin gözlem ve değerlendirmeler. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Haz.), *Modernizmin yansımaları: 80'li yıllarda Türkiye*. içinde (s. 49-91). Ankara: Efil Yayınevi.

- Şimşek, A. (2005). *Yeni orta sınıf*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Şimşek, A. (2012). Araştırma modelleri. Şimşek, A. (Editör), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* içinde (s. 80-107). Eskişehir: Açıköğretim Yayınları.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların gerçeği ve mirası 3*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanör, B. (2014). Siyasal tarih (1980-1995). S. Akşin (Haz.), *Türkiye tarihi 5: bugünkü Türkiye 1980-2003* içinde (s. 27-162). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tekeli, İ. (2017). 1980'li yıllarda Türkiye ekonomisinde dönüşüm, modernitenin aşınması ve planlama. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Haz.), *Modernizmin yansımaları: 80'li yıllarda Türkiye*. içinde (s. 7-48). Ankara: Efil Yayınevi.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics and film*. London: Bloomsbury Publishing, ProQuest Ebook Central, 2015.
- Timuçin, A. (2008). *Felsefeden estetiğe*. Ankara: Hayal Yayınları.
- Timur, T. (2004). *Türkiye nasıl küreselleşti?*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Topçu, G. (2010). Hollywood biçiminin izinde. S. Büker ve G. Topçu (Editörler), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* içinde (s.130-136.). İstanbul: Kırmızıkeci Yayınları.
- Topçu, G., Y. (2010). Hollywood biçiminin izinde. S. Büker ve G. Topçu (Editörler), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* içinde (s.130-136.). İstanbul: Kırmızıkeci Yayınları.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe giriş*. (Çev. S. Büyükdüvenci). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Tunalı, D. (2006). *Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram*. İstanbul: Aşına Kitaplar.
- Tunalı, İ. (2007). *Greks Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkeş, Ö. A. (2004). Darbeler; sözün bittiği zamanlar. *Hece*, 8 (90-91-92), s. 426-434
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan bağımsız sineması*. (Çev. E. Özkan). İstanbul: Doruk Yayınları
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler: sinema ve ulusötesi oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği: gerçeklik ve hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Uluyağcı, C. (2002). 1980 sonrası Türk sinemasında özgür kadın imgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar. *Kurgu Dergisi* 19 (s. 1-8).
- Uricchio, R. (2008). Birinci dünya savaşı ve Avrupa'da kriz. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 85-94) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

- Usai, C. P. (2008). İtalya: seyirlik ve melodram. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 154-161) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Ünal, Y. (2008). *Dram sanatı ve sinema*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Vasey, R. (2008). Sinemanın dünya çapında yaygınlaşması. G. N. Smith (Editör), *Dünya sinema tarihi* içinde (s. 75-84) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Vertov, D. (2007). *Sine-göz*. (Çev. A. Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın yüzyılı*. (Çev. E. Ayça). İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Wayne, M. (2009). *Politik film*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (Çev. Sauvi Aydın). Ankara: İmge Kitabevi
- Wollen, P. (2010). Godard ve karşı sinema: doğu rüzgarı. (Çev. E. Yılmaz). A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine* içinde (s. 113-124.). Ankara: De Ki Yayınları
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (Çev. Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yalçın, Ö. (2015). İtalya'da bir Don Kişot esintisi: İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Doğu Batı Dergisi* 74 (1), 167-186
- Yalçınkaya, I. (1978). Taş devirleri sanatında teknik ve stil. *A.Ü. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 29(4), 67-82.
- Yamaner, G. (1997). Sinemada postmodern. S. Büker (Yayına Hazırlayan), *Sinema yazıları* içinde (s. 171-178). Ankara: Doruk Yayınları.
- Yaylagül L. (2009). Sinemanın ekonomi politiği. S. Bulut (Editör), *Sermayenin medyası medyanın sermayesi* içinde (s. 149-185). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yeldan, E. (2006). *Küreselleşme sürecinde Türkiye ekonomisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yeldan, E. (2014). Üretim, bölüşüm ve büyüme dinamikleri açısından 70'li yıllarda Türkiye ekonomisi. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Haz.), *Modernizmin yansımaları: 70'li yıllarda Türkiye*. içinde (s. 31-42). Ankara: Efil Yayınevi.
- Yenen, İ. (2012). Türk sinemasında İslam(cılık) pratiği: milli sinema örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 1 (3), (s. 240-271).
- Yetişkin, B. E. (2011). Sinematografik düşünebilmek: Deleuze'ün sinema yaklaşımına giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (40), (s.123-141).
- Yıldırım, A. (1999). Nitel araştırma yöntemlerinin temel özellikleri ve eğitim araştırmalarındaki yeri ve önemi. *Eğitim Ve Bilim*, 23(112), 8-17
- Zavattini, C. (1968). Yeni gerçekçilik üzerine görüşler. (Çev. N. Özön) *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı*. (1968-Ocak), (s. 380-384.)

- Zijderveld, C. A. (2008). *Sahnelik toplum*. (Çev. K. Cantan). İstanbul: Pınar Yayınları
- Ziss, A. (2011) *Estetik: gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Zubristki, Mitropolski, Kerov. (2011). *İlkel topluluk, köleci toplum, feodal toplum*. (Çev. Sevim Belli). Anakra: Sol Yayınları
- Zürcher, E.J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi* (Çev. Y. S. Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E.J. (2013). Kemalîst Türkiye'de modernleşmenin sınırları (1923-1945). R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Haz.), *Modernizmin yansımaları: 60'lı yıllarda Türkiye*. içinde (s. 9-24). Ankara: Efil Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Serhat KOCA
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Tunceli / 1983
E-Posta : serhatkoca@anadolu.edu.tr

Eğitim Geçmişi

- Lisans : 2005 Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
- Yüksek Lisans : 2011 Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı

Mesleki Geçmişi

- Araştırma Görevlisi : 2009-2011 Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
- Araştırma Görevlisi : 2012-2017 Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü