

T. C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi:
Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle**

Gökhan Aşçı

2502140253

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Seçkin Özmen

İstanbul 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : GÖKHAN AŞÇI Numarası : 2502140253

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA/
DOKTORA Danışmanı : PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN

Tez Savunma Tarihi : 28.03.2019 Saati : 11:00

Tez Başlığı : SİNEMADA AUTEUR KURAM VE STAR SİSTEMİYLE İLİŞKİSİ: FERZAN ÖZPETEK
SİNEMASI ÖRNEĞİYLE

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN		Kabul
2- PROF. DR. MURAT İRİ		Kabul
3- PROF. DR. AYTEKİN İŞMAN		
4- DOÇ. DR. NEBAHAT AKGÜN ÇOMAK		Kabul
5- DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. NESRİN TAN AKBULUT		Kabul
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ONUR AKYOL		

ÖZ

SİNEMADA AUTEUR KURAM VE STAR SİSTEMİYLE İLİŞKİSİ: FERZAN ÖZPETEK SİNEMASI ÖRNEĞİYLE

GÖKHAN AŞÇI

Sinemada auteur kuram, sinemayı sanat, yönetmeni ise sanatçı olarak kabul eden bir kuram olup 1940lı yıllarda meydana gelmiştir. Kuram, öncelikle fikir olarak sunulmuş ilerleyen süreçle politikaya dönmüş son olarak da Amerikalı akademisyenlerce kurama dönüştürülmüştür. Auteur kuramcılar, Yeni Dalga sinemasının öncü isimleridir. Diğer bir deyimle Yeni Dalga sinemasının auteur kuramın hayat bulmuş şeklidir. Auteur kuram bir anlamda meydana geldiği zamana dek sinemada hayat bulmuş aşağı yukarı bütün olguları kapsayan bir oluşumdur. Star sistemine bakıldığında ise sinemanın ilk yılları, bu sistemin nasıl meydana geldiğine işaret etmektedir. Sinema, ortaya çıktığı zaman tiyatrodan daha az talep görünce sinemayla uğraşanlar, tiyatro izleyicisini sinemaya çekebilmek adına tiyatrodaki en çok beğenilen isimleri sinemaya taşımıştır. Star sistemi, dönemin sinema mantığıyla zamanla bir çeşit tüketim kültürüne dönüşmüş; starlar, tüketilen konumda hayat bulmuştur. Sinemada auteur kuram ve star sistemi arasındaki ilişki üstünden auteur kuramın durumunu ortaya koymak, çalışmamızın temel yanıt aranan sorusu olmuştur.

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTEUR THEORY IN CINEMA AND STAR SYSTEM: FERZAN OZPETEK CINEMA SAMPLE

GOKHAN ASCI

Auteur theory in cinema which arose in 1940s is defined as a theory that accepts cinema as an art and director as an artist. The theory was first introduced as an idea and was turned into politics through the progressive process. And finally, it was transformed into a theory by American academics. Auteur theorists are pioneers of New Wave (Yeni Dalga) cinema. In other words, New Wave (Yeni Dalga) is a practice of Auteur theory. Moreover, Auteur theory is a formation that covers all the phenomenon of cinema. When star concept is examined, the first years of cinema points out how this system was formed. In early years, cinema had less demand compared to theater. Furthermore, those who were engaged with cinema had brought the most admired names of the theater in the cinema in order to attract theater viewers. Thereafter, the star system has been transformed into a kind of consumer culture over time with the cinema logic of the period; as a result the stars have found life in the consumed position. The aim of this study is to determine the relationship between Auteur theory and the star system.

ÖNSÖZ

Otuz yaşında bir insan olarak, çalışmam otuz yıllık bir emeğin ürünüdür. Üzerimde emeği olan herkese sonsuz sevgimi ve teşekkürümü sunarım.

Gökhan Aşçı

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA AUTEUR KURAM VE STAR SİSTEMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

1. 1. Auteur Kurama Doğru.....	12
1. 1. 1. Popüler Kültür.....	13
1. 1. 2. Klasik Anlatı Sineması.....	30
1. 1. 2. 1. Star Sistemi.....	37
1. 1. 3. Klasik Anlatı Sinemasına Tepki Yaklaşımlar.....	51
1. 1. 4. Auteur Kuram.....	54
1. 1. 5. Auteur Kuram ve Star Sistemi Arasındaki İlişki.....	68

İKİNCİ BÖLÜM

**AUTEUR SİNEMANIN STAR SİSTEMİYLE İLİŞKİSİNİN FERZAN
ÖZPETEK SİNEMASIYLA İNCELENMESİ**

2. 1. Araştırmanın Konusu.....	72
2. 2. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı.....	73
2. 3. Araştırmanın Önemi.....	74
2. 4. Çalışmanın Örneklem Seçimi.....	75
2. 5. Araştırmanın Yöntemi.....	76
2. 6. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	77
2. 7. Analiz.....	78
2. 7. 1. Auteurist Bir Özellik Olarak Tema: “Eşcinsellik”.....	78
2. 7. 2. Paralel Kurgu Kullanımı.....	94
2. 7. 3. Kameranin Öne Kaydırılması.....	112
2. 7. 4. Omuz Çekimiyle Olaya Yaklaşmak.....	132
2. 7. 5. Müzik ve Tarihsellik.....	145
2. 7. 6. Amatör Oyuncudan Star Oyuncuya.....	159
2. 8. Tartışma.....	184
SONUÇ.....	190
KAYNAKÇA.....	192
ÖZGEÇMİŞ.....	199

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1.....	94
Fotoğraf 2.....	95
Fotoğraf 3.....	96
Fotoğraf 4.....	96
Fotoğraf 5.....	97
Fotoğraf 6.....	98
Fotoğraf 7.....	99
Fotoğraf 8.....	99
Fotoğraf 9.....	101
Fotoğraf 10.....	101
Fotoğraf 11.....	102
Fotoğraf 12.....	103
Fotoğraf 13.....	104
Fotoğraf 14.....	104
Fotoğraf 15.....	105
Fotoğraf 16.....	105
Fotoğraf 17.....	106
Fotoğraf 18.....	106
Fotoğraf 19.....	107

Fotoğraf 20.....	108
Fotoğraf 21.....	109
Fotoğraf 22.....	110
Fotoğraf 23.....	111
Fotoğraf 24.....	111
Fotoğraf 25.....	112
Fotoğraf 26.....	113
Fotoğraf 27.....	114
Fotoğraf 28.....	114
Fotoğraf 29.....	116
Fotoğraf 30.....	116
Fotoğraf 31.....	117
Fotoğraf 32.....	118
Fotoğraf 33.....	119
Fotoğraf 34.....	120
Fotoğraf 35.....	121
Fotoğraf 36.....	121
Fotoğraf 37.....	122
Fotoğraf 38.....	123
Fotoğraf 39.....	124
Fotoğraf 40.....	124

Fotoğraf 41.....	125
Fotoğraf 42.....	125
Fotoğraf 43.....	126
Fotoğraf 44.....	126
Fotoğraf 45.....	127
Fotoğraf 46.....	128
Fotoğraf 47.....	129
Fotoğraf 48.....	130
Fotoğraf 49.....	131
Fotoğraf 50.....	131
Fotoğraf 51.....	132
Fotoğraf 52.....	133
Fotoğraf 53.....	134
Fotoğraf 54.....	135
Fotoğraf 55.....	136
Fotoğraf 56.....	137
Fotoğraf 57.....	138
Fotoğraf 58.....	139
Fotoğraf 59.....	139
Fotoğraf 60.....	140
Fotoğraf 61.....	140

Fotoğraf 62.....	141
Fotoğraf 63.....	142
Fotoğraf 64.....	143
Fotoğraf 65.....	144
Fotoğraf 66.....	145
Fotoğraf 67.....	146
Fotoğraf 68.....	147
Fotoğraf 69.....	148
Fotoğraf 70.....	149
Fotoğraf 71.....	150
Fotoğraf 72.....	151
Fotoğraf 73.....	152
Fotoğraf 74.....	153
Fotoğraf 75.....	154
Fotoğraf 76.....	154
Fotoğraf 77.....	155
Fotoğraf 78.....	156
Fotoğraf 79.....	157
Fotoğraf 80.....	158
Fotoğraf 81.....	158
Fotoğraf 82.....	160

Fotoğraf 83.....	161
Fotoğraf 84.....	162
Fotoğraf 85.....	163
Fotoğraf 86.....	164
Fotoğraf 87.....	165
Fotoğraf 88.....	166
Fotoğraf 89.....	167
Fotoğraf 90.....	168
Fotoğraf 91.....	169
Fotoğraf 92.....	170
Fotoğraf 93.....	171
Fotoğraf 94.....	171
Fotoğraf 95.....	172
Fotoğraf 96.....	172
Fotoğraf 97.....	173
Fotoğraf 98.....	174
Fotoğraf 99.....	174
Fotoğraf 100.....	175
Fotoğraf 101.....	176
Fotoğraf 102.....	177
Fotoğraf 103.....	178

Fotoğraf 104.....	179
Fotoğraf 105.....	180
Fotoğraf 106.....	181
Fotoğraf 107.....	181
Fotoğraf 108.....	182
Fotoğraf 109.....	182

GİRİŞ

Sinemanın meydana geldiği yıllar, kapitalizmin hem üretim hem de bir yaşam biçimi şeklinde kendisini dünya genelinde kabul ettirmeye çalıştığı yıllar olmuştur. Dolayısıyla da sinema, bu çabadan nasibini almıştır.

Kapitalizmin yaşam şekli olarak sunduğu “Popüler”, “Kültür” kavramlarının bir araya gelerek meydana getirdiği popüler kültür kavramının tek başına bir anlam ifade etmediği ve bu yüzden popüler ve kültür kavramlarının ayrı bir biçimde analiz edilmesi gerektiği diğer bir deyimle bu kavramların ne anlama geldiğinin ayrı olarak bilinmesi gerektiği belirtilmiştir (Beşevli, 2009: 1).

On yedinci yüzyıla dek “culture” kelimesi, Fransızcada Latincedeki tarımla ilgili olan anlamlarıyla kullanılmaktayken Fransız Devrimi öncesinde Voltaire, culture kelimesini ilk kez insan zekasının meydana gelmesi, gelişimi, yüceltilmesini belirleyen bir terim şeklinde kullanmıştır ve kelime tamamen farklı bir anlama dönüşmüştür. Cultura kelimesi bundan itibaren on sekizinci yüzyılda Almanya’ya cultur şeklinde geçmiş ve medeniyet, kültürel evrim anlamlarında kullanılmaya başlanmıştır (Güvenç’ten Aktaran Aydın, 2018: 11).

Kültürün bilimsel anlamdaki bir yorumu, kültürel antropolojinin kurucusu kabul edilen Tylor’a ait olmuştur. Tylor, burada kültür kavramını uygarlık kavramıyla eşdeğer görmüştür (Güvenç’ten Aktaran Bostan, 2016: 8).

Bauman, kültürün düzen adına insanlık tarafından meydana getirildiğini, düzeni yaratmak kadar onu korumanın da kültürün yerleşik öğeleri aracılığıyla mümkün olduğunu açıklamıştır. Tarımsal alanlardan yolda yürüme düzenine, trafikten kişiler arası ilişkilere dek birçok alanda karmaşıklıktan uzak durulması veya yazılı olmasa da uyulmasına yönelik kurallar, kültür tarafınca yapay bir şekilde topluma işlenmiştir. Genel olarak doğal olana zıt bir konumda olan kültür, yarattığı düzeni devamlı kılabilmek adına kendisine yüklenen değer veya değerleri kullanmaktadır. Bu şekilde kişilerin düzenin dışarısına çıkıp değerli olana yönelik aykırılıkta bulunmalarını önleyici işlev görmektedir. Bu durum kültürün görünmez kilitlerle

insanların çıkabileceği kapıları kapatmalarına benzemektedir (Bauman'dan Aktaran Özmen, 2017: 5).

Kültüre yönelik açıklamalardan sonra popüler kavramı ele alındığında genel anlamda iki farklı kullanım karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilk kullanım, halkın beğenip yaptığı her şey olmakta ikinci kullanımsa halkın genel olarak beğenip hızlı bir biçimde tükettiği her şeye karşılık gelmektedir. Burada birinci anlam, halkın kendisini belirtmekteyken ikinci anlam kitleselliğe yönelik çağrışımında bulunması sebebiyle ticari bir kavramı yani olumsuz bir kavramı çağrıştırmaktadır (Yıldız'dan Aktaran Tuna ve Kaya, 2010: 239).

Türk Dil Kurumu, popüler kelimesinin günümüz anlamının “halkın zevkine göre olan, halkça tutulan, herkesçe tanınan, bilinen” olduğu yönünde açıklama yapmıştır (Türk Dil Kurumu, 14. 05. 2017).

Strinati, çeşitli toplumlardaki grupların hatta farklı zamanlarda yaşamış toplumlar ve grupların kendi popüler kültürü olabileceğine yönelik açıklamada bulunmuştur. Kitle kültürüne yönelik eleştirilerde popüler kültürün sanayi öncesi toplumların halk kültürü veya sanayi toplumlarının kitle kültürü şeklinde tanımlanabileceğini ifade eden Strinati, Frankfurt okulunun bakış açısına göre de popüler kültürün kapitalizmin devamı niteliğinde kültür endüstrisince meydana getirilen kitle kültürü şeklinde tanımlandığını da eklemiştir (Strinati, 1995: xvii).

Popüler kültür olgusu, “halka ait” anlamından giderek uzaklaşmış böylelikle ticari bir meta haline gelmiş ve gün geçtikçe de tüketimi artan gündelik bir tüketim kültüne dönüşmüştür (Kızıldağ'dan Aktaran Tuna ve Kaya, 2010: 239). Erdoğan da popüler kültürü açıklarken Tuna ve Kaya'ya benzer bir açıklama yapmış; popüler kültür kavramının “halka ait” anlamından “birçok kişinin tercih ettiği, sevdiği” anlamına dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün tesadüfi bir biçimde gerçekleşmediğini açıklamıştır. Popüler kavramı, medyada programların, film ve müzik endüstrilerinin kültürel pazara sunduklarının halk tarafınca benimsendiği anlamını karşılamaktadır (Erdoğan, 2001: 66).

Klasik anlatı, popüler, geleneksel anlatı, Hollywood sineması şeklinde de tanımı olan sinema anlayışının hedefi kapitalist bir işletme olarak öncelikle para kazanmaya yöneliktir. Büyüme adına meydana getirdiği yöntemler ve bu yöntemleri daimi bir şekilde yenilemesiyle Hollywood sineması, dünya genelinde büyük bir ağı dönüşmüştür. Yüz seneyi geçen zaman diliminde Hollywood sineması, farklı evrelerden geçmiş olup bu evreler, teknik ve estetik anlamda çeşitlilikler göstermiş, içerisinden geçtiği tarihsel dönem içerisindeki mevcut sosyal ve kültürel dinamiklerden etkilenmiştir (Çetin, 2014).

İlk dönemler kısa ve basit olayları işleyen sinema, 1915 senesinde Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" adlı uzun metrajlı filmiyle sinemanın bir anlatı aracı olabileceğini kanıtlamıştır. Griffith'in öncü ismi olduğu klasik film anlatısı, çağdaş popüler sinemada halen devam etmektedir. 1920li yıllarda Eisenstein tarafından meydana getirilen "çatışmalı montaj kuramı", klasik anlatının kalıplarını kırarak montajın sınırlarını denemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki sinema kuramcılarından Bazin ise her iki yaklaşıma da karşı çıkarak sinemada kurgunun mekansal gerçekliği bozmaksızın verilmesi gerektiğine yönelik açıklama yapmıştır (Altundağ, 2006).

Griffith'in görüntülere yaptığı anlamsal müdahaleler, çekimlerde meydana getirdiği kısaltmalarla beraber birden çok kameranın kayda aldığı görüntüler arasında devamlılığı sağlama gibi sinemasal çalışmaları olmuştur. Bu ele alış, günümüzün klasik anlatı sinemasının sahip olduğu "kurgu"nun temelini meydana getirmiştir. Böyle bir kurgu yöntemi aracılığıyla çekimler arasında bir bağlantı oluşturulmuş ayrıca değişik çekim ölçeklerinden meydana gelen planların kurguyla bir araya getirilmesiyle dramatik etki yaratılmıştır. Böylelikle de seyircide oluşan özdeşleşmeyle beklenti ve merak duygusu canlı kalmıştır (Ayvaz, 2011: 1).

Griffith'in meydana getirdiği geleneksel sinemanın biçimsel olduğu kadar bir de içerik boyutu bulunmaktadır. Bu sinema anlayışını içeriksel anlamda analiz ettiğimizde karşımıza birtakım unsurlar çıkmaktadır. Geleneksel anlatıya sahip filmler, kararlı bir durumun bozulmasını belirterek başlamaktadır. Bu bozulma, kimi zaman kararlı durumu göstererek kimi zaman da önceden belirtilen bozulmayla ima yapılarak gerçekleştirilmektedir. Bu bozulma hem filmin sorunsalını hem de açık

veya örtük bir biçimde devam edecek olan bir sorunlar dizisini oluşturmakta aynı zamanda da filmin sorunlar içerisinde nasıl devam edeceğine de karşılık gelmektedir (Ellis, 1993: 67-68).

Klasik anlatı sinemasının içerik unsurlarından birisi de konumuz adına da önemi olan star sistemidir. Star kelimesi İngilizce bir kelime olup famous, celebrity gibi eş kullanımlara da sahiptir. Türkçede bu kelimenin karşılığı yıldızdır. Yıldız kelimesinin de İngilizcede olduğu gibi şöhret, şöhretli gibi eş kullanımları mevcuttur.

Star sistemi her ne kadar Hollywood’la beraber hatırlansa da Birinci Dünya Savaşı’nın devam ettiği dönemlerde İtalya’da meydana gelmiş, Amerikan sinemasındaysa “Hollywood usulü sistem”le önlenemez bir tırmanışa geçmiştir. Hollywood star sistemi giderek bütün ulusal sinemalara hakimiyet göstermiş ve “Amerikan starlığı”, sinemada “çağdaş mitoloji”yi meydana getirmiştir. İlk dönemlerinde kadın oyuncular temelli meydana getirilen İtalyan sineması, Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli ve Maria Jacobini’yle starlık hakimiyetine on yıl tanıklık etmiş daha sonra bu hakimiyeti Hollywood devralmıştır (Özgüç, 1988: 9-10).

Starların stüdyoyla imzaladıkları uzun dönemli kontratlar sebebiyle film tercihi noktasında inisiyatifleri yok denilebilecek derecede az olup stüdyo dışarısındaki hayatları kurgulanmış bir hayattır. Meydana getirilen imajlar, stüdyoların belirlediği biçimde halka aksettirilmekte, starların hayatlarına yönelik devamlı bilgi akışının gerçekleştirilebileceği magazin dergileri gibi unsurlar, devamlı olarak destek görüp büyütülmektedir. Buralarda anlatılan starların yaşamları, Amerikan rüyasının devamına benzer nitelik taşımakta; hayal fabrikası Hollywood filmlerini anımsatmaktadır. İzleyiciler noktasında büyüleyici varlıkları temsil eden starların, hem elle tutulacak kadar yakın hem de erişilmez kurgulanması önem teşkil etmektedir (Botnick’ten Aktaran Arslan, 2018: 85).

Marksist toplumsal yapıda toplumu meydana getiren kişilerin her biri toplum içerisinde bir işleve sahip bulunmakta olup eylemlerinin sorumluluğunu taşımaktadır. Star söz konusu olduğunda böyle bir sorumluluk ortadan kalkmaktadır. Star, mevcut

sistemin tamamen dışarısında kapitalist dünyaya ait bir olgu şeklinde varlığını idame ettirmektedir (Yüksel, 1998: 6-7).

Temel düşünce yapısı, mükemmelleştiği yolunda düşünce üretilen anlatıda kırılmalar ve karşı çıkışlar meydana getirmiştir. Gerek klasik anlatı sinemasını daha anlaşılır kılmak gerekse de bu kırılma ve karşı çıkışları daha iyi bir biçimde açıklayabilmek adına özet bir kronolojik sıralama bize şöyle bir oluşumu vermektedir: Amerika'daki 1930 ve 40lı dönemlere damgasını vuran Hollywood stüdyo ve star sisteminin altın çağı, canlandırma sinemasının, Disney'in gelişimi, 1940 ve 1950li dönemlerde etkinliğini arttıran başta western olarak dedektif, gerilim, suç öyküleri, müzikaller, vb. kapsayan tür sinemasının gelişimi ve Film Noir, Avrupa'daysa Renoir ve şiirsel gerçekçiliği, savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve 1960lı dönemlerde öne çıkan Fransız Yeni Dalgası (Armes, 2011).

Her ne kadar yukarıdaki paragrafta yer almasa da klasik anlatıya tepki gösterenlerin arasında Ruslar da yer almıştır. Tezin ileri kısımlarında Eisenstein'in 1920li yıllarda klasik anlatı sinemasının sınırlarını zorladığından bahsettiğimizde bu açıklamamızı bazı Sovyet yönetmenlerden yola çıkarak da gerçekleştirmiştik. Bilhassa Sovyet yönetmenler, kurguyu bir adım daha geliştirerek sinemasal anlatı aracı şeklinde kullanmışlardır. Her ne kadar Griffith'in kurgu anlamında gerçekleştirdiği önemli çalışmalar söz konusu olsa da kurguyu başlı başına bir sanat şekli olarak geliştiren, kurguyu kuramsal olarak açıklayan ve kurguyu çok daha gelişkin bir anlatı aracına dönüştürenler temelde Pudovkin, Eisenstein, Kuleshov, Dziga Vertof ve öteki Sovyet sanatçılar olmuştur (Dmytryk, 2011: 266).

Savaş sonrasında sinemasal anlatının şekil kazanmasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği başat rol oynamıştır. Savaşın son dönemlerinde film çekiminin savaşın yıkımından nasibini aldığı göz önünde bulundurulduğunda hem eldeki olanakların azlığından hem de savaşla yerle bir olmuş durumun dayattığı şartların bir sonucu şeklinde sinemasal anlatı, kendisini sokak ortamında belirtmenin gerekliliğine daha çok karşı çıkamamıştır. Savaşın etkisiyle mekanın parçalara ayrılması, kameranın sokağa çıkıp hareket kazanmasıyla farklı bir boyut atlamıştır. Savaşla birlikte meydana gelen direniş anlayışı, savaşın oluşturduğu yıkım, devamında tekrardan devam etmenin

ihtiyacından doğan umut, bütün bu gerilimlerden meydana gelen şartların belirsizliği, bu belirsizliğin insanlar ve toplumda yarattığı sosyo-ekonomik şartlar ve çalkantılı psikolojik durum, kısıtlı olanaklarla sokağa çıkan yönetmenin elindeki malzemeler olmuştur. Kendisine ait sebep sonuç algısıyla, bütünlüklü bir mekan ve zaman algısını insanlara dayatan geleneksel anlatıyla dışarıda gerçekliğini sunan mekan ve zaman arasındaki ayırım oldukça fazla olmuştur. Böyle bir durum, ister istemez yönetmenlerin dışarıya çıktıklarında gördükleri zaman ve mekanı belgeselin estetik yöntemleriyle ele almalarına, öykü anlatsalar bile anlatılarını klasik anlatıda kırılma oluşturacak biçimde sunmalarına neden teşkil etmiştir. Visconti'nin "Yer Sarsılıyor", De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları", Rossellini'nin "Roma, Açık Şehir" ve "Almanya Sıfır Yılı" filmlerinde öne çıkan bu yaklaşım, sıradan bireylerin yaşamlarını dolaysız bir biçimde anlatmıştır. Mekanın belirsiz ve parçalanmış durumu, kameranın hareketleriyle, karşılaşmaların meydana getirdiği atmosferle bütünselleştirilmesi adına çaba verilmiştir (Şentürk, 2011).

Auteur kuramın temelleri, 1947 senesinde Soggetto e Seneggiatura'da yazan İtalyan Umberto Barbaro tarafından atılmıştır. Barbaro, sinemanın meydana gelmesinde kullanılan araçların hepsinde olduğu gibi insanlığın yaratıcı gücüne bağımlı alıcı da her anlamda yontucunun elindeki yontma kalemine veya ressamın elindeki fırçaya benzemektedir şeklinde bir açıklama yapmıştır. Barbaro burada kamerayı tanımlamış; kameranın yaratıcı bir yönetmenin aracı olduğuna yönelik vurguda bulunmuştur (Esen, 2013: 34).

1948 senesinde Astruc, "Yeni Avangard'ın Doğuşu: Kamera Kalem / Le Camera-Stylo)" adındaki makalesiyle sinemanın aynı kendisinden önceki sanatlara benzer bir biçimde gittikçe bir anlatım aracına dönüştüğünü belirtmiştir. Astruc burada, "Bireylerin o eserleri kimin meydana getirdiği ve kimin kaleme aldığını ayırt edebilmesinin mümkünlüğü söz konusu olabilir mi?" şeklindeki sorusu, Auteur kuram adına önem teşkil etmiştir (Mevlütöğlu, 2018: 1).

Esen, İkinci Dünya Savaşı sürmekteyken yasaklı Amerikan filmlerinin savaşın sona ermesini takiben Alman işgalinin sona ermesiyle Fransa'ya girmesi, genç Fransızların çok fazla Amerikan filmi izlemesine vesile olduğunu belirtmiştir;

Fransız sineması adına yaşanan bu gelişmeler, Yeni Dalga akımının meydana gelmesine zemin hazırlamış, auteur kuram da bu akımın önemli yönetmenlerince geliştirilmiştir. Dolayısıyla auteur kuramın anlaşılması bir anlamda Yeni Dalga akımını anlayabilmekten geçmektedir. Sinema kulüplerinin Paris'in geneline yayılması, bilhassa Henri Langlois'in oluşturduğu Cinematheque Française'in arşivi aracılığıyla eskiden çekilmiş, yeni çekilmiş tüm filmlerin tekrar tekrar seyredilebilmesi, bilhassa sinemaya meraklı gençleri oldukça etkilemiştir. Hollywood'a ait ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içerisinde dahi kimi yönetmenlerin kendilerine has bir anlatım şekli geliştirmelerine tanıklık eden bu yönetmenler, hissettikleri heyecanla "La Politique Des Auteurs" şeklinde bir görüş meydana getirmişlerdir. Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Orson Welles isimleri, bu yönetmenlere analiz etme anlamında iyi bir malzeme olmayı teşkil etmiştir. Auteur politikasını geliştiren aynı zamanda Cahiers du Cinema dergisinin de yazarları olan bu genç eleştirmenleri Claude Chabrol, François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette ve Eric Rohmer sıralamak mümkün olmakta; bu yönetmenler, ilerleyen süreçte kendileri de film çekmişlerdir. Her ne kadar sinema anlayışları ve ele aldıkları konular farklılık göstermiş olsa da aynı kaynaktan beslenen bu gençleri, Yeni Dalga yönetmenleri olarak isimlendirmek mümkün olmaktadır.

1959 senesini takiben Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer ve Jacques Rivette, ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek Yeni Dalga'nın ilerlemesini sağlamışlardır. Godard'ın Serseri Aşkılar, Truffaut'un 400 Darbe, Resnais'in Hiroşima Sevgilim, Rohmer'un Aslan Burcu, Rivette'nin Paris Bizimdir filmleri, Yeni Dalga'nın sinemaya yaklaşımını belirten önemli filmlerdir (Bordwell ve Thompson, 2009: 462).

Cahiers du Cinema dergisi, Andre Bazin önderliğinde yayınlanmıştır. David Cook, derginin iki ilkesinin bulunduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki, Bazin'in öne çıkardığı kompozisyon ve mizansen lehine montajın estetiklerini reddetme, ikincisi ise Truffaut'un öne çıkardığı "la politique des auteurs" olmuştur.

Yeni Dalga akımının manevi babası, Fransız Sinemateki’ni kuran ve Cocteau’nun “hazinelarimizi koruyan ejder” şeklinde tanımladığı Henri Langlois olmuştur. Cahiers du Cinema yazarlarına yeni bir estetiği meydana getirebilmeleri adına malzemeleri sağlayan Langlois olmuştur. Yeni Dalga akımının gerçek babası ise Bazin olmuştur. Cahiers du Cinema dergisinin editörü olarak Andre Bazin, kendi yazılarından ayrı bir biçimde ahlaki bir güç kullanmıştır. Bilhassa Truffaut adına ikinci bir baba olmayı temsil etmiştir. Truffaut, sinemada ilk görevini aldığı onun yanında çalışmaya başladığı 1948 senesindeki o gün itibariyle Bazin’in evlatlığı olduğunu belirtmiştir. Herhangi bir alana ait her eleştirmene benzer biçimde Bazin de kendi konusunu oldukça geniş boyutlarda ele almıştır. Bazin’e göre sinema, ne kadar esnek veya güzel olsa da hiçbir zaman yalnızca görkemli bir ayırım içerisindeki bir dil veya sanat değil; her daim felsefi, politik, hatta dini denklemlerde aktif rolü olan bir etmen olmuştur. Bazin’in yaklaşımının tutarlılığı, çok boyutluluğu ilerleyen süreçle Yeni Dalga’nın filmlerinde yansımasını bulmuştur. Andre Bazin’in bu aracın kendine has doğası diğer bir deyimle sinemanın dili üstüne yorumları, aracın sahip olduğu psikoloji ve teknolojinin daha derinlemesine anlaşılması noktasında eşsiz bir nitelik göstermiş, ilerleyen zamanla Christian Metz gibi göstergebilimcilerin film olgusunu daha güçlü bir biçimde felsefi olarak analiz etmesine neden olmuştur. Astruc’un sinemanın gerçek meselesinin düşüncenin ne şekilde ifade edileceği olup bu dilin meydana getirilmesi, sinema tarihindeki tüm kuramcılarının ve yazarların düşüncelerini meşgul etmiştir tarzından açıklaması, Bazin’in de istisnai bir durum olmadığını kanıtlar nitelikte olmuştur. Bazin’e göre, sinema anlatısının evrimi, kurgu ve dışavurumculuğun hilelerinden uzak bir biçimde kurgunun karşıtı bir biçimde ele aldığı gerçekçilik, mizansen ve derin odak yönünde ilerlemeye karşılık gelmektedir (Monaco, 2006: 13-14).

Fransa’da meydana gelen “politique des aucteurs”, Andrew Sarris’in 1962 senesinde kaleme aldığı “Notes on Auteur Theory” adındaki makalesiyle Amerika’ya “auteur kuram” olarak geçiş yapmıştır. Sarris, çalışmasında yönetmeni filmin odak noktası kılmış senarist, star oyuncu ve yapımcının filmin önüne geçmesine karşı bir duruş sergilemiştir (Kaymak, 2018: 38).

Bu çalışmada savunulan görüş auteur sinemasının star sistemiyle artık olumlu anlamda bir etkileşimi olması ve bu etkileşimin auteur sinemasının çıktığı davadan ayrıldığını göstergesi olmasıdır. Diğer bir deyimle auteur sinemasının star sistemini kullanmamaya yönelik oyuncu seçme anlayışının artık bu sistemden oyuncularını filmlerinde oynatarak değiştiğine dair bir fikir yürütülmektedir. Bu durum da auteur sinema anlayışının değiştiğinin göstergesidir.

Tezimizin ana konusu, star sistemi ve auteur sineması arasındaki etkileşim üstünden auteur sinemasının son durumunun ne durumda olduğudur.

Çalışmamızda cevabı aranan sorular şunlar olmuştur:

Klasik anlatı sineması ve popüler kültür ilişkisi ne şekildedir?

Star sistemi nasıl bir sistemdir?

Auteur sinema ve star sistemi arasındaki ilişki neyin göstergesidir?

Sinemada auteur kuram ve star sistemi arasındaki ilişkinin ele alındığı çalışmamız, kuram ve uygulama olmak üzere iki bölümden meydana gelmektedir.

Birinci bölüm, sinemada auteur kuram ve star sistemi arasındaki ilişkiyi sinemanın ilk yıllarındaki yaşam anlayışından yola çıkararak başlatılmıştır. Bu yaşam tarzı, kapitalist sistem ve bu sistemin meydana getirdiği popüler kültür temelli bir yaşam şeklidir. Bu doğrultuda gelişen sinema endüstrisi zamanla içerisinde star sistemi denen bir oluşumu meydana getirmiştir. Bir süre sonra sinema endüstrisine karşı tepkiler başlamış ve bu tepkiler auteur sinemasıyla zirve yapmıştır. Birinci bölüm, anlattığımız bu bilgilerden diğer bir deyimle çalışmamızın kuramsal kısmından meydana gelmektedir.

İkinci bölüm, nitel bir araştırma yöntemi olarak auteur yöntemle birinci bölümde anlatılanların uygulandığı kısımdır. Burada filmler, auteurist yaklaşımla eleştirilmiştir. Auteurist yaklaşım burada genel anlamda ele alınmış; diğer bir deyimle belli bir auteur kuramcısının perspektifi yerine kuramı daha iyi anlatabilmek adına auteur kuram üstünde çalışması olan önemli isimlerin birer karması şeklinde sunulmuştur.

Çalışmamızın amacı, auteur kuramın son durumunu auteur kuram ve star sistemi ilişkisi üstünden anlatabilmektir. Araştırma bulguları, sonuç kısmında yorumlanarak bir sonuç ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Literatür taraması yapıldığında genel olarak auteur kuramın kendine has özelliği olan yönetmen odaklı olmasının bir yansıması şeklinde, auteur kuram hakkında yapılan çalışmaların yönetmen odaklı gerçekleştirilmiş olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktada çalışmamızın auteur kuramı star sistemiyle ele alması da literatür anlamında bir yenilik teşkil etmektedir. Çalışmamızın auteur kuramın genel olarak son durumu hakkında bilgi vermesi sebebiyle auteur kurama yaklaşım açısından bir yenilik teşkil edeceğine yönelik inancımız bulunmaktadır.

Birinci Bölüm

Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemi Arasındaki İlişki

Sinemayla ilgili çalışma gerçekleştirilirken bakış açısının tarih-kuram-eleştiri boyutlarında ele alınması gerekmektedir. Bilhassa sinemanın kuramsal yapısını belirlemek, sinema tarihinden ayrı bir biçimde ele alınmaması gereken bir eylemdir. Büker ve Topçu, bu açıklamalarına ek olarak sinema tarihine yaklaşımın; bu tarihe yönelik kapsam ve analiz kriterlerinin neler olması gerektiğine dair çeşitli fikirlerin bulunduğunu belirtmiştir (Büker ve Topçu, 2010: 18-19). Biz de çalışmamızın bu kısmında sinema tarihini auteur kuramı ve star sistemini hazırlayan bir süreç yaklaşımıyla ele alacağız.

1. 1. Auteur Kurama Doğru

Auteur sinemasının tarihsel kuruluşu göz önünde bulundurulduğunda sanatın üreticisi konumunda Avrupa, bu üretimin ötekisi noktasında Amerika olmak üzere iki temel coğrafi konum bulunmaktadır. Elsaesser, bu iki temel coğrafyanın jeopolitik açıdan anlatısının ne şekilde olduğuna yönelik insanlarda bir çeşit sorgulama meydana geleceğinden bahsetmiştir (Elsaesser, 2005: 13). Anlatının jeopolitik yönü konumuz açısından önem taşımaktadır. Bu durumun sebebi auteur sinemasını ele alanların karşı çıktıkları sinema anlayışının öz olarak yapılma mantığına karşı çıkmış olmalarıdır. Çalışmamızın bu kısmında ilk olarak Amerikan politikasının bel kemiği olan popüler kültür olgusu açıklanacaktır.

1. 1. 1. Popüler Kültür

Popüler kültür ve kapitalizm i  i e geçmiş olgu olma özelliği göstermektedir. Bu noktada kapitalizmin ne ifade ettiğine bakıldığında; kapitalizmin tarihsel olarak on beşinci yüzyıl sonları Avrupa’sında meydana gelip on dokuzuncu yüzyıl sonlarına gelindiğinde bütün yer küreyi kapsayacak şekilde genişlik kazanmış, günümüzde de halen yerkürenin tamamında yayılmakta olan ekonomik bir sistemin ismi olduğu g r lmektedir. Kapitalizmin olgunluk kazanmasını, feodalizmden kapitalizme geçiş dönemi olarak kabul edilen, ekseri ticari sermaye birikimi veya merkantilist olarak da adlandırılan 1500-1800 şeklinde üç yüzyılı kapsayan dönem dikkate alınmadığı takdirde    aşamada ele almak mümkün olmaktadır. Bunlardan ilki, D. Ricardo, Smith, K. Marx ve J. S. Mill’in tahlilini gerçekleştirdikleri; küçük işletmelere ve rekabete dayanan ve “kapitalizmlerin” henüz “ulusal” çerçevede, ulusal sınırlar içerisinde faaliyet gösterdikleri dönem (ortalama 1800-1900 arası). 1800l  yılların sonundan 1900l  yılların ba ına önemli firmaların, firma gruplarının, tekellerin meydana gelip “ulusal kapitalizmlerin” dünya sahnesinde yarı tığı, bilhassa 2. Dünya Savaşı sonrasında İngiltere’de “Monopoly Capital” diye tabir edilen dönem. Transnasyoneller şeklinde anılan çok uluslu şirketlerin önemli bir güce ve etkinliğe ulaştığı 1980lerin 1990ların küresel kapitalizmi (Köroğlu, 2012: 24).

Sermayenin, emeği bir meta şeklinde satın almasıyla sömürmesine dayanan üretim şekli olarak açıklanabilecek kapitalizm, üreticinin üretim araçlarından kopmu luğunu  n şart olarak almaktadır. Bu  art, herhangi bir m lk  olmayan insanların kendi geçim kaynaklarına ulaşmasına engel koymaktadır. Mülk sahibi olmayanlar adına tek seçenek, mülk sahipleriyle anlaşarak piyasaya uygun fiyat üstünden emek güçlerini satmaları yönünde olmaktadır. Üretici konumunda olanın emek gücünün değeriyle mülk sahibi için çalışırken harcadığı emeğin değeri arasındaki fark, sömürüyü meydana getirmektedir.

Kapitalist hayatta her unsur, bir üretim ve tüketim ilişkisi içerisindedir. Mevcut bütünlük, parçalardan meydana gelmekte; birinin varlığı ötekini yok etmemekte sadece yapısını ba kala tırmaktadır. Toplumlar da böyle ba kala mı  yapıları e 

zamanda yaşamak zorunda kalmaktadır ki bu durum da toplumsal kimliği parçalamaktadır. Guattari ve Deleuze, artık hiçbir şeyin saf olmadığını öne sürmektedirler. Her şey, hem üretim makinesi olmayı hem de tüketim makinesi olmayı temsil etmektedir. Artık sadece bir şeyi öteki şeyle bir araya getirerek meydana getiren bir süreç söz konusudur. Zevk makineleri, üretim makineleri, şizofrenik makineler her yerde bulunmakta ve hepsi de bir tür yaşamı temsil etmektedir. Dışarı ve içeri, kendi ve kendi olmayan, artık hiçbir unsur, bu zamana dek sahip olduğu anlamlara sahip olmamaktadır (Deleuze ve Guattari, 1996: 402).

Bu noktada Fordist-Keynesçi üretim ve hayat şeklinin altını çizmek gerekmektedir. 1916 senesinde Ford, montaj hattını meydana getirmiştir. Bu ekseninde işçilerin maaşlarına, çalışma şartlarına, dahası işçilerin boş zamanlarına dek yeni, akılcı düzenlemeler getirmiştir. Ford'un meydana getirdiği bu süreç, işçilerin yalnızca üretim şartlarının değil tüm hayat alanlarının biçimlendirilmesinin böylelikle kitlesel üretimin kitlesel tüketimle dengelenmesi ilkesiyle, bilhassa savaş sonrası dönemde Marshall yardımlarıyla birleşerek bütün Avrupa ve sosyalist blok dışında kalan ülkelerde de etkisini arttırmıştır. Fordist düşüncenin ekonomi politik krizlerin sonuçlarıyla kendisini devletle etkileşimli bir aşamada yeniden yapılandırma çabaları da dahil olmak üzere; egemen ideolojik bir çerçeve ve yaşam şekli olarak onaylatırması, yarım yüzyılı bulan bir sürece denk gelmektedir. Harvey'in de öne çıkardığı gibi montaj hattının sekiz saatlik, beş dolarlık iş gücüyle hedeflediği şey yalnızca disiplinli bir üretim ortamı değil aynı zamanda kitlesel olarak üretilen ürünleri tüketebilecek gelire ve boş vakte sahip bir işçi sınıfı olmuştur. Tüm bu aşamalar, üretim biçimi ve sermayenin bütün dünya geneline yayılan bir ölçüde zamanı ve mekanı tekrardan ne şekilde yapılandırdıklarının temel dinamiklerinin ve etkilerinin anlaşılabilmesi noktasında önem taşımaktadır. Sürecin temel noktalarının; bu ekseninde meydana getirilen kültür endüstrisinin ve dahası bu gerilimlerinin estetik söylemde meydana getirdiği karşı çıkışların sinema tarihi, kuram ve eleştiri noktalarındaki izlerini adlandırabilmek adına temel bir çıkış noktası şeklinde değerlendirilmesi gerekmektedir (Harvey'den Aktaran Doğan, 2018: 23-24).

“Popüler”, “Kültür” kavramlarının bir araya gelerek meydana getirdiği popüler kültür kavramının tek başına bir anlam ifade etmediği ve bu yüzden popüler ve kültür

kavramlarının ayrı bir biçimde analiz edilmesi gerektiği diğer bir deyimle bu kavramların ne anlama geldiğinin ayrı olarak bilinmesi gerektiği belirtilmiştir (Beşevli, 2009: 1).

On yedinci yüzyıla dek “culture” kelimesi, Fransızcada Latincedeki tarımla ilgili olan anlamlarıyla kullanılmaktayken Fransız Devrimi öncesinde Voltaire, culture kelimesini ilk kez insan zekasının meydana gelmesi, gelişimi, yüceltilmesini belirleyen bir terim şeklinde kullanmıştır ve kelime tamamen farklı bir anlama dönüşmüştür. Cultura kelimesi bundan itibaren on sekizinci yüzyılda Almanya’ya cultur şeklinde geçmiş ve medeniyet, kültürel evrim anlamlarında kullanılmaya başlanmıştır (Güvenç’ten Aktaran Aydın, 2018: 11).

Kültüre ülkemizde cumhuriyetin meydana geldiği dönemlerde karşılık olarak “ekin” kelimesi tercih edilmiştir. Ekin sözcüğünün kullanım olarak yaygınlık göstermemesi nedeniyle 1930lu yıllardan sonra bu kelime yerine kültür kelimesi tercih edilmiştir (Arslanoğlu, 27. 05. 2017).

Kültürün bilimsel anlamdaki bir yorumu, kültürel antropolojinin kurucusu kabul edilen Tylor’a ait olmuştur. Tylor, burada kültür kavramını uygarlık kavramıyla eşdeğer görmüştür (Güvenç’ten Aktaran Bostan, 2016: 8).

Kültürü, insanlığın gerçekleştirdiği her şey diğer bir deyimle insanlığa ait olan gelenekler, görenekler, örfler, adetler, alışkanlıklar ve benzeri inanç, davranışların hepsi şeklinde tanımlamak mümkün olmaktadır (Beşevli, 2009: 1).

Bauman, kültürün düzen adına insanlık tarafından meydana getirildiğini, düzeni yaratmak kadar onu korumanın da kültürün yerleşik öğeleri aracılığıyla mümkün olduğunu açıklamıştır. Tarımsal alanlardan yolda yürüme düzenine, trafikten kişiler arası ilişkilere dek birçok alanda karmaşıklıktan uzak durulması veya yazılı olmasa da uyulmasına yönelik kurallar, kültür tarafınca yapay bir şekilde topluma işlenmiştir. Genel olarak doğal olana zıt bir konumda olan kültür, yarattığı düzeni devamlı kılabilme adına kendisine yüklenen değer veya değerleri kullanmaktadır. Bu şekilde kişilerin düzenin dışarısına çıkıp değerli olana yönelik aykırılıkta bulunmalarını önleyici işlev görmektedir. Bu durum kültürün görünmez kilitlerle

insanların çıkabileceği kapıları kapatmalarına benzemektedir (Bauman'dan Aktaran Özmen, 2017: 5).

Münevver Çetin'in yaptığı kültür açıklaması da insanların bir aradaki yaşam şekillerine dönük bir açıklama olmuştur. Çetin, kültürün geniş bir perspektifte ele alındığında kişilerin yaşamakta olduğu; sosyal ilişkilerini devam ettirdikleri çevreye ve bu çevredeki koşullara karşılık geldiğini belirtmiştir. Bu açıklamasına ek olarak kültürün kişilerin davranışlarına şekil veren ve resmi olmayan kurallar bütünü şeklinde tanımlandığını ifade etmiştir.

Güvenç'e göre kültürün birden çok niteliği bulunmaktadır. Kültür, Güvenç'e göre kişinin dünyaya geldikten sonra kazandığı alışkanları temsil etmektedir. Kültür, nesilden nesle aktarılabilen, her toplumun kültürü birbirinden ayrılık göstermektedir. Güvenç, aynı zamanda kültürün idealleştirilmiş kurallar bütününe karşılık geldiğini, kültürün insanların ihtiyaçlarını karşıladığını belirtmiştir. Kültür, zamanla değişim geçirebilmekte, bütünleştirici olduğu kadar ayrıştıran bir yapıya da sahip olmaktadır. Güvenç, son olarak kültürün yaşama yönelik soyut bir kavram olduğunu açıklamıştır (Güvenç'ten Aktaran Aydın, 2018: 8).

Kültüre yönelik açıklamaları, Kroeber, Smith ve Kluckhohn altı yaklaşım olarak belirtmiştir. Bunlardan ilki betimsel tanımlar olmuştur. Betimsel tanımlar, kültür kavramını sosyal hayatı oluşturan önemli bir olgu olarak ele almakta ve kültürü meydana getiren alanlara yönelik tasarı geliştirmektedirler. Tarihsel tanımlar, kültür kavramını kuşaktan kuşağa aktarılan bir miras olarak işlemektedirler. Kuralcı tanımlar, kendisini iki biçimde açıklamaktadırlar. Bunlardan ilki, kültür kavramının kişilerin eylemlerinde belirleyici bir rolü olduğuna yöneliktir. İkinci açıklama ise kişilerin değer yargılarının belirleyicisi konumundaki kültür kavramı olmaktadır. Kültüre yönelik psikolojik tanımlamalar, kültür kavramının kişiler arası iletişimde, öğrenmede, duygusal gereksinimleri sağlamada yardımcı rol üstlendiğini belirtmektedir. Yapısalcı tanımlar, kültürün ayırt edici özelliklerinin bir bütün olduğunu ifade etmektedir. Son olarak genetik tanımlar ise kültür kavramının nasıl meydana geldiğini, varlığını nasıl idame ettirdiğini açıklamaya çalışmaktadır (Oğuz, 2011: 131).

Cemil Meriç, kültürün üstünde kolay bir biçimde konuşulan bir kavram olduğunu belirtmiştir. Meriç'e göre bu kavram, çözümlenememekte bunun sebebi olarak da kültürün öğelerinin sayısız olması, kavramın yerinde saymaması; devamlı bir biçimde değişmesi şeklinde açıklama yapmıştır.

Erdoğan ve Alemdar, kültürü hikayeci bir biçimde açıklamıştır. Onlara göre, bir taşın yerinde durması doğayı temsil etmekte insan o taşı alıp bir hayvana atmak için kullandığında taş hedefini yerine getirmek üzere kullanılan bir aracı ifade etmektedir. Bu taş alınıp yontulup işlenerek bir araç haline getirildiğinde o taş artık kültürel bir ürüne dönüşmüştür. Bu gerçekleştirilen ürünün gerçekleştiriliş biçimi ise kültürün ta kendisi olarak yorumlanmaktadır.

Unesco, kültürün bir toplumun veya grubun öne çıkan maddi, manevi, duygusal ve zihinsel niteliklerinin bütün ve edebiyatı, bilimi, kişilerin yaşam şekillerini, temel haklarını, gelenek-göreneklerini, inançlarını ve değer yargılarını kapsayan bir olgu olduğu yönünde açıklamada bulunmuştur (Oğuz, 2011: 128).

Kültüre yönelik açıklamalardan sonra popüler kavramı ele alındığında genel anlamda iki farklı kullanım karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilk kullanım, halkın beğenip yaptığı her şey olmakta ikinci kullanımsa halkın genel olarak beğenip hızlı bir biçimde tükettiği her şeye karşılık gelmektedir. Burada birinci anlam, halkın kendisini belirtmekten ikinci anlam kitleselliğe yönelik çağrışımında bulunması sebebiyle ticari bir kavramı yani olumsuz bir kavramı çağrıştırmaktadır (Yıldız'dan Aktaran Tuna ve Kaya, 2010: 239).

Tanım veya açıklama anlamında bir çeşitlilik de popüler kültür için geçerli olmaktadır. Bu tanımlamalara veya açıklamalara bakıldığında; Çağan, popüler kültür veya pop kültürünün kökeninin Latince "popularis"ten geldiğini, "halka ait olan" anlamında kullanılan hukuki ve siyasal bir terim olduğunu belirtmiştir.

Strinati, çeşitli toplumlardaki grupların hatta farklı zamanlarda yaşamış toplumlar ve grupların kendi popüler kültürü olabileceğine yönelik açıklamada bulunmuştur. Kitle kültürüne yönelik eleştirilerde popüler kültürün sanayi öncesi toplumların halk kültürü veya sanayi toplumlarının kitle kültürü şeklinde tanımlanabileceğini ifade

eden Strinati, Frankfurt okulunun bakış açısına göre de popüler kültürün kapitalizmin devamı niteliğinde kültür endüstrisince meydana getirilen kitle kültürü şeklinde tanımlandığını da eklemiştir (Strinati, 1995: xvii).

Popüler kültürün yirminci yüzyıldan önce halk adına, halk tarafınca meydana getirilen kültürü anlatmak için ele alınan bir kavram olduğuna yönelik başka açıklama da Kaya ve Tuna'dan gelmiştir. Kaya ve Tuna, yirminci yüzyıldan sonra teknolojinin ilerlemesiyle bu kültürün yok olduğunu ve yerini medyanın yarattığı, medyanın toplumu etkisi altına aldığı kültüre bıraktığını belirtmiştir (Yaylagül'den Aktaran Tuna ve Kaya, 2010: 239).

Türk Dil Kurumu popüler kelimesinin günümüz anlamının “halkın zevkine göre olan, halkça tutulan, herkesçe tanınan, bilinen” olduğu yönünde açıklama yapmıştır (Türk Dil Kurumu, 14. 05. 2017).

Sosyal bilimler sözlüğünün popüler kültür tanımına bakıldığında popüler kültürün hızlı meydana getirilen hızlı kaybolan, tarihsel önemi ve tarihsel sürekliliğe yönelik mücadelesi olmayan, elit olma niteliği bulundurmayan, ortalama seviyede olan her kişinin sahip olabildiği kültürel nitelikler şeklinde ele alındığı görülmüştür (Acar ve Demir, 2002: 336).

Batmaz, popüler kültürün günlük hayatın kültürü olduğu yönünde fikir geliştirmiştir. Popüler kültür ona göre, dar anlamıyla emeğin günlük bir biçimde tekrardan meydana getirilmesinin bir girdisi olarak eğlenceyi kapsamakta geniş anlamıyla ise belirli bir hayat şeklinin ideolojik manada tekrardan üretilmesinin ön şartlarını sağlamaktadır.

Bilal Arık, popüler kültürün ne iktidar tarafından meydana getirildiğini ne de halkın bağrından veya sanatsal bir yetkinlikten çıkma bir şey olduğunu düşünmüştür. Popüler kültür Arık'a göre, daha çok var olan kültürel pratiklerden halkın gerçekleştirdiği “seçim” olmakta ve bu seçimi takiben benimsediği bir kültür formunu temsil etmektedir.

Popüler kültür olgusu, “halka ait” anlamından giderek uzaklaşmış böylelikle ticari bir meta haline gelmiş ve gün geçtikçe de tüketimi artan gündelik bir tüketim kültüne

dönüşmüştür (Kızıldağ'dan Aktaran Tuna ve Kaya, 2010: 239). Erdoğan da popüler kültürü açıklarken Tuna ve Kaya'ya benzer bir açıklama yapmış; popüler kültür kavramının “halka ait” anlamından “birçok kişinin tercih ettiği, sevdiği” anlamına dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün tesadüfi bir biçimde gerçekleşmediğini açıklamıştır. Popüler kavramı, medyada programların, film ve müzik endüstrilerinin kültürel pazara sunduklarının halk tarafınca benimsendiği anlamını karşılamaktadır (Erdoğan, 2001: 66).

Medyanın etkisinin genellik kazandığı bir toplumda, onaylanan değerlerin belirleyicisi de medya olmaktadır. Medyanın kontrolüyle meydana gelen popüler kültürün, kültürün koruyucusu konumundan ayrılıp ticari hedefle üretildiği varsayılmaktadır (Mora, 2008: 1).

Baudrillard, kitle iletişiminin bize sunduğu gerçekliğin gerçeklik değil, gerçekliğin baş döndürücülüğü olduğunun önemine vurguda bulunmuştur. Buna yönelik açıklama yaparken de aslında hiçbir şeyin olmadığına yönelik bir yer ifadesini söylemiştir. Baudrillard, mevcut gerçekliğin aslında yalnızca olayların göstergesi olup bireylere güven veren tek şeyin de bu göstergeler olduğunu açıklamıştır. Baudrillard'a göre gerçek göstergelerden ibarettir ve Baudrillard, buna yönelik diğer çalışmalarında da açıklamalar gerçekleştirmiş, dünyaya yakın gündemin içerisinde hayatın akışında yer aldığımızı hissettiren imgelerin tükettiğimiz yalnızca birer gösterge olduğunu ve aslında tükettiğimiz bütün bu imgelerin dünyadan daha da uzaklaşmamıza neden olduğunu açıklamıştır. Bu durumun sebebi olarak, asıl önemli olanın içerik değil, medya aracılığıyla iletilen göstergeler olarak göstermiştir. Baudrillard, hedef kitlenin bu ısrarcı öğrenme, haber alma, bilme mücadelesinin altında yer alanın sorumluluk yerine “merak” ilişkisi olduğunu, dolayısıyla da sonuçta elde edilenin cahillik değil; “bir yanlış bilme” olduğunu açıklamıştır (Baudrillard, 2008: 27-28).

Özkan, popüler kültüre “alt kültür” olarak yaklaşmıştır. Popüler kültür Özkan'a göre, hakim grupların düzeni devam ettirebilme adına meydana getirdikleri, bağımlı hale dönüştürdükleri bireylere sundukları bir kültürü temsil etmektedir. Alt sınıflarca direkt olarak meydana getirilebilen bu kültür, egemen ideolojilerce

güdümlendirilmekte, alt sınıfların kültürüne ait karşıt öğeler özümленip etkisiz hale getirilmektedir. Bu anlamda popüler kültürün bir alt kültür olduğunu düşünmek mümkün olmaktadır (Özkan, 2006: 33).

Kalıcılık kelimesinin popüler kültürde karşılığı bulunmamakta; sermayenin devamlılığı, sürekli değişimle gerçekleşmektedir. Giyim alanında popülerliğin her mevsim hatta her yıl değişen moda olması ve müzik alanındaki popülerliğin devamlı değişen “top 10” listelerini takip etme ve dinleme olması, bu bilgiyi açıklar niteliktedir (Erdoğan, 2004: 4).

Şentürk, popüler kültürün niteliklerini şu şekilde sıralamıştır: popüler kültürün aşırılığa karşı eğilimi bulunmakta; bu aşırılık, cinselliği, argo dil kullanımını normalleştirmektedir. Popüler kültür, yok edici, işgalci bir niteliğe sahiptir. Bir insan, popülerin etkisi altında kaldığı takdirde bir başkasına benzer bir biçimde hayat sürmektedir. Popüler kültür, her çeşit kültürel farklılığı yok etmektedir. Popüler kültür, sanayileşme ve kapitalizmle ilişkisi içerisinde bulunmaktadır. Bu durumun sebebi, popüler kültürün iş bölümü, seri üretim, pazarlama ve dağıtımına dayalı olmasıdır (Şentürk, 2007: 30-31).

Kapitalist sisteme uyum sağlamış kişiler analiz edildiğinde insanların hepsinin gereksinimler ve tatmin ilkesi önünde eşit olduğu gözlemlenmektedir. Gereksinimler nezdinde sosyal veya tarihsel olarak eşitsizlik bulunmamaktadır. Kalite anlamında en öne çıkan ürüne sahip olacak kişinin durumu hakkında da belli bir ölçüt bulunmamakta; kullanım değeri aynı olmaktadır. Bu sebeple proleter ya da burjuva ayrımı söz konusu olmamaktadır (Boudrillard, 2008: 53).

Bilgi ve zevk gerektiren resmi kültür sanat galerileri, üniversite dersleri ve müzeler içerisinde korunmaktadır. Bu unsurlar, günlük hayat içerisinde ayrı bir dikkat gerektirmektedir. Bu durum karşısında popüler kültürün vitrin içerisinde durmayan ve elle somut olduğu kadar geliştirilebilir ve devam ettirilebilir yapısı kişinin tutumuna ve eğilimine göre değişiklik göstermektedir. Street, yüksek kültür şeklinde belirttiğimiz çalışmaların bireyin kendisine uzak hissetmesi sebebiyle popüler kültüre yönelimini sağladığını açıklamıştır. Kişi, mevcut esere göre zevkini biçimlendirmek yerine kendi zevki ya da bilgi düzeyine göre şekilleneni tercih etmektedir.

Birincisinde önemli bir bilgi birikimi söz konusu olmaktadırken ikincisi dikkatli olmayı veya araştırma yapmayı gerektirmemektir ki ikinci olanı daha onaylanır kılan da bu olmaktadır. Popüler kültüre dair bu noktada en kısa tanım, anlaşılabilir, çoğunluğa yönelik, ulaşılabilir olmak şekillerinde gerçekleşmektedir. Bu açıklamalardan nasibini politika da almaktadır. Politika, kitlenin gerçekleştirilen politikayı kendisine yönelik bulması, anlamak adına araştırma gerçekleştirmesi veya okuyup bilgilenmesini gerektirmeyen, kendisinin de on adımda ülke politikası şeklinden kitaplarla dahil olabileceği, fikir veya eğilimi olmasa dahi oyunun kıymetli olduğuna yönelik düşüncesi, öncelikle de popüler olana duyulan yakınlığı taşıyan büyük grubun bir parçası olması, aidiyetinin öneminin derinden hissettirilmesi gibi popüler kültür düzeyindeki tanımlamalarıyla eşdeğer pozisyon alması anlamını taşımaktadır (Street, 1997: 7).

Modern şeklinde tanımlananın popüler olduğu yönünde açıklama yapıldığında “modern” isminin ne şekilde algılandığının da belirtilmesi gerekmektedir. Modern, başından günümüze tam olarak keskin bir tanımla belirtilmiş, her daim sorular kapsayan bir durum olduğunu belirtmek mümkün olmaktadır. Burada öncelikli fark, yer değiştirilebilir, yenilebilir, hızlı değişen, çabuk unutilan, etkin ve hızlı bir biçimde yaygınlık gösteren sıfatlarıyla tanımlanabilir olmasından gelmektedir. Hızlı ilerlemekte olsa da birbirini tekrar eden şekillerin, ifadelerin, imgelerin durağanlığı ve bütün bu modern sanat şeklinde tanımlanan ürünlerin de bu durağan ürünlerin çevresinde yer değiştirerek meydana geldiğini işaret etmek gerekmektedir. Pek çok yazarın modernizmi tanımlamaktayken sanat çevresinde gelişen durum ifadelerini tercih ettiğini görmek mümkün olmaktadır. Bu durumun modernizmin sanatla başlayan tüketim birimi haline dönüştüğünde de modern dünya kültürü adını almasından gelmektedir. Kült eserlerin piyasaya yönelik değerleri olan, alınıp satılabilen nesneler şeklinde çeşitli temsiller meydana getirmesine şahitlik eden dünya, modern dünya sistemi, kültür, kitle kültürü ve popüler kültür tanımları arasında da soru işaretlerinin çokluğuyla boğuşmak durumunda kalmıştır (Özmen, 2017: 65-66).

Popüler kültüre yaklaşımlara geçilmeden önce popüler kültür anlatıldığında çok sık karşımıza çıkan “popüler”, “folklor”, “kitle” kültürü kavramları hakkında açıklama

yapılacaktır. Bu kavramlar, bazen popüler kültürle beraber kullanılmaktadır. Bu yüzden kavramsal bir kargaşa meydana gelebilmektedir. Bahsedilen her üç kültür şekli, birbirinden ayrı nitelik göstermektedir. Popüler kültür, halk kültürünü içermekle beraber kitle kültürünü de kapsamaktadır. Bahsedilen her üç kültür de geniş kitlelere yönelik olması nedeniyle bu noktada bir araya gelmektedirler. Popüler kültür çoğunlukla halkın bastırılmış duygularını öne çıkaran, sığ, kolay anlaşılır, sade ve basit anlatımıyla geniş kitlelere ulaşan bir kültürü temsil etmektedir (Sayar, 2018: 7).

Popüler kültüre olumlu yaklaşanlar, bu kültürün demokratik yönüne odaklanmışlardır. Böyle bir demokratik yaklaşım, popüler kültürün herkesin tüketimine açık olduğunu düşünmekte ve toplumdaki her kesimden insanın popüler kültürde kendisinden bir şeyler bulduğunu ifade etmektedir. Olumsuz yaklaşan kesim ise popüler kültürü; halkın kültürü olarak yorumlayıp halkla elit sınıf arasındaki ayrımı anlatmak adına kullanmaktadır (Özensel'den Aktaran Şentürk, 2007: 26-27).

Popüler kültür, ilerleyen zamanla kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmasıyla kitle kültürü tarafınca kuşatılmış, kırsal ve kent kesimine yayılarak olumlu ve olumsuz etkilerini de beraberinde getirmiştir. Popüler kültürün güdüleme etkisinden ve bu ürünlerden hoşlanan kişilerin yanlış bilinçlenmesinden ötürü kitle kültürüne veya popüler kültüre, halkı uyuşturan veya onu gerçeklerden uzaklaştırıp hayali bir dünyanın varlığına iten bir afyon olduğuna yönelik düşünce bulunmaktadır (Sayar, 2018: 6).

Popüler kelimesini “halka ait” anlamıyla kullanan yaklaşımlar, genel olarak popüler kültüre olumlu yönelim içermektedirler. Popüler kültürü, “değersiz, aşağılanmış ve güdülenmiş” şeklinde ele alanlar ise popüler kültürle kitle kültürünü aynı anlamda kullanmaktadırlar. Kitle kültürünün yapısı, standart diğer bir deyimle farklılaşmayan; yalnızca tüketicinin ortalama zevkine yönelik, kitle iletişim araçlarıyla pazarlanan bir oluşum içermektedir. Frankfurt Okulu, popüler kültürle kitle kültürünü eşdeğer görüp bu kavramı olumsuz düşünmüştür (Sayar, 2018: 5-6).

Popüler kültür söz konusu olduğunda öne çıkan iki yaklaşım bulunmaktadır. Popüler kültüre olumlu yaklaşanlar: De Carteau, İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, John

Fiske olmuşken olumsuz yaklaşımlar ise Gramsci, Marx, Althusser, Frankfurt Okulu (Horkheimer, Marcuse, Adorno ve diğerleri) olmuştur (Arık, 2004: 328-329).

Frankfurt Okulu, 1923 senesinde Frankfurt Üniversitesi'nde kurulan “Sosyal Bilimler Araştırma Enstitüsü”nü ifade etmek adına tercih edilen bir terime karşılık gelmektedir. Bu okulda yukarıdaki sayılan isimlere ek olarak Eric Fromm, Hannah Arendt, Bertolt Brecht ve Jürgen Habermas gibi Alman fikir insanları yer almaktadır. Frankfurt Okulu adına kültür çalışmalarının öncüsü şeklinde tanım yapmak mümkün olmaktadır. Frankfurt Okulu'nun üyeleri, kapitalist ülkelerde işçi sınıfının savunduğu fikirlerin sekteye uğramasına sebep olarak kültür endüstrisinin meydana getirdiği boş zaman faaliyetlerini ve gereksiz tüketime destek veren yayın unsurlarını düşünmüşler. Kültürden bahsedildiğinde alt ve üst yapının dışarısına çıkan ilk akım olan Frankfurt Okulu, kültür endüstrisi kavramını meydana getirmiştir. Frankfurt Okulu diğer adıyla Eleştirel Kuram, Almanya'da 1920li ve 1930lu yıllarda Marksist felsefe merkezinde her çeşit tahakküme eleştiride bulunmak, her çeşit tahakkümü yok etmek şeklinde pratik hedefli fikrî bir akım olarak meydana gelmiştir. Her ne kadar Frankfurt Okulu'nun kendi içerisinde bir bütünlüğün söz konusu olmasa da okulu simge eden okulun öncüleri Adorno ve Horkheimer'in analizleri baskın bir rol oynamıştır. Adorno ve Horkheimer başta olmak üzere okulun üyeleri, devamlılığı olan siyasal bir kuram meydana getirememişlerdir.

Oktay'a göre popüler kültür, Marksizm noktasında ele alındığında; kapitalist sistemde her ne kadar bireysel çalışmalar söz konusu olsa da toplumsal üretkenliğin öne çıkması ve üretimin gelişmesi adına kullanılan araçların hepsi, emekçi kesimin sömürülmesi ve hakimiyet altına alınmasıyla araçsallaşmaktadır. Üretim olarak makineleşen emekçi kesim, emek sürecinin entelektüel yapısına yabancı olarak konumlanmıştır. Böyle bir yabancılaşma içerisinde kişiler ve kitleler, gerçek hayatın acılarını ve mutsuzluklarını hafifletmek adına adaletsizliklerin ve eşitsizliklerin çözümlenebilir olduğuna yönelik düşünce geliştirmeye başlamaktadırlar, böylelikle sosyal eşitsizlikler normalleştirilerek onaylanması gereken ideolojik altyapı meydana getirilmiş olmaktadır. Çağdaş kapitalizme yönelik sermaye gereksinmesi olarak çalışanların boyun eğmeleri adına bir “rüşvet” verildiği, böyle bir rüşvetin; boş zaman özel kullanımının çalışanlar adına kapitalizm içerisinde çalışmanın sıcaklığını

ve ağır yükünü yasallaştıracak bir tüketici kültür şekline dönüştüğü, çağdaş kapitalizmin ayrılmış yaşamının ayırık kişiliği birlikte getirdiği ve bunu çağdaş toplumun karmaşık doğasına tarihsel olmayan ve evrensel göndermelerle yasallaştırdığı açıklanmıştır.

Marks, toplumsal yapısı saydam olan yapılarda sosyal olayların direkt bir biçimde gözlüksüz olarak algılandığını; sosyal yapısı “opak / ışık geçirmez” olmaya başladığında yanlış algılamının da başlayacağını belirtmiştir. Saydam şekilde belirtilen toplumlarda üretim şekliyle ihtiyaçlar arasındaki ilişki açık bir şekilde konumlanmaktadır. Sosyal yapıda artan iş bölümü hedefi de değiştirmektedir. Bu durumun sebebi hedefin artık hem iş bölümünü ayakta tutmaya hem de bu iş bölümü sonucunda meydana gelen çeşitli sınıf topluluklarını yaşatmaya yönelik olmasıdır. Toplumun hedefleriyle kişilerin gereksinimleri arasındaki ilişki, artık saydam olmamakta, bilmedikleri, sorgulayamadıkları süreçleri devam ettirme gayreti göstermektedirler ki bunu da Marks, “opak” toplum şeklinde açıklamıştır. Bireyler, en geniş anlamıyla yankı bulan din düşüncesi başta gelmek üzere günlük yaşamlarında direkt anlam taşımayan süreçlere inanmaya geçerlik kazandıran düşüncelere alışkın olmaktadır. Yine insanlar, günlük hayatları adına doğrudan doğruya anlam ifade etmeyen süreçlere inanmaya alışık olmakta; ideolojilerini de bu düşünceler meydana getirmektedir (Niebuhr’dan Aktaran Mardin, 1992: 38).

Slater, Frankfurt Okulu’nun sunduğu eleştirel kuramlarla kültürü bir uğraş alanı şeklinde ele aldığını belirtmiştir. Horkheimer ve Adorno’nun “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı çalışmalarında “kültür endüstrisi” kavramı ilk defa yer almıştır. Bu çalışma, kitle kültürüne yönelik olumsuz eleştirilerin yer aldığı bir çalışma olup bu eleştiriler, aydınlanmanın akıl temelli özgürlükçü düşünce şekline yönelik değil aktif olmayan tüketicilerin oluşturduğu bir kitle toplumunun oluşumuna dair olmuştur.

Adorno’nun müziğe yönelik gerçekleştirdiği çalışmalarda eleştirel kuramın popüler kültüre uygulanması gözlemlenmiştir. Adorno, kültür olgusunun ne müzikten tamamen ayrı olduğunu ne de müziğin kültürü tamamen yansıttığını belirtmiştir. Buna ek olarak müziğin toplumun gerçeklerinden uzaklaşmaya başladığını

gözlemlemiştir. Adorno, bu fikirlerle beraber müziği Pazara yönelimi olan ve olmayan biçiminde iki noktada ele almıştır (Küçükcan, 2002: 266-267).

Adorno, kültür endüstrisi kavramını şu şekilde açıklamıştır: kültür endüstrisi, tüketici konumundakilerin tepeden ve kasti bir biçimde bir araya getirilmesidir. Uzun yıllar boyunca birbirinden ayrı olan düşük ve yüksek kültür alanlarını da birleşmeye zorlamakta ve bunu da her ikisinin zararına olacak biçimde gerçekleştirmektedir. Yüksek kültürün etkileri üstünde spekülasyon gerçekleştirilerek ciddiyeti yok edilmekte; düşük kültürün toplumsal denetim bütünselliği söz konusu olmadıkça barındırdığı isyankarlık, uygarlaştırıcı dizginlemeyle ortadan kaldırılmaktadır (Adorno, 2011: 110).

Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi dışında ilgilendiği konular genel olarak; sosyal bilimlerde olguculuğun metodolojik ve epistemolojik eleştirisi, bilim ve teknolojinin ideolojik etkisine yönelik eleştiri olmuştur (Bottomore'dan Aktaran Aydın, 2018: 29).

Frankfurt Okulu düşünürlerinin meydana getirdiği “kültür endüstrisi” kavramının temelinde faşizmin hızlı ilerlemesiyle beraber sosyalist hareketlerin gerilemesinin yattığı belirtilmiştir. 1933 senesinde Nazilerin iktidara gelmesi, 1934 senesinde de Avusturya işçi hareketlerinin dağılması, bu gerçeğin örnekleri arasında yer almaktadır. Böyle bir karamsar atmosferde Frankfurt Okulu isimleri, Avrupa'dan kaçıp Amerika'da kitle ve tüketim toplumuyla kültür endüstrisi konularındaki çalışmalarına başlamıştır (Hira ve Şan, 06. 06. 2017).

Atiker, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisiyle şunları eleştirdiğini belirtmiştir: kültür endüstrisi, toplumdaki eşitsizlikleri onaylamaktadır. Kültür endüstrisi, kişiye yanlış ihtiyaçlar yaratarak kişinin neyi tüketmesi gerektiği noktasında kişileri denetim altına almaktadır. Yine kültür endüstrisi, kişilere hayat alanı sağlıyor gibi görünse de asıl olarak bireyselliğe karşı çıkmaktadır.

Frankfurt Okulu, Aydınlanma'nın getirdiklerinin bireyin özgürlüğünü yok ettiği yönünde düşünce geliştirmiştir. Aydınlanmaya yönelik gerçekleştirilen eleştirinin onun gibi entelektüellerin 1930lardan sonra geliştirmeye başladıkları modern

kapitalizm kuramına dayandığı belirtilmiştir. Strinati, bu kuramın bir taraftan aydınlanmanın uydurma rasyonel özgürlük umutlarını kabul etmediğini bir yandan da Marksizme de eleştiride bulunduğunu belirtmiştir (Strinati'den Aktaran Özmen, 2017: 69).

Frankfurt Okulu, toplumu anlama ve dönüştürmede kültürel unsurlara odaklanmış; meta fetişizmi, şeyleşme, yabancılaşma gibi terimler üstünden analiz gerçekleştirmiştir. Frankfurt Okulu'nun böyle bir analiz yaklaşımı, etkisini öteki fikir akımları üstünde göstermiş; "kitle kültürü" kavramının üstünden çalışmalar gerçekleştiren İngiliz Kültür Okulu, etkilenen oluşumların önde geleni olmuştur. Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward P. Thompson gibi temsilcilerin önderliğinde kültür endüstrisinin yeniden yorumlanması, İngiliz Kültür Okulu'nun Frankfurt Okulu'ndan aldığı ilhamla meydana gelmiştir. Okulun öne çıkan isimlerinden Williams'a göre, teknolojik gelişmeler, kültüre biçim vermektedir. Williams, kültürün bir kitleye mahsus olmayacağını düşünmüş, kültürün sıradanlığını ve her bireyin kültürden yararlanabileceğini belirtmiştir. Williams burada kültür olgusunu daha maddeci bir temelde konumlandırmış, kültür aracılığıyla sosyal yapının maddi şekillenışı öne çıkmıştır (Özmen, 2017: 62).

İngiliz Kültür Okulu'ndan bir isim de Stuart Hall olmuştur. Hall, popüler kültürün özgürleştirici bir etkisi olduğunu düşünmüştür. Ona göre, kültürel ürünlerin kişiler üstündeki etkisi boş perdeye benzer biçimde zihinlere istediğini yazan ve alıkoyan bir etki olmamaktadır. Tam tersi biçimde egemen ideolojinin hegomanik etkisi, kişilerin duygu ve algılamalarındaki iç çelişkilerden faydalanıp tekrardan işleyebildikleri için etkili olabilmektedirler. Bu noktada tekrardan ve tam da tersinden meydana getirilebilecek bir etkileme süreci, diğer bir deyimle özgürleştirici bir alternatif etkileme süreci de söz konusu olmaktadır. Stuart Hall popüler kültürü, iktidardakilerin kültürüne karşı veya onun adına mücadelenin alanlarından biri olup o mücadelenin içerisinde aynı zamanda kaybedilecek ya da kazanılacak şey, boyun eğme ya da direnme alanı şeklinde tanımlamıştır. Hall aynı zamanda popüler kültürün kısmi bir biçimde hegemonyanın arttığı ve güvenlik altına alındığı yer olduğunu da düşünmüştür (Özbek, 2010: 87-91).

John Fiske ise popüler kültüre yönelik tanımlamalar veya açıklamalar söz konusu olduğunda gerçek anlamda dikkat edilmesi gerekenin popüler kültür yerine “kapitalist ticari patlama” ve “kitle kültürü” olduğunu belirtmiştir (Fiske’den Aktaran Özmen, 2017: 38).

John Fiske, popüler kültürün devrimci bir özelliğe sahip olmadığını ilerici bir nitelik gösterdiğini; fakat kendi varoluş olanaklarını meydana getiremeyeceği için elindekileri kullanmak durumundan bahsetmiştir. Fiske, popüler kültürün önceki durumlardan meydana gelmesi ve makro düzeyde direkt etkilerinin olmamasını popüler kültürün yerinde sayan veya sistemin bir parçası haline geldiği anlamında olmadığını; tam tersine makro olanla köktenci olana odaklanmaları nedeniyle mikro olanla ilerici olanı göz ardı eden siyasal kuramcıları ve solcu akademisyenlerin karşı karşıya kaldığı önemli bir probleme değinmiştir. Halk kültürüyle popüler kültür karşılaştırıldığında Fiske’nin tanımı, popüler kültürün halk kültürüne tersine gelişmiş, sanayileşmiş toplumlarca meydana getirildiği, genel olarak çelişkili şekillerde tecrübe edildiği, karmaşık, yine halk kültürlerinin tersi biçimde sosyal oluşumlarca meydana getirilmemiş kültürel kaynaklardan elde edildiği yönünde olmuştur.

Popüler kültüre yönelik olumsuz yaklaşımlara geri döndüğümüzde karşılaştığımız isimlerden birisi de Gramsci olmaktadır. Gramsci, popüler kültürü hegemonik ilişkiler çerçevesinde ele almıştır. Gramsci’ye göre popüler kültürü, tamamen egemenlik aracı veya hakim kesimin karşısında bulunan diğer bir deyimle halkın ürünü olarak görmek yanılgıya sebep olabilmektedir. Gramsci, popüler kültürü daha tarafsız bir biçimde ele almış, ona göre tek bir hakim kesimden söz etmek mümkün olmamıştır. Bununla birlikte hakim kesimin de katıksız bir kültürelliği bulunmadığını belirtmiştir. Bu durumda popüler kültürün halk kültürü ve kitle kültürüyle işlevsellik kazandığı öne çıkmış, birbirini etkileyen bu sentezde başarıya sahip olan hegemonik üstünlüğü oluşturmuştur. Böylelikle popüler kültür hem yerel gelenekten, halk inançlarından hem popüler inançlardan hem de siyasal fikirden yayılan “kitlese” inançları oluşturmuştur (Sayar, 2018: 6).

Televizyonun dünyayı küçük hale getirip küresel bir köye çevireceğine yönelik düşünce, Frankfurt Okulu düşünürlerince bir problem olarak algılanmaktadır. Televizyonun bu biçimde yerel kültürleri yavaşça yok edeceği ve güçlü kültürün dünyanın merkezine yerleşeceği belirtilmiştir. Günümüze bakıldığı zaman Amerikan kültürünün dünyanın merkezinde yer aldığı ve öteki kitle iletişim araçlarıyla kendi kültürlerini pekiştirme amacıyla olduğu gözlemlenmiştir (Savaş, 2006: 4).

1960lı yıllardan sonra popüler kültür kavramı üstünde daha çok durulmuş, üst kültür ürünleri yerine önemsiz görünen alanlarda daha çok çalışma gerçekleştirilmiştir. 1963 senesinde Birmingham Üniversitesi bünyesinde meydana gelen Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi / Center for Contemporary Cultural Studies, popüler kültür alanında birçok araştırma yapmıştır. Bu kurum, sıradan insanların günlük hayatına odaklanmış, bilhassa popüler kültürün işçi sınıfı üstündeki etkisini incelemiştir. R. Hoggard, çalışmaları sırasında kaleme aldığı kitapta şiddet ve seks romanlarını, popüler müziği, haftalık aile dergilerini, kitle kültürünün işçi sınıfı üstündeki etkisini incelemiş; kitle kültürü ürünlerinin işçi sınıfının geleneksel kültürünü bozduğunu ifade etmiştir. Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi'nin üyelerinden biri olan E. P. Thompson ise İşçi Sınıfının Oluşumu isimindeki çalışmasında halk kitlelerinin kültürünü ele alarak popüler kültürün yalnızca yukarıdan empoze edilmediğini bilinçli olarak aşağıda üretilip tüketildiğini öne çıkarmıştır. Thompson bu noktada işçi sınıfının kendiliği üstünde durmuştur (Thompson, 2015).

Popüler kültüre dair çalışmalar günümüzde de devam etmektedir. Günümüzün kültür endüstrisi kendi kahramanlarını meydana getirip toplumunun beğenisine sunmaktadır. Reklamların bu beğenide oynadığı rol önem taşımakta olup her meydana getirilen popüler kültür ürünü aynı etkiyi meydana getirmemektedir. Bu durumun sebebi olarak da bireyin aktif bir konumda diğer ürünlerle de etkileşim içerisinde olması gösterilmiştir (Sayar, 2018: 16).

Son otuz sene içerisindeki gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda popüler kültürün yerini küresel kitle kültürüne bıraktığı gözlemlenmektedir. Bu bırakış, kitle kültürünün medyayı imgesel bellek ve imaj kullanarak görsel olan her şeyi

yansıtmasıyla hayat bulmaktadır. Bu durum gerçekleşirken küresel kitle kültürü ve görsel kültür birlikteliğiyle birbirinden beslenerek mümkün olmaktadır (Aydın, 2018: 52).

Batmaz'ın popüler kültür açıklaması, popüler kültüre yönelik açıklaması şu şekilde olmuştur: Popüler kültüre yönelik ilk dönem, Eski Yunan olmakla beraber Aydınlanma çağına ivme kazandıran üretim şekilleri, yakın dönem adına daha belirleyen bir özellik içermektedir. Rönesans'la beraber değişiklik gösteren ekonomik ve toplumsal dengeler sonrasında hakim sınıflar kazandıkları boş zamanlarında “yüksek” sanat ürünlerini tüketme anlamında tercih göstermişken çalışan sınıflar uykuyla çalışma arasında kalan zamanlarını avunarak ve “eğlenerek” tüketmeye yönelik tercihte bulunmuşlardır. Sanayileşmeyle beraber kapitalist üretim şekillerinin başat rol oynadığı zamanlardan günümüze sistemin bir devamı şeklinde kitlesel üretim imkanı hale dönüşmüştür. Bunun sonucu olarak da popüler kültür ismi verilen bir yapılanma meydana gelmiş ve bu kültürün ürünleri, bir meta şeklinde çok büyük kitlelerce genellikle aynı anda satın alınabilir şekle gelmiştir. Yeni sistem, çalışanların daha fazla çalışmasını, dinlenenlerin de daha çok dinlenmesini hedefleyen bir oluşuma sahip olduğu için eski dinsel hiyerarşi sona ermiş yerine paranın belirleyicilik ve öncelik kazandığı girişimci hiyerarşi gelmiştir. Bireyler, kır hayatı ve gizemsiliğin uyuşukluğundan kent hayatının karmaşıklığına ve çalışmaya itilmiştir. Buna bağlı bir biçimde kent hayatındaki geleneksel eğlencelerin dışında yeni eğlence biçimlerine yönelme gerçekleşmiştir (Batmaz, 2006: 80-81).

Popüler kültür hakkında konuştuktan sonra çalışmamız, popüler kültür mantığıyla meydana gelen sinema anlayışını ortaya koyabilmek adına bu anlatının alt yapısını meydana getiren sinemanın ilk yıllarından bahsedilerek devam ettirilecektir. Her ne kadar sanat sinemasının meydana gelmesinde Amerika ve Avrupa'dan bahsedilip Amerika üzerinden bir şeyleri anlatmaya çalışsak da şimdi bahsedilecek sinemanın ilk dönemleri gibi anlatılanlardaki birtakım olgular, popüler kültür mantığıyla gerçekleştirilen Amerikan sineması kadar sanat sinemasının da sahip olduğu olgulardır.

1. 1. 2. Klasik Anlatı Sineması

Sinemaya yönelik ürünlerin ilk izleri, mucidin milliyetine bağlı bir biçimde Fransa, Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'ye, 1880li ve 1890lı yıllara dayanmaktadır. Deneme anlamında birbirine zıt çalışmalar gerçekleştirilmiş olup icadın patentleri William Kennedy, Thomas A. Edison, Laurie Dickson, William Friese-Greene, Louis Aime Augustine Le Prince, Louis ve Auguste Lumiere'le 19. yüzyıl bilim, sanat ve kapitalizminin camera obscura'sından meydana gelen birden fazla tanınmayan figüre verilmiştir (Sarris, 2011: 189).

Yukarıdaki paragrafta da belirtildiği üzere sinemayı meydana getirebilmek anlamında birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmaların sayesinde Auguste ve Louis Lumiere kardeşler, geliştirdikleri "sinematograf" adındaki cihazla 22 Aralık 1895 senesinde, Paris Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri gösteriyle tarihe "sinemanın mucitleri" olarak geçmişlerdir. Çekilen ilk filmler, bir ya da birkaç hareketi içermiştir. Bu filmlerden biri olan trenin izleyicinin üstüne gelircesine çekimi, izleyicilerde büyük heyecan yaratmıştır. İlk filmlerin çoğu yalnızca iki veya üç dakikalık çekimlerden ibaret olmuştur. Bu durum, kısa konulu filmlere geçilmesiyle değişmeye başlamıştır (Özdemirden, 1997: 36).

Sinema anlatısının ikiye ayrılması, Lumiere kardeşler ve George Melies arasında gerçekleşmiştir. Lumier'lerin öykü anlatmayan tavrına karşılık olarak Melies, sinemanın gerçekliği değiştirme, çarpıcı fanteziler yaratma yeteneğini hemen anlamıştır. *La Voyage Dans La Lune / Ay'a Seyahat* adlı 1902 yapımı film, Melies'in sinemasal yanılsama şeklinin en iyi tanınan örneği olmuştur. Melies'in filmlerinin isminde yer alan "düş" veya "kabus" kelimeleri, anlam taşımaktadır. Lumier'ler ve Melies arasındaki karşıt yaklaşım, meydana getirdiği ikiye ayrılma adına sinema için merkez teşkil etmekte olup çeşitli görünümlemlerle senelerdir yinelenmektedir (Monaco, 2013: 271).

Çalışmamızın bundan önceki kısımlarında anlattığımız popüler kültür olgusunu tekrardan göz önünde bulundurmak şimdiki anlatılacakların anlaşılmasını daha kolay

kılacaktır. Sinemanın içerisinde yer aldığı dönemin en öne çıkan niteliği, kapitalizmin sermaye birikimiyle doruk yaptığı, modernitenin hakim anlatı olarak her noktada kendisini gösterdiği bir dönem olmasıdır. Sosyal yaşam da dahil olmak üzere her alanda dönüştürülebilir, alınıp satılabilir bir üretim şeklinin temel dinamikleri geçerli olmaya başlamıştır. Teknolojik ilerlemelerle sermayenin önünü açan bilimsel anlayış; toplumsal yapının hızlı bir biçimde değişen süreçlerinde meydana gelebilecek temel gerilimleri yok edebilmek, kendi sınıfsal anlayışlarını egemen ve devam ettirilebilir kılabilmek adına her alanda kendisini tekrardan meydana getirmiştir. Bu yaklaşım, aynı zamanda politik olarak ulus-devlet anlayışının da önünü açmıştır (Hobsbawn, 2003: 13-14).

Sinemanın gelişiminden ziyade bu dönemde meydana gelen estetik yaklaşımlar hakkında da önemli bir açıklama olan Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Tekrardan Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" ismindeki makalesine bakıldığında Benjamin'in sanat eserini görünür yapanın, değerini ortaya koyan kavramların yaşadığı değişimi açıkladığı görülmektedir. Diğer bir deyimle ona göre, sanat eserinin tarih sahnesine atıldıktan sonra değerini meydana getiren biricikliğinin ve özel havasının yaşadığı niteliksel değişimin kaçınılmaz süreci bulunmaktadır. Teknik anlamda çoğaltılmaya başlanılan sanat eserinin kendisine yönelik havası bu dönemin tartışma konusu olmuştur. Tahta ve taş baskı aracılığıyla grafiğin günlük yaşama girişi ve yazılı kültüre eşlik edişine değinen Benjamin, fotoğrafın en temel niteliğine de değinmiş; insan elinin resmin tekrardan yaratım aşamasında ilk defa önemli sanatsal yükümlülüklerden kurtulduğuna, bu yükümlülüklerin artık sadece objektife bakan göz tarafınca üstlenildiğini belirtmiştir. Benjamin, gözün algılamasının elin çizmesinden çok daha az zaman aldığına, resim aracılığıyla tekrardan üretme sürecinin konuşmayla at başı gidecek hıza dönüştüğünü açıklamıştır (Benjamin, 1995: 46-47).

Sinemayı içerisinde bulunduğu ilginç eğlence boyutundan başlı başına bir anlatı aracına dönüştüren en önemli sinemacı Griffith'in filmleri tam yukarıdaki atmosferde meydana gelmiştir. Hatta yukarıdaki açıklama her ne kadar sinemanın ilk dönemlerine yönelik genel bir açıklama olsa da aslında Griffith'le başlayan, auteur

sinemasının karşıt duruş sergilediği sinema anlayışının nasıl bir ortamda meydana geldiğini açıklayan bir bilgilendirme olmuştur.

Klasik anlatı, popüler, geleneksel anlatı, Hollywood sineması şeklinde de tanımlanan sinema anlayışının hedefi kapitalist bir işletme olarak öncelikle para kazanmaya yöneliktir. Büyüme adına meydana getirdiği yöntemler ve bu yöntemleri daimi bir şekilde yenilemesiyle Hollywood sineması, dünya genelinde büyük bir ağı dönüşmüştür. Yüz seneyi geçen zaman diliminde Hollywood sineması, farklı evrelerden geçmiş olup bu evreler, teknik ve estetik anlamda çeşitlilikler göstermiş, içerisinden geçtiği tarihsel dönem içerisindeki mevcut sosyal ve kültürel dinamiklerden etkilenmiştir (Çetin, 2014).

Yazı ve söze başvurmaksızın sadece sinemanın anlatım imkanlarıyla seyirciyi etkileyen, duygu ve düşünceleri en çarpıcı bir biçimde perdeye aktaran Griffith, günümüze kadar klasikleşmiş sinema tekniklerini uyguladığı gibi film çekim sürecinin de temel basamaklarını meydana getirmiş ve bu aşamaları uyumlu bir şekilde gerçekleştiren yönetmenin önemini ortaya koymuştur (www.forumturkiye.com, 25. 05. 2017).

İlk dönemler kısa ve basit olayları işleyen sinema, 1915 senesinde Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" adlı uzun metrajlı filmiyle sinemanın bir anlatı aracı olabileceğini kanıtlamıştır. Griffith'in öncü ismi olduğu klasik film anlatısı, çağdaş popüler sinemada halen devam etmektedir. 1920li yıllarda Eisenstein tarafından meydana getirilen "çatışmalı montaj kuramı", klasik anlatının kalıplarını kırarak montajın sınırlarını denemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki sinema kuramcılarının Bazin ise her iki yaklaşıma da karşı çıkarak sinemada kurgunun mekansal gerçekliği bozmaksızın verilmesi gerektiğine yönelik açıklama yapmıştır (Altundağ, 2006).

Yukarıdaki uzun metraj vurgusuna ek olarak bu uzun metrajın öykü anlatma anlamında ilk olduğunu da belirtmek mümkün olmaktadır. Griffith'in bu filmi, Thomas F. Dixon Jr.'ın "The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan" adındaki romanının senaryolaştırılmış hali olmakla beraber sinemanın "kitlesele" bir öykü anlatım aracı olabileceğini de kanıtlamıştır. Film, neredeyse yüz bin dolarlık bir maliyet içermişken kazandığı gelir maliyetinin yaklaşık yirmi katı olmuştur. Bu

durum aynı zamanda sinemanın güçlü bir endüstriyel üretim potansiyeli olduğuna yönelik de düşünce meydana getirmiştir. Bu şekilde Amerikan sineması, hızlı bir sanayileşme aşamasına girmiş; kan kaybetmeye başlayan Avrupa sineması karşısında günümüze dek devam edecek olan hakim konumuna kavuşmuştur. Hollywood şeklinde de adlandırılan Amerikan sineması, bu aşamada öteki ülkelerden çok daha fazla film meydana getirmiş ve oluşturduğu uluslar arası dağıtım ağları aracılığıyla öteki ülkelerin sinemalarının iç pazarlarında da egemen konuma gelmiştir. Hollywood sinemasının hakimiyeti karşısında öteki ülkeler, kendi sinemalarını korumaya yönelik önlemler almaya çalışmışlarsa da bu mücadeleleri, Amerikan sinemasının dünya üstündeki hakimiyetini engelleyememiştir. Amerikan sineması, böylelikle klasik anlatı sineması şeklinde tanımlanan sinema anlayışına öncülük etmiştir. Bu öncülüğün babası olarak da David Wark Griffith kabul edilmiştir (Altundağ, 2006: 4-5).

Griffith'in yukarıdaki oluşumu biçimsel anlamda daha detaylı bir biçimde ele alındığında karşımıza belli başlı olgular çıkmaktadır. Bunlardan ilki, çekim ölçeklerinin dramatik kullanımınıdır. Her ne kadar Griffith'ten önce de Melies ve Porter da çeşitli çekim tekniklerini kullanmış olsalar da bunlar, bir anlam meydana getirmekten çok seyirciyi şaşırtmak hedefiyle tercih edilmiştir. Edwin S. Porter'ın 1903 senesinde çekmiş olduğu "The Great Train Robbery / Büyük Tren Soygunu" adlı filminin son çekimi, o zamanların tiyatro sahnesini anımsatan genel çekimlerden farklı bir biçimde kameraya doğru ateş eden birinin bel çekimi olmuştur. Bu noktada Porter'ın çekim ölçeklerini Griffith'ten önce kullandığını belirtmek yanlış olmamaktadır; fakat Porter'ın temel amacı, seyircide silahın kendisine doğru ateşleniyormuş etkisini yaratmak olduğu net bir biçimde anlaşılmaktadır.

Griffith filmlerine bakıldığında çekim ölçeklerinin az önce de belirtildiği üzere dramatik bir hedefe hizmet ettiği gözlemlenmektedir. Griffith'in filmlerinde kullandığı anahtar deliğinden bakan göz, kanlar içerisinde bir ağız şeklinde ayrıntılı çekimler, filmlerin dramatik yapısına katkı sağlayan önemli unsurlara karşılık gelmektedir. Bu çekimler hem izleyicinin dikkatinin yönlendirilerek gerilimin meydana gelmesine yardımcı olmaktadır hem de anlatıda tasarruf yaratmakta,

sahnenin ritmini yönetmenin istediği şekilde düzenlemesine imkan tanımaktadır (Abisel, 2003: 110).

Griffith'in görüntülere yaptığı anlamsal müdahaleler, çekimlerde meydana getirdiği kısaltmalarla beraber birden çok kameranın kayda aldığı görüntüler arasında devamlılığı sağlama gibi sinemasal çalışmaları olmuştur. Bu ele alış, günümüzün klasik anlatı sinemasının sahip olduğu "kurgu"nun temelini meydana getirmiştir. Böyle bir kurgu yöntemi aracılığıyla çekimler arasında bir bağlantı oluşturulmuş ayrıca değişik çekim ölçeklerinden meydana gelen planların kurguyla bir araya getirilmesiyle dramatik etki yaratılmıştır. Böylelikle de seyircide oluşan özdeşleşmeyle beklenti ve merak duygusu canlı kalmıştır (Ayvaz, 2011: 1).

Griffith, bir sahne üzerinde tek seferliğe mahsus, durağan bir çekim çalışması yapmak yerine sahneyi çekimlere ayırmanın ilk adımlarını attığında çekimleri yumuşak bir şekilde bağlama problemiyle karşılaşmıştır. Bu gerçekleştirildiğinde gerçekte ayrı çekimlerden meydana gelmiş devamsız bir ayırım, seyircide tek zaman ve mekanda gerçekleşen yumuşak ve devamlı bir eylem algısı yaratma imkanı ifade etmiştir. Griffith, seyircilerin gerçekliğin aralıksız akışını seyretmenin yanılsamasını devam ettirmesini istemiş ve film aracına dikkati çekecek olan kesik düzenlemelerle rahatsız olmasını istememiştir. Böyle bir etki oluşturabilmek adına sistematik bir biçimde "devamlılığa dayalı kesme"yi meydana getirmiştir (Fabe, 2004: 5).

Griffith tarafınca geliştirilmiş, devamlılığa dayanan kesme yönteminin bir aşama devamı şeklinde algılanılabilecek "klasik kesme"ye sahnelerin fiziksel sebepler yerine dramatik hedeflerle de kurgulanabileceğini ifade etmiştir. Griffith, paralel kesmeleri de başarıyla kullanmış; bu durum, Griffith'in eylem ve sahneleri, birden fazla çekimle girişimine, "aynı zamanda olma" hissini yaratmak istemesine işaret etmektedir.

Griffith'in sinemaya kattığı bir diğer önemli unsur, tematik kesmedir. Bu yöntemde, çekimler aynı zamanda gerçekleşmeler bile tematik anlamda birbirine bağlı çekimlerdir (Altundağ, 2006: 8).

Kurguda zamanımızda da tercih edilen geçiş efektlerden birçoğu yine Griffith tarafınca o dönemde ustaca kullanılmıştır. Fade-in ve fade out / Kararma ve açılma, iris-in ve iris-out / dairesel olarak kararma ve açılma efektleri, Griffith tarafınca anlatıyı desteklemek adına tercih edilmiş ve filmlerde dramatik etkiselliği arttırmıştır. Her ne kadar bu kurgu yöntemleri, dikkati araca yönlendirse de kısa sürede bilinen uylaşımlara dönüşmüş ve seyirci bu araçların yapay oluşundan rahatsızlık hissetmemiştir (Fabe, 2004: 6).

Griffith'in meydana getirdiği geleneksel sinemanın biçimsel olduğu kadar bir de içerik boyutu bulunmaktadır. Bu sinema anlayışını içeriksel anlamda analiz ettiğimizde karşımıza birtakım unsurlar çıkmaktadır. Geleneksel anlatıya sahip filmler, kararlı bir durumun bozulmasını belirterek başlamaktadır. Bu bozulma, kimi zaman kararlı durumu göstererek kimi zaman da önceden belirtilen bozulmayla ima yapılarak gerçekleştirilmektedir. Bu bozulma hem filmin sorunsalını hem de açık veya örtük bir biçimde devam edecek olan bir sorunlar dizisini oluşturmakta aynı zamanda da filmin sorunlar içerisinde nasıl devam edeceğine de karşılık gelmektedir (Ellis, 1993: 67-68).

Geleneksel anlatının temelinde başlangıçtaki denge noktası, bu denge noktasını bozan g ve bu gle mücadele sonunda meydana gelen yeni bir denge yer almaktadır. Söz konusu bozucu g, doğal afetler gibi doğal bir g olabileceksen ilk Terminatör filmindeki T-800 gibi film kişilerinden biri de olabilmektedir. Bahsedilen bozucu g, film kişisinin önüne devamlı engeller yaratarak onu hedefinden saptırma adına mücadele etmektedir. Böylelikle film kişisi ve bozucu güç arasında devamlı bir çatışma söz konusu olmaktadır. Anlatıyı temelde akıcı hale getiren de bu çatışmanın varlığıdır. Geleneksel anlatıda asıl olan, bu çatışmanın kazanılarak filmin başındaki dengenin tekrardan yaratılmasıdır. Buradan da anlaşılmaktadır ki anlatıda olayların sıralanışının taşıdığı önem mevcuttur. Bu önem, kurgunun anlatıyı meydana getirmedeki gücünü bir kez daha gözler önüne sermektedir. Bu yüzden kurguyu yalnızca teknik boyutta değil senaryo basamağından başlayan düşünsel bir süreç şeklinde algılamak gerekmektedir. Bu noktada Griffith'in geliştirdiği devamlılığa dayalı kurgu yöntemi önemli rol oynamaktadır. Klasik anlatı görüldüğü üzere neden-sonuç ilişkisini ne çıkaran bir sinema olmuştur (Altundağ, 2006: 12-14).

İçeriksel anlamdaki unsurlardan biri de “kahraman” olgusudur. Buradaki kahraman figürü, toplumsal yapının muhtaçlık gösterdiği korkusuz, güçlü, yakışıklı, kurtarıcı rolüne karşılık gelmekte olup ideal erkeklik oluşumuna tam denk gelmektedir. Kahramanla beraber erkeğin kudreti tekrardan üretilmekte ve kutsanmaktayken toplumsal cinsiyet rollerinin de vazgeçilmez niteliği de popüler kültür aracılığıyla pekiştirilmiş olmaktadır. Kahraman aynı masallardakine benzer bir biçimde bir dizi sınavdan, testten geçmekte; zorluklar karşısında sınanmakta yine de en sonunda kazanan olmaktadır (Erdemir, 2009: 28-30).

1. 1. 2. 1. Star Sistemi

Star kelimesi İngilizce bir kelime olup famous, celebrity gibi eş kullanımlara da sahiptir. Türkçede bu kelimenin karşılığı yıldızdır. Yıldız kelimesinin de İngilizcede olduğu gibi şöhret, şöhretli gibi eş kullanımları mevcuttur.

İlk filmlerde oyuncu kullanımı olmamıştır. İlerleyen dönemlerde sinemaya oyuncu unsurunun girmesiyle oyuncu bulmak çok zor olmuştur. Tiyatro oyuncularının bazıları, sinemaya geçmiş olsa da bu oyuncularla istenilen sonuç elde edilememiştir. Tiyatro oyuncuları, rol aldıkları bir oyuna odaklandıkları zaman o oyunu başından sonuna dek götürmeye alışkın durumda olmuşlardır. Sinemanın farkını ortaya koyması; planların ayrı ayrı çekilmesi, bu planların çekimlerinin uzaması, sahnelerin tekrar tekrar yinelenmesi oyuncuların konstrasyonlarını bozmuş, iş çok zor gelişmiş ve istenilen sonuca bu şekilde ulaşamamıştır (Özdemirden, 1997: 36).

Star sistemi her ne kadar Hollywood’la beraber hatırlansa da Birinci Dünya Savaşı’nın devam ettiği dönemlerde İtalya’da meydana gelmiş, Amerikan sinemasındaysa “Hollywood usulü sistem”le önlenemez bir tırmanışa geçmiştir. Hollywood star sistemi giderek bütün ulusal sinemalara hakimiyet göstermiş ve “Amerikan starlığı”, sinemada “çağdaş mitoloji”yi meydana getirmiştir. İlk dönemlerinde kadın oyuncular temelli meydana getirilen İtalyan sineması, Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli ve Maria Jacobini’yle starlık hakimiyetine on yıl tanıklık etmiş daha sonra bu hakimiyeti Hollywood devralmıştır (Özgüç, 1988: 9-10).

Amerika’da 19. Yüzyılın son dönemlerinde yapımcılar, sinemayı kentteki yoksul kesime taşımaktayken tiyatro salonlarındaki orta sınıfı sinemaya nasıl çekebileceklerine yönelik endişe hissetmişlerdir. Bu durumun sebebi, genel kanının sinemanın toplumun aşağı zevklerini yansıttığı ve bu yüzden de asgari seviyede saygınlık görmesi olmuştur. Böylelikle yapımcılar, anılan imajı yıkma adına daha sofistike filmler meydana getirmek istemişlerdir. Çekici tiyatro oyuncularının yer aldığı bu filmler, seyircinin sinemaya yakınlık hissetmesini sağlamıştır. İdol veya aşk

tanrıçası şeklinde topluma mal olmuş kişilikteki bu oyuncular önemli roller almış, bu şekilde de star sisteminin temeli gerçekleşmiştir. Star sisteminin temeliyle orta sınıf, sinemaya daha fazla ilgi göstermiştir. 1914 senesinde tahmini olarak haftada 40 milyon kişinin sinemaya gittiği tespit edilmiştir. Orta sınıfın ilgisiyle küçük sinema salonlarının diğer bir deyimle nicleodeonların sayısında artış gözlemlenmiştir. 1. Dünya Savaşı beraberinde Avrupa’da film endüstrisinin duraklamasını, Amerika’daki Hollywood’un film merkezi olarak yükselmesini getirmiştir. Bu durum Amerikalı film yapımcıları adına büyük bir avantajı temsil etmiştir. O günlerden günümüze dek orta sınıfın beğenisine yönelik Amerikan sineması, dünya pazarında popülerliklerini devam ettirmektedir (DeFleur ve Everette, 1985: 60-61).

Gelişmekte olan film şirketleri ilk zamanlar, bir filmde yer alacak oyuncuların anonim olarak konumlanmasını diğer bir deyimle adlarının ayrıca belirtilmeden filmlerde yer almaları noktasında ısrarcı davranmışlardır. Bu ısrarcılık, kimi oyuncuların ön plana çıkmasıyla bir süre sonra yerini müdahale göstermeyen bir davranışa bırakmıştır. “Little Mary”, “The Biograph Girl” gibi ilk hayran dergileri, 1912 senesinde piyasaya sunulmuştur. Birkaç yıl ardından da anonimlikten sıyrılan Pickford ve Chaplin, birer milyon dolarlık sözleşmeleri imzalamışlar, bu gelişme, Amerikan sinemasında yeni bir dönemin de belgesini temsil etmiştir (Meb’den Aktaran Arslan, 2018: 82-83).

1912 senesinde, aktörler düzenli bir biçimde film reklamlarında boy göstermeye başlamışlar; film tanıtımları organizeleşmeye başlamıştır. Tanıtım departmanları, katılımcı kişilere ücretsiz posterler, geçiş kartları, kartpostallar, vitrinler ve hazır gazete makaleleriyle hazırlanmış basın kitleri vermişlerdir. Bununla beraber sinema salonu sahiplerine filmlerde sponsor olabilme adına poster çizim yarışmaları ve hazine avı oyunlarına benzer organizasyonlar önermişlerdir. Dağıtımıcılar ise fragmanları gösterebilecek fazladan çekim kareleri sunmuşlardır. Anlatılan başarılı pazarlama stratejileri, kontrollü bilgileri sağlama ve yayma adına tanıtım departmanlarını meydana getirmiştir. Bu departmanların sorumluluğu, yeni keşfedilen aktörleri alıp onların fiziksel görünümleriyle uğraşmak, aktörün sahip olduğu yayınlanabilir hikaye ve geçmişe biçim kazandırmaktır. Star yaratma

makinesi bu şekilde yükselmeye başlamakta ve hız kazanmaktadır (Botnick'ten Aktaran Arslan, 2018: 84).

Starların stüdyoyla imzaladıkları uzun dönemli kontratlar sebebiyle film tercihi noktasında inisiyatifleri yok denilebilecek derecede az olup stüdyo dışarısındaki hayatları kurgulanmış bir hayattır. Meydana getirilen imajlar, stüdyoların belirlediği biçimde halka aksettirilmekte, starların hayatlarına yönelik devamlı bilgi akışının gerçekleştirilebileceği magazin dergileri gibi unsurlar, devamlı olarak destek görüp büyütülmektedir. Buralarda anlatılan starların yaşamları, Amerikan rüyasının devamına benzer nitelik taşımakta; hayal fabrikası Hollywood filmlerini anımsatmaktadır. İzleyiciler noktasında büyüleyici varlıkları temsil eden starların, hem elle tutulacak kadar yakın hem de erişilmez kurgulanması önem teşkil etmektedir (Botnick'ten Aktaran Arslan, 2018: 85).

Yıldız kavramı, sinemanın endüstrileşme aşamasında ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu kavram, kapitalist bir toplumun ürünü olmakla birlikte basın yayından başlayarak sinemayla at başı gelişim gösteren kitle iletişim araçlarının varlığını şart kılan bir oluşumdur. Yıldız, toplumsal hayatın kültürel, sosyal hatta psikolojik gereksinimlerinin bir ürünü ve göstergesini temsil etmektedir. Yıldız imajının yaratıcısı yapımcılardır (Arslan, 2018: 61).

Marksist toplumsal yapıda toplumu meydana getiren kişilerin her biri toplum içerisinde bir işleve sahip bulunmakta olup eylemlerinin sorumluluğunu taşımaktadır. Star söz konusu olduğunda böyle bir sorumluluk ortadan kalkmaktadır. Star, mevcut sistemin tamamen dışarısında kapitalist dünyaya ait bir olgu şeklinde varlığını idame ettirmektedir (Yüksel, 1998: 6-7).

Modernlik kapitalizmle ilgisi olan bir kavramdır. Bu durumun sebebi modern şeklinde tanımlanan toplumların kapitalist üretim tarzına sahip olmalarıdır. Bu bağlamda kapitalizmin yıldızla ilişkisi endüstriyel anlamda gerçekleşmektedir. Kapitalizm, yıldızı endüstriyel anlamda kurgulamakta ve sunmaktadır. Bu noktadan bakıldığında yıldızın belli bir boyutta meydana gelmesi ve tüketilmesinin tamamıyla piyasadaki arz-talep ilişkisiyle mümkün olduğu gözlemlenmektedir. Modern kelimesinin karşılığı, kendinden bahsedilen ve satılan her şey olarak da kullanıldığı

için özetle starın üretilen, tüketilen bir meta şeklindeki sunumu, toplumun modern olma niteliğiyle ilgili olmaktadır (Arslan, 2018: 61).

Yetenekle donatılmamasına rağmen starlaşan veya çok yetenekli olmasına karşın starlaşamayan birçok insan bulunmaktadır. Yetenek doğuştan gelen bir olgu olup her insan bir yetenek, kapasiteyle dünyaya gelmektedir. Star kavramında ise yeteneğin, zamanın olanaklarına ve zevklerine göre işlenme durumu söz konusu olmaktadır. Bu nedenle starlaşma, toplumsal bir süreci temsil etmektedir. Diğer bir deyimle toplumun içerisinde yer aldığı dönemin beklentilerine bağlı bir biçimde meydana gelmektedir. Toplum, büyük market gibi ele alındığında star adayları da o marketteki ürünler olarak kabul edildiğinde aynı rafta ihtiyaçları karşılamak adına birçok ürünle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu bir anlamda aynı beklentileri yanıtlayacak birçok star adayının bulunduğu, bu adaylardan kimilerinin veya birisinin starlaşabileceğini ifade etmektedir. Star adayının yetenekten ziyade iyi bir tanıtıma ihtiyacı bulunmakta, bu noktada devreye “pazarlama” unsuru girmektedir (Yüksel, 2000: 66-67).

Yukarıdaki paragrafta bahsedilen süreci şu şekilde açıklayabiliriz: Ault, Wilcox, Agee starı veya star adayını, bir müşteri olarak kabul etmektedirler. Müşterinin bilinmesi ise aşılması ihtiyaç duyulan uzun bir yola karşılık gelmektedir. İlk adım, müşteriyle derinlemesine gerçekleştirilecek görüşme olmaktadır. Bu görüşmede onun hayatının tüm ayrıntıları belirlenmeli ve hangi noktaların üstünde durulacağına karar verilmelidir. Bu aşamadan sonra müşterinin biyografisi kaleme alınmalı ve fotoğraflarla desteklenmelidir. Bu adımdan sonra belli bir pazarlama stratejisi medyana getirme aşaması gelmektedir. Bu noktada iki çeşit soru net bir biçimde cevaplanmalıdır: Müşteriye ait hangi ürün (anıları veya müzik albümü) veya yön ön plana çıkarılıp, duyurulacak ve hangi tipteki seyirci kitlesine ulaşılması amaçlanacak? Bu durumu örneklemek istediğimizde duygusal bir ses tonuna sahip bir tenorun duyurulması adına rock-and-roll yayını gerçekleştiren bir radyo istasyonu yerine ulusal bir televizyonda yayınlanan söyleşi programından yana tercih kullanmak, daha yerinde bir karara karşılık gelmektedir. Bundan sonraki aşama, kampanya oluşturma aşaması olmaktadır. Söz konusu kampanya, müşteriyle ilgili haberlerin yayınlanmasını, bilhassa baş ve omuzu içerisine alan ve “mug shot” olarak

isimlendirilen portre fotoğrafların dağıtımını, açılışlar ve davetlere katılımını kapsamaktadır. Diğer taraftan çok kullanılmış bir yöntem olarak müşterinin kazandığı ödüllerin duyurulması, müşterinin dergi veya gazetelerin soru cevap köşelerinde bulunması, müşteriye niteleyen bir takma ad kazandırılması, kampanyanın bir parçasına karşılık gelmektedir (Agee, Ault, Wilcox, 1992: 523-526).

Yukarıda bahsedilen aşamalara sayısız örnek göstermek mümkündür. Türkiye’de 27 Temmuz 1997 tarihinde yayınlanan Milliyet, Hürriyet ve Yeni Yüzyıl gazetelerine ait hafta sonu eklerinde popüler müzik şarkıcısı Rafet El Roman’la gerçekleştirilmiş söyleşiler bulunmaktadır. Bu söyleşilerin içeriği, yeni albümün çıkışı, bu albümün popüler parçası Affetmem’in yazılış hikayesi, gizlediği evliliği, yakın zamanda dünyaya gelen kızı, kostümlerinin ayrılmazı olan kasketi şeklinde genellikle aynı noktalardır. Ünlü bir şarkıcı olarak Rafet El Roman’a ulaşmak, seyirci kitlenin normal beklentisidir. Burada önemli olan nokta, bu söyleşilerin şarkıcının yeni piyasaya giren albümünü tanıtacak ve gündemde kalmasını sağlayacak bir zamanlamayla yayınlanmış olmasıdır. Albümün tanıtımı bu şekilde de sınırlı olmamaktadır. Şarkıcının Affetmem adındaki parçası adına meydana getirilen video klip, bütün müzik programları ve kanallarında yayınlanmıştır. Bir başka ifadeyle Rafet El Roman’ı ve albümünü öne çıkarmak adına sadece halkla ilişkiler değil, bir çeşit pazarlama stratejisi de gerçekleştirilmiştir (Yüksel, 1998: 28-29).

Yeni bir ürün veya hizmet meydana getirildiğinde söz konusu hizmet veya ürüne yönelik marka adının oluşturulması epey zaman gerektiren yoğun çabalar ve yüksek harcamalara ihtiyaç duyulan bir aşamadır. Böyle bir durum yerine diğer bir deyimle sıfırdan marka meydana getirmektense hali hazırda tüketici tarafınca onaylanmış, sempati yaratan sihirli bir adın ücret karşılığında kiralanması yolu tercih edilmektedir. Böylelikle star olan kişi ve adların isimlerinin kullanılmasıyla ürüne hemen ve kanıtlanmış bir marka adı belirlenmektedir. Starların adlarının kullanılması adına lisans verilmesi konusu son dönemlerde büyük bir iş koluna dönüşmüştür. En çok tercih edilen üreticilerse giyim eşyası üreticileri olmuştur. Bilhassa bu üreticiler, ürünlerini Gucci, Pierre Cardin, Calvin Klein gibi popüler modacıların isimleriyle süslemek için yüksek miktarlarda lisans parası ödemeyi göze alabilmektedirler. Buna

ek olarak kozmetik üreticileri de böyle pahalı tutkunun ürünlerine yönelik bayan starların adlarını genellikle tercih etmektedir. Bu duruma örnek olarak Brooke Shields'in saç bakım ürünlerine adını vermesini göstermek mümkün olmaktadır (Kocabaş, 1994: 105-108).

Starlar bazen “ödül” şeklinde de tüketiciye sunulabilmektedir. Satış geliştirme araçlarından olan yarışmalarda ödül, kimi zaman tatiller, nakit para hediyeleri olmaktadırken kimi zaman da star olabilmektedir. Bu konuya yönelik olarak gösterilebilecek en iyi örnek, 28 Eylül 2005 tarihinde, İzmir Alsancak Stadyumu'ndaki Avea Tarkan konserleridir. Avea'nın stantlarında meydana gelen konser öncesi aktivitelerden biri şeklindeki karaoke yarışmasına katılanlar içerisinde seçilen şanslılar, Tarkan'la kuliste tanışma şansını elde etmiştir. Ödül bazen starın kendisiyken bazen de starın reklamda hayat verdiği karakterlerin maskotları şeklinde karşımıza çıkabilmektedir. Bu duruma örnek, Opet'in satış ilerletme amacıyla meydana getirilen Cem Yılmaz'ın Opet reklamlarında hayat verdiği karakterlerin konuşan maskotlarını geliştirmesini göstermek mümkündür (Ulu, 2007: 98).

Star, sadece tüketilen bir nesne olmamakta aynı zamanda tüketimi destekleyen bir oluşum şeklinde de var olmaktadır. Starın posterini duvara asmak, starın kolyesinin benzerini takmak, ona benzer bir biçimde giyinmek, filme müziği kasetlerini almak, seyirciyi stara yakınlaştırması nedeniyle bunları elde etmek için seyirci çaba sarf edecektir. Bu durum da hem starın hem de starla özdeşleşen nesnelerin tüketimini meydana getirecektir (Yüksel, 1998: 31).

Starların sosyal kampanyalarda yer alması da söz konusu olabilmektedir. Bu anlamda ilk fikir, 1954 senesinde UNICEF tarafınca gerçekleştirilmiş olup komedyen Danny Kaye, UNICEF iyi niyet elçisi şeklinde sosyal kampanyalarda boy göstermiştir. Bu dönemde UNICEF, dünyanın genelinde benimsenen yardım kuruluşlarından biri şekline dönüşmüştür. Kaye'nin ölümünün ardından Audrey Hepburn, UNICEF'in iyi niyet elçisi şeklinde yardıma gereksinim duyan çocuklar adına dünyanın en uzak köşelerine bile ulaşmıştır (Deep not, 29. 05. 2017).

Jacques Seguela'nın maddeleştirerek anlattığı starlık ilkelerine bakıldığında;

- Bir kişinin ömür boyu star kalabilmesi için her şeyden önce star gibi davranması gerekmektedir. Bunu gerçekleştirirken sınırlarını zorlamalı, her ne kadar yenilikçi bir tavır sergilese de kendisini kaybetmemelidir. Canlı efsane olma anlamında yalnızca kendi iradesiyle ilerlediği fikrine kapılmamalı; basın görevlileri, menajerler, televizyon yayınları, vb.nin yardımı olmaksızın ilerlemenin imkansızlığını aklından çıkarmamalıdır.
- Starların hayallerini meydana getiren, onlara düş kurdurtan tek kavram “mit” olmuştur. Pek çok star, peşinden koştuğu mit haline dönüşme yani efsane olma arzusuyla dolup taşmaktadır. Bu durumun sebebi ölümden sonra gelen ünle mitler, starlar öldükten sonra da yaşamayı devam ettirmekte ve sonsuza kadar star olarak kalabilmektedirler. Böyle bir durum için star, doğallığını sergileyebilmelidir. Starlar, toplumdan, toplumun beklentilerinden meydana gelmektedirler. Bu yüzden star çıkış yerini şaşırmamalı, kendi dönemini keşfetmeyi becerebilmelidir. Starları meydana getiren, hayranlıkları, özlemleri gelgitlerle dolu olan toplumdaki insanlar, aynı zamanda starların sonunu da getirebilmektedirler. Bu sebeple toplumun starlara ilgisinin kesilmeden önce starların meslek hayatlarını sonlandırması gerekmektedir.
- Tarihsel anlamda star olmak da mümkündür. Tarihin akışına yön veren hatta bazen alt üst eden, tarihte ender olarak rastlanan siyaset adamları ve tarihin medyatik dahileri de star olarak nitelendirilebilmektedir. Siyasi anlamda star olan bu isimler, üstün yetenekli ve zorlu çalışma tutkusuna sahip olmaktadır. Tarihsel anlamda starlık, kişinin kendisini tanımlamasından geçmektedir. Starlık, kendisinin simgesi olan görüntüden meydana gelmektedir. Bu sebeple televizyon seyircisi olmaksızın televizyonda aktör olmak tercih konusu olmalı, kendisini medyatikleştirmelidir. Siyasi anlamda star olan bir kişi, kalıplaşmış sözleri tercih etmek yerine fikrini; gerçekleştirmek istediklerini tam anlamıyla yansıtacak kelimeleri özenle seçmeli ve verdiği sözlerin ayaklı kanıtını temsil etmelidir. Böyle bir star, iletişim kurma anlamında doğru zamanı kollamalı, siyasi mesajını vermekteyken olumlu reklamcılıkla propagandayı asla karıştırmamalıdır.

- Star kişiler, evrenin tümünde ilgi konusu olmak, tüm zaman ve mekanlarda geçerli olmak özetle evrensel olmak istemektedirler. Starlar, çevresinde her daim en iyileri tutmalı, onlara kulak vermeli, büyük yatırımlara adım atmalıdırlar. Star yapacakları anlamında sınır tanımamalıdır.
- İçerisinde yaşadıkları dönemin simgesi konumunda olanlar, günümüzün starları şeklinde betimlenmektedirler. Günümüzün starlarından olabilmek, tutkuyu simgelemeyi, sıradan hayatın sınırlarını zorlayarak müthiş heyecanlar gezegeninde yolculuğa çıkmayı gerektirmektedir. Tükenmek bilmeyen bir enerjiye sahip olmakla beraber çok yönlü bir kişiliğe sahip bir nitelik, starlığın bir gereğini temsil etmektedir.
- Gününbirlik star konumuna düşmemek adına tanınmış olmayla star olmayı birbirine karıştırmaması gerekmektedir. Medyatik olmak keyiflendirici olduğu kadar yıkıcı bir etkiye de sahiptir. Buna paralel olarak medyada az yer almanın “unutulma”, fazla yer almanın ise kitlelerde meraktan çok küçümseme uyandıran “medyatik doruk” veya “medyatik overdose” şeklinde anlamlandırıldığı göz önünde tutulmalıdır. Bu sebeple star, tehlikeyi önceden sezinleyerek medyatik overdose’dan kaçmalı ve kendisini tekrardan istenilir durumda konumlandırmalıdır. Bununla beraber star olmak, “star tohumu” şeklinde açıklanan, güzellik ve yeteneğin de ötesinde gizemini koruyan, kimi zaman iletilen bir titreşim kimi zamansa adı konmamış içten gelen garip bir olgudan temellenmektedir. Bu yüzden kişide star tohumu yoksa vazgeçebilmelidir.

Rojek, atfedilmiş popülerliğin yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmış tüm şekillerine “şöhretimsi” kelimesini tavsiye etmekte; şöhretimsileri, şöhretlerden ayırmaktadır. Bu durumun nedeni, şöhretlerin çoğunlukla toplum içerisinde daha uzun ömürlü ve kalıcı olmalarına rağmen şöhretimsilerin kitle iletişimi boyutunda tasarlanmış kültürlerin aksesuarları ve sahnelenmiş sahicilik olmalarıdır. Düdükçüler, piyango talihlileri, bir kereye mahsus mucize meydana getirenler, pusucular, spor alanlarında cıvılcıplak soyunanlar, bir kereliğe mahsus kahramanlar, toplumda itibar gören bireylerin sevgilileri, bir günlüğüne medyanın ilgisini üstüne çeken ve devamı günde unutilan daha öteki tipleri, şöhretimsi anlamında örnek gösterilebilecek

oluşumlardır. Bir anlığına ün elde etmek, sonrasında da halkın bilincinden gitmek şöhretin doğasında yer almaktadır. Şöhretimsinin kaderinde yavaşça gözden düşmek bulunmakta olup bazı durumlarda bu zaman zarfı uzayabilmektedir.

Yıldız, gerçek insan niteliği taşımamaktadır. Yıldız, bir çeşit imaj anlamına gelmekte olup bu imaj, kurgusal diğer bir deyimle yapay bir üretimi temsil etmektedir. Durumun böyle olmasıyla izleyicide gerçeklik sanrısı oluşturmaktadır (Arslan, 2018: 60).

Mutlu, yıldız kavramını şu şekilde açıklamaktadır: toplumu meydana getiren bireylerin aralarından bazılarını farklı, üstün hatta olağanüstü tanımlamaları neredeyse genellikle karşılaşılabilecek bir durumdur. Bilhassa kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşmış bir şekilde ve sıklıkla gündemde olmaları sebebiyle toplumun ilgisine hitap eden bu insanları “yıldız” şeklinde tanımlamak mümkün olmaktadır. Bu insanlar tahmin edilenin aksi bir biçimde ekonomik, siyasal veya dinsel alanlardaki yaptıklarıyla değil müzik, sinema, tiyatro gibi dallarda kazandıkları veya onlara atfedilen başarılarıyla ilgi toplamaktadırlar.

Star olmanın bir özelliği de ekonomik anlamda refaha ulaşmış olmaktır. Etki noktasında ele alındığında star adına yalnızca geçim seviyesinin üstündeki bir gelir dahi ilgi toplama adına yeterli olmaktadır. Lüks bir ev, son model bir otomobil, yüksek bütçeli sahne kostümü, ünlü bir modacı desteğiyle giyinmek, ilgi çekme anlamında önemli unsurlar olup ilgi odağı olmak da starlığı pekiştiren bir olguya karşılık gelmektedir (Yüksel, 1998: 9).

Star kavramı, yoksul çoğunluğun sınıf atlama arzularının tatmini noktasında da işlev görmektedir. Hem izleyiciden biri olarak hem de genel kitlenin ötesinde biri olarak ezici bir sınıfsal yükseklikte konumlanmaktayken izleyicinin sınıf atlamaya yönelik umudunun da temsilcisi olmaktadır. İzleyicinin sınıf atlama noktasındaki tatminini popüler sinemada starlar gerçekleştirmektedir. Starlar hem temsil ettikleri rollerle hem de magazin basınıyla devamlı bir biçimde pompalanan gerçek hayatlarıyla seyircide özdeşleşme yaratmakta; izleyici sınıf atlamaya yönelik arzularını tatmin etmektedir (Arslan, 2018: 181).

Star ve hedef kitlesi bir arada ele alındığında karşımıza bu ilişkinin daha doğrusu toplumun starı tanımlama şeklinin dinselliğe ait tapınma, kutsallaştırma gibi davranış ritüellerinin izleri çıkmaktadır. Bu durum, starın toplumsal bir kavram olmasıyla ilişkilidir ve toplumsal bir olgu şeklinde kökenlerinin eski çağlara dayandığı gözlemlenmektedir. İzleyicinin stara olan bağlılığının tapınma şekline dönüşmesi, starla karşılaşıldığında bayılmaya veya kendinden geçmeye dek ulaşması söz konusu olabilmektedir. Bu durumun daha da ötesi söz konusu olabilmekte; hedef kitle yüksek oranda özdeşleşme yaşadığında stara benzeyebilmek adına estetik ameliyat olabilmektedir. İzleyici, starın kişiliğinde gerçek yaşamın zorluklarından kaçarak, kendisini onun elde ettiği başarılarıyla özdeşleştirerek arzularını gerçekleştirmek istemekte; fakat arzularını gerçekleştirmesi imkansız olduğu için hayranlık kolay bir biçimde nefrete dönüşebilmektedir. Bu nefretin boyutu yıldızı öldürmeye kadar varabilmektedir. Bazı bireyler, starların Tanrı'ya benzer biçimde insanüstü niteliklere sahip olduğunu, onların mit, idol veya olağanüstü varlıklar gibi olduğunu düşünmektedir (Arslan, 2018: 64).

Rojek, şöhret kültürleriyle dinsel pratikler arasında önemli bazı yakınlaşmalar olduğuna yönelik çok sayıda oluşum bulunmakta olduğunu düşünmüştür. Seküler toplumda starların hayranları, şöhret kültürüne yönelik kişisel yadigarları toplamaya yönelik yarış göstermektedirler. Hollywood'un ilk dönemlerinden günümüze hayranların, film starlarının çiğnediği sakızı, kullandığı sabunu, sigara izmaritlerini, rujunu temizlediği mendilleri hatta bahçesinden bir avuç çimenini istediği zamanlar olmuştur. Seküler toplumsal yapıda şöhret yadigarları, Andy Warhol'un ıvır zıvır koleksiyonundan prenses Diana'nın elbiselerine ve Jacqueline Kennedy'nin eşyalarına dek çeşitlilik gösteren çok farklı eşyalara karşılık gelmektedir. Bunların hepsi de faiz fiyatlarda satılmaktadır. Bununla beraber hayranlar, starlardan tercihen kendilerine kaleme alınmış bir mesaj da içeren imzalı yazılar ve fotoğraflar alabilmek adına can atmaktadırlar. Graceland'daki Elvis Presley'in evini ziyaret etmek, hayranlarının gözünde hac yolculuğuyla eşdeğer anlama gelmektedir. Bir senede 750.000 insanın burayı ziyarete gitmesi, gerçekten dikkat çekici olmakta; söz konusu rakam, Beyaz Saray'ın toplam ziyaretçisini gölgede bırakmaktadır. Şöhretin metalaşma olgusu, ölümü bile sınır olarak tanımamaktadır. "Forever Hollywood /

Sonsuza Dek Hollywood” isimli mezarlık, satış anlamında astronomik rakamlar içermekte, cenaze töreninde ölünün fotoğraf ve videoları dev ekrandan izlettirilmekte, şöhrete sahip kişiyle ahrette komşu olma, çok yüksek meblağlarla değer görmektedir. Mezardan taş veya toprak çalınması, Charlie Chaplin’in cesedinin kaçırılması ve karşılığında fidye istenmesi, şöhretlerin ölmüş olduklarına inanılmaması, star sisteminin mezarlarla olan ilişkisinden örnekleri teşkil etmektedir.

Yine Rojek, star olgusunun, doğası gereği şişkinleşmeye eğilimi bulunmakta olduğunu düşünmüş; bu durumun sebebi olarak da her daim üstünde daha büyük ve parlak olma yönünde baskı olmasını göstermiştir. Örgütsel dinin de kendisi bu eğilime karşı çıkamamıştır. Papa 2. Jean Paul, 1995 senesinde 276 insanı azizlik konumuna yükseltmiş, 768 kişiyi de kutsamıştır. Bu durum, yirminci yüzyıl papalarının hepsinin kutsadığı kişi sayısından fazla bir sayıya karşılık gelmektedir. 2. Jean Paul’ün uçağından inmesini takiben toprağı öpme ritüelini aksatmaksızın gerçekleştirdiğı dünya gezilerinde, canlı televizyon bağlantıları ve kitlesel yürüyüşlerinin sahnelenmiş gerçekliğinde, Hollywood’un ve rock endüstrisinin popüleriteyi kamuya sunmak adına incelikle tasarladığı araçların ve oyunların birçoğunun ödünç bir biçimde alınıp kullanıldığı açıkça gözlemlenmektedir. Rojek, sonuç olarak star sisteminin dinin yerine geçemeyeceğini, star sisteminin daha çok, dinsel anlamda tanınma ve aidiyet süreçlerinin zamanımızda harekete geçirildiğı ortam olduğu yönünde açıklama yapmıştır. Böyle bir ortamın daha önceleri dinin işaret ettiği yükseliş ve düşüş törenlerini özümsemiş olması, burada konu dışı olmakta; asıl konu, bu ortamın her yerde yaygınlık göstermesidir. Zamanımızda benliğin kamusal hayata sunulmasında “izlenim yönetimi”nin suflerini, senaryolarını ve yardımcı araç gerecini sunma noktasında star sisteminin belki de tek rakibi olarak aile görülmektedir.

Dyer, starın meydana getirilmesinde önemli faktörlerden birinin starın kendi tarihsel, kültürel ve ideolojik boyutlarının bütününe görebilmek diğeri bir deyimle starın özgünlüğünün hangi kıstaslar altında meydana geldiğini, yapımcının stara yönelik imge ve düşüncelerini belirlemek gerektiğini düşünmüştür (Dyer, 1986: 19).

Star olgusuna yaklaşımlardan “öznelci yaklaşım”, starın bireysel niteliklerini öne çıkarmaktadır. Bu yaklaşımda, star sistemini meydana getiren politika, ekonomi ve tarih boyutları ötelenmekte, mevcut durum bütünüyle bireysel niteliklere yönelik açıklanmaktadır. Burada söz konusu olan şey, starın doğuştan starlığı ve melodramdakine benzer biçimde rastlantıların da bu aşamada önemli rol oynamasıdır (Arslan, 2018: 74).

Rojek, yayın alanında starlara yönelik biyografik ve otobiyografik yayınların önemli çoğunluğunun öznelci bir yaklaşımla starları ele alındığını açıklamıştır. Birçoğu çok satan olan bu popüler biyografiler, “dünyaya John Lennon gibi bir ismin bir daha gelmeyeceğini, Marilyn Monroe’nin bir benzerinin bir daha olmayacağını, Eva Peron’un bir daha olmayacağını” vurgulayarak saf öznelci bir yaklaşım sergilemekte bir anlamda popülerliğin benzersiz bir kavram olduğuna yönelik kabul göstermektedirler.

Star olgusuna yapısalcı yaklaşım ise öznelci yaklaşımın tersi biçimde kişiyi, karşılıklı ilişkiler üstünden yorumlamaktadır. Diğer bir deyimle bu yaklaşım, star olgusunu içerisinde geliştiği toplumsal, ekonomik ve evrensel bağlamda; neden-sonuç ilişkilerinin bir sonucu şeklinde ele alınmasından taraftır. Yapısalcı yaklaşımın genel olarak dayandığı noktalar, yönetim ve tip kuramı, kültür endüstrisidir (Arslan, 2018: 76).

Rojek, star olgusuna bir yaklaşımın da post yapısalcı yaklaşım olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşım, starlar ve onların ardındaki tarihsel yapıyla ilişkisine odaklanmak yerine her yerde hazır bulunan şöhret imajının çoğaltılmasında, geliştirilmesinde ve tüketilmesinde kullanılan temsil kodları üstünde yoğunlaşmaktadır. Bu yaklaşımın öne çıkan ismi Dyer, çağdaş toplumsal hayatta starların tipik duyuş, davranış ve düşünüş şekillerini temsil ettiğini düşünmektedir. Bu yaklaşım, starların kişiliğin ve cisimleşmenin temel tiplerinin her daim tarihsel, sosyo ekonomik ve kültürel bağlamlarla ilişkili bir biçimde ele alınması gerektiğini savunmuştur. Post yapısalcı bir terimle konuya yaklaşıldığında starlık, “metinler arası” şeklinde meydana getirilmekte ve geliştirilmektedir.

Post yapısalcı yaklaşım, star imgelerinin medya tarafından ve seyirci kitlesinin üretken bir şekilde asimilasyonu yoluyla gereksinime göre biçim kazandırılıp değişikliğe uğratıldığını öne sürmüştür. Bu şekilde starın, anlamın farklı şekillerde bir araya geldiği, giderek gelişen bir metinler arası temsil alanı şeklinde ele alındığı yaygınlık kazanmış bir iktidar fikri belirtilmektedir. Starın “image maker”ları, menajerleri, basın görevlileri, dedikodu yazarları, hayranlar ve prodüktörler de dahil olmak üzere bu alana katılan herkes, mevcut imaja çok çeşitli anlamlar katarak değiştirmekte, geliştirmekte ve yönlendirmektedir (Arslan, 2018: 80).

Endüstriyel sinemada star olabilmek için yetenek kadar hatta yetenekten de fazla fiziksel anlamda çekici olmak çok büyük önem ifade etmektedir. Star şeklinde tanımlanan birey, kadınsa güzel olmak; erkekse yakışıklı olmak zorunda olup istisnai durumlar genel kaideyi bozmamaktadır. Güzellik kavramının ölçütleri her dönemde değişiklik gösterse de değişmeyen tek unsur, toplumun starlaştırdığı bireylere aynı zamanda bir arzu nesnesi olma vasfını da yüklemesidir. Star, nesneleştirmenin ve yapay imaj üretiminin endüstriyel hale dönüşmesiyle, iktidarın insan’ı seyir nesnesi haline getirmesine, şeyleştirmesine, insanı sosyal yaşamın sıradan üyeleri içerisinde çekip alıp ilahlaştırırken gösteri toplumunun kölesi şekline dönüştürmesine verilebilecek en güzel örneği temsil etmektedir (Arslan, 2018: 67).

Sinemadaki kadın starlar, erkeğin sahip ve kurtarıcı konumunu pekiştirmek üzere erkeğin bakışının kendi üstlerinde olduğunun bilinciyle hatta bu şekilde olmasının gerektiğini gösterircesine bedenlerini, seyir nesnesi şeklinde göstermektedirler. Erkek, kadını hayranlıkla seyretmekte, kadın da kendi izlenilişini seyretmektedir. Bu durumun nedeni kadının içerisinde gözlemci konumunda bir erkeğin, gözlenen konumunda da bir kadının yer almasıdır. Kadının düşünce yapısı, ataerkil toplumun yapısını uygun bir biçime sokulmaktadır. Hem kendisini hem de karşıdaki erkek bakış açısıyla ele alarak kadın bedenine yönelik fetiş sağlamaştırılmaktadır. Bu durum, aynı zamanda oyuncunun kendi starlık imajını yeniden meydana getirerek onaylaması anlamına gelmektedir (Bilis, İmançer, Yılmaz, 2006: 112).

Star ve karizmatik önderlik arasında birtakım ilişki bulunmaktadır. Bu iki olgu arasında çıkış noktası boyutunda benzerlik yer almaktadır. Karizmatik önderlik ve

star kavramlarının her ikisinde de var olan sisteme meydan okuma veya başka bir boyut katma söz konusu olmaktadır. Bu iki kavramın farklılaştığı nokta, hedef aldıkları kitleye karşı vaatleri ve bu vaatleri gerçekleştirme şekilleri olmaktadır (Yüksel, 1998: 14).

Star sineması, kahramanla kurulan özdeşleşlikten temel almaktadır. Bir starın evrensel anlamda onayı, onun heteroseksüel, beyaz, orta sınıftan gelmesi esaslarına dayanmaktadır. Star olabilmek adına iyi bir oyunculuk yeteneği gerekmediği gibi gerçek bir oyunculuk da star olabilmenin karşılığı olmamaktadır. Bu durumda karşımıza starın karşılığının ne olduğuna yönelik soru çıkmaktadır. Star kimdir? Star olmanın gerçekten belli bir kalıbı bulunmakta mıdır? Her ne kadar yukarıdaki açıklama göz önünde bulundurulsa da aslında star olmanın onaylanmış bir formülü söz konusu olmamaktadır. Her ne kadar star olmanın tanımında güzellik, yetenek, yakışıklılık; bunların tümü veya birkaçının bir arada olması söz konusu olsa da bunların da ötesinde önem ifade eden şey, kişiye özgü olan bir ışık, pek çok niteliği bir arada bulunduran bir alایشm olmaktadır (Dede, 2011: 240).

Star olgusu da ilerleyen zamanla beraber değişim geçirmektedir. Klasik sinemada starlar, karizmatik kimlik temsilleriyle veya güzellik değerleriyle sıradan bireyden farklı, gizemlilik enerjisiyle çevrili; ilahi bir noktada sunulmuştur. Televizyonun hakimiyetinin söz konusu olduğu günümüzdeyse bu yaklaşım değişiklik göstermiştir. Bu durumu şu şekilde açıklayabiliriz: televizyon içerikleri, günlük hayatın parçası haline gelmiştir. Artık televizyon sahip olduğu görüntüsüyle kendi bedenimiz ve etrafımızdaki tüm evreni bir çeşit kontrol ekranı haline dönüştürmüştür. Görüntü medeniyetinin yükseldiği bu dönem aynı zamanda sıradan bireyin tarih sahnesinde yükseldiği bir zamanı temsil etmektedir. “Biri Bizi Gözetliyor” tarzı programlar, sıradan insanların geçici veya anlık da olsa starlık konumuna ulaştığının göstergesi olmuştur (Bilis, İmançer, Yılmaz, 2006: 102).

1. 1. 3. Klasik Anlatı Sinemasına Tepki Yaklaşımlar

Temel düşünce yapısı, mükemmelleştiği yolunda düşünce üretilen anlatıda kırılmalar ve karşı çıkışlar meydana getirmiştir. Gerek klasik anlatı sinemasını daha anlaşılır kılmak gerekse de bu kırılma ve karşı çıkışları daha iyi bir biçimde açıklayabilmek adına özet bir kronolojik sıralama bize şöyle bir oluşumu vermektedir: Amerika'daki 1930 ve 40lı dönemlere damgasını vuran Hollywood stüdyo ve star sisteminin altın çağı, canlandırma sinemasının, Disney'in gelişimi, 1940 ve 1950li dönemlerde etkinliğini arttıran başta western olarak dedektif, gerilim, suç öyküleri, müzikaller, vb. kapsayan tür sinemasının gelişimi ve Film Noir, Avrupa'daysa Renoir ve şiirsel gerçekçiliği, savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve 1960lı dönemlerde öne çıkan Fransız Yeni Dalgası (Armes, 2011).

Her ne kadar yukarıdaki paragrafta yer almasa da klasik anlatıya tepki gösterenlerin arasında Ruslar da yer almıştır. Eisenstein'in 1920li yıllarda klasik anlatı sinemasının sınırlarını zorladığından bahsedildiğinde bu açıklamanın yapılmasında bazı Sovyet yönetmenlerden yola çıkılmıştır. Bilhassa Sovyet yönetmenler, kurguyu bir adım daha geliştirerek sinemasal anlatı aracı şeklinde kullanmışlardır. Her ne kadar Griffith'in kurgu anlamında gerçekleştirdiği önemli çalışmalar söz konusu olsa da kurguyu başlı başına bir sanat şekli olarak geliştiren, kurguyu kuramsal olarak açıklayan ve kurguyu çok daha gelişkin bir anlatı aracına dönüştürenler temelde Pudovkin, Eisenstein, Kuleshov, Dziga Vertov ve öteki sanatçılar olmuştur (Dmytryk, 2011: 266).

Lev Kuleshov, kurgunun anlamı meydana getirmedeki gücüne yönelik kanıt niteliğinde üç önemli deney yapmıştır. Bunlar: yaratıcı coğrafya, yaratıcı anatomi ve Mosjukin deneyidir. Yaratıcı coğrafyada; farklı mekan ve zamanlarda çekilmiş görüntüler kurgulanarak seyircinin mekan ve zamanı aynı algılaması sağlanmıştır. Yaratıcı anatomi ise çeşitli insanların ayrıntı çekimlerinin bir araya gelmesiyle seyircinin zihninde tek bir insan yaratılmasına işaret etmektedir. Son olarak

Mosjugin deneyinde ise farklı çekimlerin yan yana gelmesiyle farklı anlamlar oluşabileceğinin kanıtı söz konusu olmuştur (Altundağ, 2006: 15).

Günaydın, Dziga Vertov'un, klasik anlatıyı tamamen reddetmiş olsa da kurgunun önemi konusunda herhangi bir yadsıma göstermemiş sine-gerçek ve sine-göz kuramlarını meydana getirdiğini belirtmiştir. Vertov, kurgunun daha kaydedilecek görüntüyü seçme aşamasında başladığını ve son aşamada nihai kurguyla sona erdiğini belirtmiştir. Vertov, hedef olarak kendine hayattan olmayan her şeyi sinema dışı kılmayı ve hiçbir ön hazırlık söz konusu olmaksızın hayatı olduğu gibi perdeye aktarmayı belirlemiştir. Çekilmiş parçalar ona göre kurgu aşamasında değer elde edecektir.

Pudovkin, kurguya yönelik düşüncelerini meydana getirmekteyken Griffith'ten çok fazla etkilenmiş, kurguyu temel olarak seyircinin dikkatini yönlendirmek ve duygusal yoğunluğunu sağlama hedefinde kullandığı gözlemlenmiştir. Pudovkin, dünyanın çekimler tarafınca sağlanan gerçeklerde bulunmaktadır. Bu durum, titiz bir kurgulama aracılığıyla gösterilebilmekte veya öne çıkarılmaktadır. Film yapımcısının hedefi, film olayını seyirciye sanki doğalmış gibi hissettirebilmektir (Andrew, 1976: 50).

Eisenstein, döneminin Sovyet kuramcıları gibi kaleme aldığı kuramları gerçek hayatta da gerçekleştirmiştir. İlerleyen zamanla kendisiyle çelişen düşünceler sunmuş ve kuramı sistematik olarak ilerlememiştir. Çoğunlukla bu durum, Eisenstein'ın özümsemişi diyalektik düşünce şekliyle açıklanmaya çalışılmıştır. Eisenstein'ın kuramının alt yapısı olan ve yalnızca sinemada değil öteki tüm sanatlarda da olması gerektiğini öne sürdüğü "çatışma" unsuru büyük önem teşkil etmektedir. Onun kuramı devamlı olarak değişiklik göstermiştir. Eisenstein'ın sinema anlayışı, geleneksel anlatıyı kırmaya yönelik olmuştur. O, klasik anlatının başlıca öğesi olan devamlılığa dayanan kesme yerine çekimler içi ve çekimler arası çatışmalardan meydana gelen "montaj" kavramını kullanmıştır. Eisenstein'ın kurgu anlamındaki düşünceleri, çağdaş yönetmenlerde de etki göstermiştir (Altundağ, 2006: 17).

Savaş sonrasında sinemasal anlatının şekil kazanmasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği başat rol oynamıştır. Savaşın son dönemlerinde film çekiminin savaşın yıkımından

nasibini aldığı göz önünde bulundurulduğunda hem eldeki olanakların azlığından hem de savaşla yerle bir olmuş durumun dayattığı şartların bir sonucu şeklinde sinemasal anlatı, kendisini sokak ortamında belirtmenin gerekliliğine daha çok karşı çıkamamıştır. Savaşın etkisiyle mekanın parçalara ayrılması, kameranın sokağa çıkıp hareket kazanmasıyla farklı bir boyut atlamıştır. Savaşla birlikte meydana gelen direniş anlayışı, savaşın oluşturduğu yıkım, devamında tekrardan devam etmenin ihtiyacından doğan umut, bütün bu gerilimlerden meydana gelen şartların belirsizliği, bu belirsizliğin insanlar ve toplumda yarattığı sosyo-ekonomik şartlar ve çalkantılı psikolojik durum, kısıtlı olanaklarla sokağa çıkan yönetmenin elindeki malzemeler olmuştur. Kendisine ait sebep sonuç algısıyla, bütünlüklü bir mekan ve zaman algısını insanlara dayatan geleneksel anlatıyla dışarıda gerçekliğini sunan mekan ve zaman arasındaki ayırım oldukça fazla olmuştur. Böyle bir durum, ister istemez yönetmenlerin dışarıya çıktıklarında gördükleri zaman ve mekanı belgeselin estetik yöntemleriyle ele almalarına, öykü anlatsalar bile anlatılarını klasik anlatıda kırılma oluşturacak biçimde sunmalarına neden teşkil etmiştir. Visconti'nin “Yer Sarsılıyor”, De Sica'nın “Bisiklet Hırsızları”, Rossellini'nin “Roma, Açık Şehir” ve “Almayan Sıfır Yılı” filmlerinde öne çıkan bu yaklaşım, sıradan bireylerin yaşamlarını dolaysız bir biçimde anlatmıştır. Mekanın belirsiz ve parçalanmış durumu, kameranın hareketleriyle, karşılaşmaların meydana getirdiği atmosferle bütünselleştirilmesi adına çaba verilmiştir (Şentürk, 2011).

İkinci Dünya Savaşı yukarıdaki paragrafta belirtildiği üzere İtalya'da büyük yıkım meydana getirmiştir. Hem maddi yetersizlikler hem de Bazin'in öncülük ettiği gerçeklik kuramının etkisiyle yönetmenler, düşük bütçeye sahip filmler oluşturmaya başlamışlardır. Birçok farklılıkla beraber konumuz açısından önem teşkil edecek bir ayrıntı olarak tanınmış oyuncu kullanmama gibi bir niteliğe sahip bu sinema anlayışı, bir de stüdyo sisteminin dışarısında kalarak daha rahat eylem gösterme olanağı elde etmiştir. Sinemada genellik kazanan bu anlayışla, “bağımsız” sinemanın da temeli atılmıştır. Hem İtalyan Yeni Gerçekçiliği hem de Fransız Yeni Dalgası'nın etkisiyle dünya sinemasında bağımsızlık gelişmekteyken bilhassa Fransız Yeni Dalgası'ndan etkilenen Amerikan sinemasında bağımsız anlayış onay görmeye başlamıştır (Ayvaz, 2011: 2).

1. 1. 4. Auteur Kuram

Auteur kuramın temelleri, 1947 senesinde Soggetto e Seneggiatura'da yazan İtalyan Umberto Barbaro tarafından atılmıştır. Barbaro, sinemanın meydana gelmesinde kullanılan araçların hepsinde olduğu gibi insanlığın yaratıcı gücüne bağımlı alıcı da her anlamda yontucunun elindeki yontma kalemine veya ressamın elindeki fırçaya benzemektedir şeklinde bir açıklama yapmıştır. Barbaro burada kamerayı tanımlamış; kameranın yaratıcı bir yönetmenin aracı olduğuna yönelik vurguda bulunmuştur (Esen, 2013: 34).

1948 senesinde Astruc, "Yeni Avangard'ın Doğuşu: Kamera Kalem / Le Camera-Style)" adındaki makalesiyle sinemanın aynı kendisinden önceki sanatlara benzer bir biçimde gittikçe bir anlatım aracına dönüştüğünü belirtmiştir. Astruc burada, "Bireylerin o eserleri kimin meydana getirdiği ve kimin kaleme aldığını ayırt edebilmesinin mümkünlüğü söz konusu olabilir mi?" şeklindeki sorusu, Auteur kuram adına önem teşkil etmiştir (Mevlütöğlu, 2018: 1).

Astruc, döneminin sinema çağını camera-stylo / kamera kalem şeklinde nitelendirmiştir. Ona göre bu metafor oldukça doğru bir tanımdır. Astruc burada sinemanın gittikçe görselliğin sultanından, görüntü için görüntü düşüncesinden ve anlatıya yönelik birincil ve katı taleplerden uzaklaşacağını aynı yazı diline benzer bir biçimde incelikli ve esnek bir yazı aracına dönüşeceğini belirtmiştir. Yönetmenlik ona göre, artık bir sahneyi gösterme veya sunma aracı özelliğinden çıkarak tam anlamıyla yazma eylemine dönüşmüştür. Nasıl bir yazar kalemiyle yazıyorsa bir filmin yönetmeni veya yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla gerçekleştirmektedir (Astruc, 2010: 22-25). Yönetmen bu noktada kamerasıyla yazan, sinema diliyle fikirlerini perdeye yansıtan ve filmlerine kendisinden kattıklarıyla bir anlamda imzasını atan şeklinde konumlanmıştır. Yönetmenin rolüne yönelik fikirlerin değişmeye başladığı böyle bir ortamda film eleştirmenleri, bu fikirleri Fransız Sinematek'inde tartışma olanağı elde etmişlerdir (Kaymak, 2018: 34).

Esen, İkinci Dünya Savaşı sürmekteyken yasaklı Amerikan filmlerinin savaştan sona ermesini takiben Alman işgalinin sona ermesiyle Fransa'ya girmesi, genç Fransızların çok fazla Amerikan filmi izlemesine vesile olduğunu belirtmiştir. Fransız sineması adına yaşanan bu gelişmeler, Yeni Dalga akımının meydana gelmesine zemin hazırlamış, auteur kuramı da bu akımın önemli yönetmenlerince geliştirilmiştir. Dolayısıyla auteur kuramının anlaşılması bir anlamda Yeni Dalga akımını anlayabilmekten geçmektedir. Sinema kulüplerinin Paris'in geneline yayılması, bilhassa Henri Langlois'in oluşturduğu Cinematheque Française'in arşivi aracılığıyla eskiden çekilmiş, yeni çekilmiş tüm filmlerin tekrar tekrar seyredilebilmesi, bilhassa sinemaya meraklı gençleri oldukça etkilemiştir. Hollywood'a ait ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içerisinde dahi kimi yönetmenlerin kendilerine has bir anlatım şekli geliştirmelerine tanıklık eden bu yönetmenler, hissettikleri heyecanla "La Politique Des Auteurs" şeklinde bir görüş meydana getirmişlerdir. Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Orson Welles isimleri, bu yönetmenlere analiz etme anlamında iyi bir malzeme olmayı teşkil etmiştir. Auteur politikasını geliştiren aynı zamanda Cahiers du Cinema dergisinin de yazarları olan bu genç eleştirmenleri Claude Chabrol, François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette ve Eric Rohmer sıralamak mümkün olmakta; bu yönetmenler, ilerleyen süreçte kendileri de film çekmişlerdir. Her ne kadar sinema anlayışları ve ele aldıkları konular farklılık göstermiş olsa da aynı kaynaktan beslenen bu gençleri, Yeni Dalga yönetmenleri olarak isimlendirmek mümkün olmaktadır.

Çapan, Yeni Dalga'nın yönetmenlerini, sinema tarihinde sinema üzerine eğitim almış ilk yönetmenler olarak açıklamıştır. Fransız Sinematek'te sinema tarihi öğrenen bu isimlerden François Truffaut'un 1957 yapımı Bir Ziyaret, Jacques Rivette'nin 1956 yapımı Le Coup Du Berger, Jean Luc Godard'ın 1957 yapımı Tous Les Garçons'Appellent Patrick filmi Yeni Dalga akımına ait ilk kısa filmler şeklinde sıralanmaktadır. Yeni Dalga'nın en başarılı çalışması ise Claude Chabrol'un ilk filmi olan "Le Beau Serge" dir.

1959 senesini takiben Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer ve Jacques Rivette, ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek Yeni Dalga'nın

ilerlemesini sağlamışlardır. Godard'ın Serseri Aşkılar, Truffaut'un 400 Darbe, Resnais'in Hiroşima Sevgilim, Rohmer'un Aslan Burcu, Rivette'nin Paris Bizimdir filmleri, Yeni Dalga'nın sinemaya yaklaşımını belirten önemli filmlerdir (Bordwell ve Thompson, 2009: 462).

Bickerton, 1951 senesinde ilk defa yayınlanan “Cahiers du Cinema” dergisinin auteur fikrinin gelişmesi noktasında önemli bir yere sahip olduğunu belirtmiştir. Hardal sarısı kapağının üstünde döneminin en çok öne çıkan filmlerinin siyah beyaz fotoğrafı yer alan otuz sayfalık, aylık çıkan dergi, kapağında yer alan harda sarısı renge itafen ilerleyen zamanla “Sarı Cahiers” şeklinde belirtilmiştir. Boyutunun A4'den bile küçük sayfalarında, herhangi bir yönetmenin çalışmalarını yakından ele alan uzunca birkaç röportaj veya yeni keşfedilmiş film tekniklerine yer verilmiş ek olarak da kimi zaman bir festivalden veya bir başka ülkeden gönderilen bir mektup veya saygın ustayla gerçekleştirilmiş derinlikli bir röportaj yayınlanmıştır. Gelen fotoğraflar, yazıların arasına yerleştirilmiş ve filmin ele alınan belleği üstüne yazılmış yazılara aynı derecede önem verildiği fikri, bütün bir sayfaya egemen olmuştur. Dergide bir araya gelen isimler, yaklaşımları ve beğendikleri noktasında istisnai derecede heterojen bir yapı göstermişlerdir. Bazin, Sartre'dan etkilendiği derecede Esprit'deki Emmanuel Mounier'in anti sömürgeci Katoliğinden de etkilenmişken, Rohmer, önemli boyutta formalist bir Joseph-Marie Lo Duca olmuştur. Şık bir eleştirmen olarak Que sais –Je dizisinde yer alan Histoire du cinema'nın yazarı Joseph-Marie Lo Duca'nın Paris'te yer alan yayın dünyası içerisinde çok iyi bağlantıları bulunmuştur. Doniol-Valcroze, Bunuel hayranlığı beslemiştir. Kast ise bu grubun tek solcu ismini temsil etmiştir.

Cahiers du Cinema dergisi, Andre Bazin önderliğinde yayınlanmıştır. Cook, derginin iki ilkesinin bulunduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki, Bazin'in öne çıkardığı kompozisyon ve mizansen lehine montajın estetiklerini reddetme, ikincisi ise Truffaut'un öne çıkardığı “la politique des auteurs” olmuştur.

Bickerton, Katolik olan, öğretmenlik eğitimi almış Andre Bazin, sinema üstüne ilk makalesini 1944 senesinde Le Parisien Libere gazetesinde yayınladığını belirtmiştir. Fransa'nın en önemli sabah gazetelerinden biri olan bu gazetede Bazin'in 600'den

fazla yazısı yayınlanmıştır. Cahiers du Cinema meydana geldiğinde 33 yaşında olan Bazin, derginin yazı kurulana Eric Rohmer’le beraber ilk on yıl öncü isim olmayı teşkil etmiştir.

Yeni Dalga akımının manevi babası, Fransız Sinemateki’ni kuran ve Cocteau’nun “hazinelarimizi koruyan ejder” şeklinde tanımladığı Henri Langlois olmuştur. Cahiers du Cinema yazarlarına yeni bir estetiği meydana getirebilmeleri adına malzemeleri sağlayan Langlois olmuştur. Yeni Dalga akımının gerçek babası ise Bazin olmuştur. Cahiers du Cinema dergisinin editörü olarak Andre Bazin, kendi yazılarından ayrı bir biçimde ahlaki bir güç kullanmıştır. Bilhassa Truffaut adına ikinci bir baba olmayı temsil etmiştir. Truffaut, sinemada ilk görevini aldığı onun yanında çalışmaya başladığı 1948 senesindeki o gün itibariyle Bazin’in evlatlığı olduğunu belirtmiştir. Herhangi bir alana ait her eleştirmene benzer biçimde Bazin de kendi konusunu oldukça geniş boyutlarda ele almıştır. Bazin’e göre sinema, ne kadar esnek veya güzel olsa da hiçbir zaman yalnızca görkemli bir ayırım içerisindeki bir dil veya sanat değil; her daim felsefi, politik, hatta dini denklemlerde aktif rolü olan bir etmen olmuştur. Bazin’in yaklaşımının tutarlılığı, çok boyutluluğu ilerleyen süreçle Yeni Dalga’nın filmlerinde yansımasını bulmuştur. Andre Bazin’in bu aracın kendine has doğası diğer bir deyimle sinemanın dili üstüne yorumları, aracın sahip olduğu psikoloji ve teknolojinin daha derinlemesine anlaşılması noktasında eşsiz bir nitelik göstermiş, ilerleyen zamanla Christian Metz gibi göstergebilimcilerin film olgusunu daha güçlü bir biçimde felsefi olarak analiz etmesine neden olmuştur. Astruc’un sinemanın gerçek meselesinin düşüncenin ne şekilde ifade edileceği olup bu dilin meydana getirilmesi, sinema tarihindeki tüm kuramcılarının ve yazarların düşüncelerini meşgul etmiştir tarzından açıklaması, Bazin’in de istisnai bir durum olmadığını kanıtlar nitelikte olmuştur. Bazin’e göre, sinema anlatısının evrimi, kurgu ve dışavurumculuğun hilelerinden uzak bir biçimde kurgunun karşıtı bir biçimde ele aldığı gerçekçilik, mizansen ve derin odak yönünde ilerlemeye karşılık gelmektedir (Monaco, 2006: 13-14).

Andre Bazin’in fikirleri, Astruc’un makalesinden etkilendiğini göstermektedir. Bazin, sessiz sinema zamanında kurgunun yönetmenin anlatmak istediklerini belirttiğini düşünmüştür. 1938 senesinde kurgulamanın betimleme yaptığını, bugün

ise yönetmenin sinemada direkt bir biçimde yazdığını düşünen Bazin, görüntü plastik yapısının zamanla düzenlenişinin çok daha büyük bir gerçekliğe dayanmasıyla gerçeği içerisinde değiştirmenin çok fazla aracının olduğunu belirtmiştir. Sinemacı, bundan böyle ressam veya oyun rakibi kalmamakla beraber romancıyla eş değer duruma gelmiştir.

Bazin, dünya sinemasında en öne çıkan eleştirmenlerden biri olmuştur. Bilhassa Fransa’da yaşamış olduğu zamanda hem savaş öncesi hem de savaş sonrası ortamı yaşamış olması sebebiyle yeni sinemanın gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Özön, Bazin’in Fransa’da sinema kültürünü benimsetme, sevdirmeye, yayma mücadelelerinin, sinema üstüne konuşmalarının, kurslarının, düzenlemiş olduğu sergilerin, film şenliklerinin Bazin’in yazılı çalışmalarının olduğu kadar önem ifade ettiğini belirtmiştir (Bazin, 1966: 7).

Andre Bazin, sinemayı tiyatroya karşı savunmuş; mekan ve zaman noktasında sinemanın tiyatrodan daha çok avantaja sahip olduğunu belirtmiştir. Bazin aynı zamanda sinemanın tiyatro ve edebiyata karşı borçlu olmadığını, sinemanın dirilme noktasının bağımsız bir biçimde gerçekleşeceğini ifade etmiştir. Andre Bazin, film kuramına “gerçekçilik” kavramını kazandırmıştır. Bazin’in tasarladığı gerçekçilik, İtalyan sinemasında karşılaşılan gerçeklikle ayrı düşen bir gerçeklik olmuştur. Andre Bazin, gerçeklik kavramını teknik ve estetik boyut olmak üzere iki boyutta incelemiştir. Teknik gerçeklik; sinemaya has, öteki sanat dallarında olamayan, gerçeğin olduğu gibi, sadık olarak tekrardan üretilmesi niteliği şeklinde açıklanmaktayken estetik gerçeklik; sanatçının kendisini gizlediği derecede ve gösterişli sinemanın kolay tekniklerini yadsıdığı kadar daha iyi ortaya çıkaran, yapıcı, düzenleyici müdahalesi, onun biçimi şeklinde açıklanmıştır.

Bazin’in dile getirdiği “sahneye koyma / mise en scene” ve kompozisyon lehine, montajın estetiklerini reddetme, auteur politikasının dışında Cahiers du Cinema dergisinin benimsediği bir ilke olmuştur. Sahneye koymayı, içe dönüklüğün ve çevrenin meydana getirilmesinde en iyi yol şeklinde tanımlamak mümkün olmaktadır. Bu durum daha edebi bir anlatımla ifade etmek istenildiğinde; filmi, kamera hareketlerine ve yerleşimine, oyuncuların yönlerine, hareketin

sabitleştirilmesine bağılı meydana getirmek şeklinde bir açıklama yapmak mümkün olmaktadır. Sahneye koyma, filmin akla dayalı bir deneme olmadığını; psikolojiye, duyguya dayanan bir kavram olduğunu belirtmektedir. Yeni Dalga'nın ikinci ilkesi olan yaratıcı yönetmenler politikası ise her yönetmenin kendi biçimine odaklanmakta, gerçek anlamın bu şekilde meydana getirileceğine inanmıştır. Film, tamamen bireysel sanat anlatımına dayalı olmalı, bu sebeple de en önemli filmler, yönetmenlerinin imzalarıyla tanınan yönetmenler olmaktadır (Akçora, 2015: 12).

Bazin, 1957 senesinde kalem aldığı “La Politique Des Auteurs” adındaki makalesinde auteur yaklaşımı işlemiş ve bu makalesinde auteur kuramının amacından bahsetmiştir. Bu amaç, özetle sanatsal yaratım olarak referans standardını bireysel faktör şeklinde belirleyen, daha sonra da bu bireyselliğin filmde devam eden hatta geliştiğini varsayan bir amaç olmuştur (Monaco, 2006: 14). Bükler, Bazin'in yönetmenlerin bir kült olarak filmin önüne geçmesini istemediğini belirtmiştir. O, auteur yaklaşımı ön plana çıkaranların sinemada Rembrandtlar, Shakespeareler bulmak istediklerini düşünmüştür. Bazin, resim ve romandakine benzeyen kült adların sinemada aranmasını doğru bulmamıştır. Resim ve romandaki yaratıcı konumda olan kişinin tek olmasının sinemada da geçerliliği konusunda onay göstermenin öteki etmenlerin göz ardı edilmesi anlamına geldiğini belirtmiştir. Andre Bazin, filmlerin yönetmen odaklı değerlendirilmesinin diğer etmenlerde olduğu gibi konuyu da ötelediğini düşünmekte ve burada görüşlerini “iyi bir öykü, kötü bir öyküden iyidir” şeklinde belirtmektedir. Bazin, yazarın bireysel tarzının filmde devam ettiğinden, geliştiğinden kuşkulandığını ifade etmiştir. Andre Bazin, filmleri sinema sanatı perspektifinde değerlendirmiş, incelediği yönetmenlerin filmleri içerisinde sanatsal anlamda üstünleri daha değerli görmektedir.

Auteur kavramına bakıldığında kelimenin yaratıcı veya yazar anlamına geldiği görülmekte olup sinemaya 1950li yıllarla birlikte girmiştir. Auteur, bireysel anlamda stil veya üslup meydana getirebilmiş ve bunu filme yansıtabilmiş yönetmenler adına kullanılan bir kavramdır. Bir grup idealist yazar, mevcut sinemanın zincirlerini kırabilmek adına saldırıda bulunmuştur. Bu noktada auteur kavramını öne çıkaran yazarlar, temel olarak filmin kalbine yönetmeni yerleştirmiş; filmin yaratıcısını yönetmen olarak kabul etmişlerdir. Burada yönetmenden beklenen, kendine has

bireyselliğinden filme yansımalar bırakması ve bunu her filmde devam ettirebilmesidir (Ertaş, 2016: 5).

Kaleme aldıkları yazılarında Fransız yönetmenleri sert bir biçimde eleştiren genç eleştirmenler, Fransa'daki hakim film yapısına karşı çıkmaktayken ticari olan Hollywood sinemasına beğeni göstermişlerdir. Her ne kadar bu durum çelişki gibi görünse de genç eleştirmenler bu duruma yönelik; Otto Preminger, Howard Hawks, Samuel Fuller, Vincente Minelli Nicholas Ray, Alfred Hitchcock şeklinde Amerikan sinemasında belli yönetmenlerin Hollywood'un standart hale gelmiş sisteminden ayrılarak stüdyoda çekilen filmlere kendi imzalarını atabilmeyi başardıklarını açıklayarak netlik kazandırmışlardır (Bordwell ve Thompson, 2009: 461).

Auteur politikasıyla beraber Yeni Dalga yönetmenleri, yönetmenle seyirci arasındaki bireysel ilişkide ısrarcı bir tavır sergilemişlerdir. Onlara göre artık filmler, çok sayıda insanın tükettiği yabancılaşmış ürünleri temsil etmemeli; seyirciyle kameranın arkasındaki bireylerin bir çeşit iletişimi olarak algılanmalıdır. Auteurizm, film sürecindeki diyalektikliğin bir ifadesidir. Bir film; yönetmenle seyirci, auteurle tür, filmle eleştirmen, kuramla uygulama veya Godard'ın ifadesiyle “Yöntemle duygu” arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özetini temsil etmektedir. Bundan böyle film, tüketilecek bir olguya karşılık değil içerisine girilecek bir süreci ifade etmektedir (Monaco, 2006: 15).

Yeni Dalga'nın en öne çıkan niteliği filmin başına “Bir...filmidir” özelliğini getirebilmesidir. Bu durumun nedeni, filmin tasarımı aşamasından senaryo aşamasına, çekiminden kurgusuna dek her dalda yönetmenin öne çıktığının ifade edilmek istenmesidir. O zamanlarda yönetmenler, izleyici noktasında çok fazla önem belirtmediği için yönetmene olan böyle bir yaklaşım, yalnızca Fransız sineması adına değil tüm dünya sinemaları adına da önemli bir yeniliğe karşılık gelmiştir. Yeni Dalga yönetmenleri, her ne kadar yapısal anlamda farklı farklı niteliklere sahip olsalar da apolitik bir tavır takınmaları söz konusu olmuştur. Yönetmenler, ideoloji yerine sinema zevki üstünde durarak belli bir sinema yaklaşımının kavgasına başlamışlardır. Bu şekilde Fransa'nın en önemli eleştirmenleri, sınıfsal bir söylemi kendilerine yasak getirmişlerdir.

François Truffaut'un Cahiers du Cinema dergisinde yayınlanmış "A Certain Tendency In French Cinema / Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim" adlı makalesi, yeni bir sinema anlayışının duyurusu şeklinde algılanmıştır. Truffaut bu yazısında "kalite geleneği" şeklinde tanımlanan yaklaşıma eleştiride bulunmuştur. O zamanda Fransız sineması, sektöre hakim konumdaki Hollywood sinemasıyla rekabet halinde olmuştur. Fransız yönetmenlerin böyle bir rekabet ortamında meydana getirdiği filmler genel olarak starların ön plana çıkarıldığı, yüksek maliyetlerin kullanıldığı, önceliği senaryo olan çalışmalar olmuştur. Kalite geleneği şeklinde tanımlanan bu yaklaşımda senaristler ön plana çıkmıştır. Truffaut, o dönemin film çekiminden bahsettiğinde senaryosu bitmiş bir filmin aynı zamanda tamamen bittiği anlamına geldiğini belirtmiştir. Kalite geleneğinde söz konusu olan şey, filmi çeken yönetmenlerin tek görevinin mevcut metni görüntüye aktarmasıdır. Truffaut, yönetmenin senaryo ve diyalogdan sorumlu olması gerektiğini belirtmiştir. Görüntüyü aktarmak, yönetmeni film setindeki öteki çalışanlarla eş değer kılmaktadır. Truffaut, kalite geleneği yaklaşımıyla çekilen filmlerde belirli sayıdaki senaristin her daim aynı öyküyü anlattığından bahsetmiştir. Bu filmlerde genellikle kurban olarak aldatılmış biri kullanılmaktadır.

Sinemada yer alan senaryo önceliği taşıyan filmler, devam ettikçe orjinallik yakalanamayacaktır. Truffaut, yönetmenin bağımsız kaldığı sürece bireyselliğini filmlerine aktarabileceğini düşünmektedir. Truffaut diğer bir deyimle kalite geleneğinin sona ermesini, yönetmenin bireyselliğini sergileyip bağımsız bir biçimde film çekebileceği auteur sinemasının gelişimini öne çıkarmıştır. Truffaut, her ne kadar bir film otobiyografiksel anlamda bir içeriğe sahip olmasa da yönetmenin bireyselliğini filme yansıtan stil aracılığıyla onu çeken insanı yansıtmalıdır şeklinde bir açıklama yapmıştır. Truffaut bu açıklamalarını yaparken Nicolas Ray gibi isimleri övmüştür (Stam, 2014: 95).

Bickerton, Cahiers du Cinema yazarlarının Truffaut'un makalesinde işlediği auteur olmaya yönelik düşünceleri benimsediklerini ve yaratıcı yazarlar politikasının öne çıkması konusunda istikrar gösterdiklerini belirtmiştir. Bundan böyle eleştirmenlerin düşünce yapıları yalnızca içerik üzerine olmamıştır. Onlara göre en kötü dedektiflik hikayesi dahi, bir ustanın elinde şahesere dönüşmesi mümkündür. Bu sebeple auteur

yaklaşımı, içerik üstüne yoğunlaşmaktansa auteur'ün mimari süslemeleri veya işaretinin yansıyabileceği sinemasal sahne üstüne odaklanmayı kapsamıştır.

Sinema çalışmalarına Cahiers du Cinema dergisiyle başlayan Godard ise bir film yapımcısı ve film eleştirmenidir. Sinemanın uzlaşımlarını köklü bir biçimde sarsan Godard'ın çalışmaları, çok yönlü olmuştur. Godard, karşısında ticari hedefi olan stüdyoların edilgen seyircisinden farklı bir biçimde seyrettiğini sorgulayan izleyiciler istemiştir (Sterritt'ten Aktaran Kurtuluş, 2017: 26).

Makal, Godard'ın auteur kavramı hakkında düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır: ona göre, politik anlamda doğru bir film çekilmek isteniyorsa politik anlamda doğru kişilerle bir araya gelinmelidir. Diğer bir deyimle ezilenlerle, baskı altında yer alıp bu baskıya karşı duruş sergileyenlerle. Bununla birlikte bahsedilen insanların da hizmetine gerekmektedir. Bir anlamda onlara öğretirken onlardan öğrenilmelidir. Godard, film çekmeyi bir kenara bırakıp günümüze dek ele alındığı şekliyle auteur kuramına sarılmamak gerektiğini belirtmiştir. Böyle bir davranış ona göre, bir çeşit ihanet ve katıksız bir revizyonizm anlamına gelmektedir. Auteur kavramı, Godard'a göre tamamen gerici bir kavrama karşılık gelmektedir.

Godard'ın 1962 senesinde çektiği *Vivre sa Vie*'de yer alan "hikaye aptalca ama çok güzel yazılmış" cümlesinden hareketle Wiegend, Yeni Dalga sinemasının genel niteliklerini şu şekilde özetlemiştir: Yeni Dalga'da hikayenin anlatım şekline verilen önemin artması söz konusu olmuştur. Karmaşık olayların anlatımı bu oluşumda reddedilmekte klasik hikaye anlatımına karşı olarak sıçramalı kesme şeklinde gösterişli ve dikkat çekici tekniklerin kullanımı, doğaçlamanın teşvik görmesi, filmlerin öngörülemez diğer bir deyimle spontane özellikleri söz konusu olmaktadır (Wiegend, 2011: 19).

Teksoy ise Yeni Dalga'nın niteliklerini şu şekilde belirtmiştir: Bu filmler, dar bütçelidir. Filmlerin senaryoları, yönetmen tarafından yazılmakta, edebiyat uyarlamaları tercih edilmemektedir. Yeni Dalga filmlerinde stüdyolar yerine doğal mekanlar tercih edilmekte olup bu durumla alakalı bir biçimde sahte ışık yerine doğal ışık tercih edilmektedir. Bu filmler, profesyonel oyuncuların yer almadığı, kurgunun yerini uzun planlara bıraktığı filmler olmuştur (Teksoy, 2009: 484).

Çalışmamızın auteur kuram öncesindeki kısımlarında ele aldığımız konuları bahsetme sebebimizi kanıtlar nitelikte Makal da Yeni Dalga'nın niteliklerinin dönemin ekonomik imkanlarından bağımsız bir biçimde ele alınamayacağından bahsetmiştir. Bu sinemacılar, küçük bir bütçeyle film çekmek zorunda olmaları nedeniyle elde taşınan kameralarla filmler meydana getirmişlerdir. Işık anlayışlarını farklılaştırıp ışıkçı-kameraman kuşağının yetişmesinden rol oynamışlardır. Bu durum olumsuz bir sonuç oluşturmamakla beraber Godard örneğinde gözlemlendiği üzere bir süre sonra gerçekleştirmek istediklerinden farklı şeyler yapmaları onları özgür kılmıştır.

Fransa'da meydana gelen "politique des aucteurs", Andrew Sarris'in 1962 senesinde kaleme aldığı "Notes on Auteur Theory" adındaki makalesiyle Amerika'ya "auteur kuram" olarak geçiş yapmıştır. Sarris, çalışmasında yönetmeni filmin odak noktası kılmış senarist, star oyuncu ve yapımcının filmin önüne geçmesine karşı bir duruş sergilemiştir (Kaymak, 2018: 38).

Auteur kuramı üniversitelerde bir kavram olarak oturtan film tarihçisi ve akademisyen Sarris, auteur yönetmenlik kriterinin üç boyutlu olduğunu belirtmiştir. "Üç halka" olarak görselleşebilecek bu üç boyutun en dışta olan halkası, "teknik ustalık / technical competence" diğer tanımıyla film dilini pratiğe dökme yeteneğidir. İkinci halka ise yönetmenin fark edilebilir bir kişiliğe sahip olması niteliği olup "bireysel tarz / personel style" şeklinde de tanımlanmakta; kendi filmlerinin tümünde yer alan ortak nitelikler yani yönetmenin bireysel tarzı, imzasına karşılık gelmektedir. En temelde bulunan üçüncü halkaysa "içsel anlam" şeklinde isimlendirilmektedir. İçsel anlam, yönetmenin bireyselliğiyle malzemesi arasındaki gerilimden meydana gelmektedir. Diğer bir deyimle yönetmenin felsefini belirttiği, tutarlı, önem ifaden bireysel anlatısıdır. Sarris, bu niteliklere sahip yönetmenleri; Welles, Chaplin, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo olarak sıralamıştır (Güngör'den Aktaran Kurtuluş, 2017: 29).

Andrew Sarris auteur kuramı, değer kıstası şeklinde değerlendirmiş ve kıstas sayesinde sinema tarihinin olması gereken sisteme gireceğinden bahsetmiştir. Sarris, sinema tarihinin aslında auteur yönetmenlerin tarihi olduğunu belirtmiştir. Sarris'in

gerçek hedefi, filmi onu gerçekleştiren yönetmenden bağımsız bir biçimde analiz etmemek ve iyi yönetmenle kötü yönetmeni ayırabilmek adına bir kriter sunabilmektir.

Auteur kuram noktasında bir diğer önemli isim Peter Wollen'dır. Wollen, 1969 senesinde kaleme aldığı "Signs and Meaning in the Cinema / Sinemada Göstergeler ve Anlam" isimli kitabıyla kuramı yönlendiren isimlerden biri olmuştur. Kitapta yapısalcı bir yaklaşım perspektifinde filmleri ele alan Wollen'ın çalışmaları, sinema adına önem teşkil etmektedir (Kaymak, 2018: 39).

Büker, Peter Wollen'ın auteurle yapısalcı yöntemi bir arada ele aldığından bahsetmiştir. Wollen, yazarın filmin yaratıcısı olmadığını taşıyıcısı olduğunu düşünmüştür. O, yönetmenin bireyselliğinin görüntü düzenlemesinden ve biçimden kaynaklanmadığını; daha çok tema asıllı motiflerden kaynaklı olduğunu açıklamıştır. Peter Wollen'ın fikirlerinin temelinde Peirce, Claude Levi-Strauss, Saussure yer almaktadır.

Wollen, kurama karşı eleştirel bir perspektifte yaklaşmış; incelediği eserleri yapısalcı bir biçimde ele almıştır. Wollen, analizlerini yapıt bazlı gerçekleştirmiş; yönetmenin bilinçli bir biçimde filme yerleştirdiklerinden başka bilinçsiz katkılarının da söz konusu olduğundan, içerisinde bulunan imkanlar ve bilinçaltı gibi anlamlardan söz etmiştir. Wollen'ın açıklamalarıyla kurama yaklaşım değişmiş; söz konusu yaklaşımlar, film üstünde odaklanmıştır (Esen, 2013: 42).

Wollen yapı üstünde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu düşünmüştür. Bu etkinin karşıtlıklar ilkesince meydana gelebileceğini ve motiflerde yer alabileceğini belirtmiştir. Yönetmen ona göre filmsel yapının dışarısında belirleyici ve özgür bir etken olamamaktadır. Metindeki görsel anlamın meydana getirilmesi; tekrar eden motifler, tempo ve tematik kaygılar üstünden gerçekleştirilmelidir. Bunun adına filmlerdeki dizim-dizisel boyuttaki karşıtlıklar tespit edilmelidir. Wollen bununla beraber Andre Bazin ve Sarris'in auteur kuramının bireysel özellikleri ele almada yeterli olmadığını belirtmiş, bir kültür ürünü şeklinde de eserin değerini belirtmek gerektiğine yönelik de açıklama gerçekleştirmiştir (Wollen, 2004: 83-114).

Wollen, bir filmin meydana gelmesinde birçok etmenin rol oynadığından bahsetmiş; bu etmenler arasında en çok yönetmenin ön plana çıktığına yönelik açıklama yapmıştır. Wollen’a göre her ne kadar yönetmenin eserde ağırlığı bulursa da konumu bulanıklaşmıştır. Yönetmen, tasarımla yorum arasında bağ meydana getirmekte olup her ikisini de emri altına alarak her iki alanda da çalışma gerçekleştirmektedir. Wollen, “gürültü” kavramından bahsederek gürültünün filmlerin incelenmesinde bir çeşit engel ifade ettiğinden bahsetmiştir. İncelenen filmler; kameraman, yapımcı ve hatta oyuncuların ötürü meydana gelen gürültüler sebebiyle okunamayacaktır. Söz konusu bu unsurlar, öyle bir öncelik kazanmaktadırlar ki film bir karmaşaya dönüşerek eleştirilemez olmaktadır. Böyle durumlarda yalnızca bireysel izlenimler kaydedilebilmektedir (Wollen, 2004: 93-101).

Wollen, auteur kuramının meydana gelmesinden beri sistemli olarak ilerleyememesinin çeşitli eleştirmenlerin kuram üstünde farklı yaklaşımlar meydana getirmesine neden olduğunu belirtmiştir. Her ne kadar böyle bir durum söz konusu olsa da kuramın sonuçları, mümkün olduğunca geniş bir biçimde gözlemlenmiştir. Wollen, auteur kuramının dağınık bir biçimde gelişmesinin bilhassa Amerika ve İngiltere’de yabancı fikirlere duyulan düşmanlık, karikatürleştirme ve alaya duyulan sempatinin etkisiyle büyük yanlış anlaşılmalara yol açtığını belirtmiştir (Wollen, 2004: 68-69).

Yukarıdaki anlatılan auteur kurama yönelik değişik açıklamalara benzer biçimde Yeni Dalga filmlerinde; yönetmenler, mekan olarak çok fazla tanıdıkları yerleri tercih etmiş, iyi bir biçimde karşı karşıya kaldıkları günlük problemlere yoğunlaşmış, filmlerinde kendi anılarını, tecrübelerini ve özlemlerini yansıtmışlardır. Bu durum sebebiyle diğer bir deyimle her yönetmenin kendi bireyselliğini yansıtmaması nedeniyle Yeni Dalga bir okula dönüşememiş olup bireyci bir sinema yaklaşımı meydana gelmiştir (Teksoy, 2009: 485).

Esen, Sinemayı sanata çeviren unsurların auteur yöntem ve auteur yönetmenler olduğunu belirtmiştir. Her ne kadar auteur kuramının geliştirilmeye gereksinim duyan yönleri bulunmuşsa da auteurizm, sinemanın sanat olmasını kanıtlamasıyla vazgeçilmesi mümkün olmayan bir film kuramı olmuştur. Auteur kuram, filmi çekenin bir sanatçı olup olmadığını sorgulamaktayken filmlerin de bir sanat eseri

olduğu veya olmaması gerektiği üstünde odaklanmıştır. Auteur kuram, sinemayı eğlenceden, gösteriden sanat mertebesine çıkarmış; filmlerde bir ruh, bir öz aramıştır. Böyle bir yaklaşım da otomatik olarak filmin yönetmenine sorumluluklar getirmiştir.

Auteur kelimesinin politikadan kurama evrilmesinden bahsettiğimiz bu noktada şu hatırlatmayı yapmakta da fayda görülmüştür: Kavram, ilk kez 1948 senesinde Astruc'un makalesinde anlattıklarıyla akademik bir terim şeklinde onaylanmıştır. Bununla beraber kavramın bir niteliği de sanatsal izlerden çok bireysel anlamda yönetmenin filmlerinde bıraktıklarına odaklanmasıdır. Auteur kavramı, diğer bir deyimle sanatçı odaklı bir kavramdır. Bu noktada bir nitelik daha ön plana çıkmaktadır. O da bir yönetmenin auteur veya auteur değil şeklinde ayrımını mümkün kılacak bilimsel bir yöntemin söz konusu olmamasıdır. Bu sebeple bir yönetmenin auteur olup olmadığının en önemli ölçütleri, sinema dilinin çözümlenmesi, filmlerinin analizleriyle mümkün olmaktadır (Yıldırım, 2015: 5-11).

Makal, yapımcıların 1962 senesinden sonraki dönemde ticari olarak başarısızlık yaşayan Yeni Dalga sinemasından ilgilerini çektiklerini belirtmiştir. Kısa bir süre sonra da Fransız sineması eski haline dönüş yapmıştır. Yeni Dalga oluşumu her ne kadar Fransız sinemasında önemini yitirmiş olsa da pek çok ülkede benzer sinema anlayışlarına ışık olmuştur. Bu ülkelere örnek verdiğimizde; Amerika'da New York Okulu, Brezilya'da Cinema Novo, İngiliz Free Cinema, Çekoslovakya gibi orta Avrupa'daki sinema oluşumları ve Genç Alman sinemasını görmek mümkün olmaktadır.

Lanzoni, Auteur yönetmenlik kavramının her ne kadar Yeni Dalga sinemasıyla anılsa da Mayıs 1968 tarihindeki politik ve toplumsal olaylardan etkilenmeleri gibi bir nitelikleriyle Cahiers du Cinema ve Yeni Dalga yönetmenlerinden ayrılan bir oluşumdan bahsetmiştir. Bu oluşumun adı "Sol Yaka Sinemacıları / Rive Gauche" şeklinde tanımlanan Agnes Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras isimleridir. Girift olarak birbirlerini tamamlayarak ilerleyen Yeni Dalga ve auteur kuramın ayrıldığı başka noktalar da söz konusu olmuştur. Auteurizm, Yeni Dalga'nın tersi biçimde geçmişten sert ayrılmalara destek vermemiştir. Kendilerine ait anlatı tarzlarını, direkt olarak sanata yönelik eklektik

anlayıştan ve Fransız edebiyatının entelektüel ve zihinsel süreçlerinden almışlardır. Auteur kuram, Yeni Dalga yönetmenlerine uymayan bir biçimde sette doğaçlamaya son derece sınırlı biçimde yer vermiştir.

1. 1. 5. Auteur Kuram ve Star Sistemi Arasındaki İlişki

Auteurizm, birçok kusursuz çalışmanın temelini meydana getirirse de en azından iki sebepten ötürü bir miktar kuşkuyla ele alınması gereken bir oluşumdur. Bir yönetmen, çok nadir olarak kavramın önerdiği derecede tam denetime sahiptir; senaristten oyuncuya birçok insan, yönetmene nazaran filmin görünüşü ve mantıksal yapısından daha çok sorumlu olmaktadır. Auteur'ün ifade ettiği anlam, mekan ve zamana göre değişiklik göstermektedir. Örneğin; Eric Rohmer veya Truffaut için kullanılan auteur kavramı, David Lynch veya Samuel Fuller adına kullanılanlardan oldukça ayrıdır. Aynı yönetmene yönelik iki film içerisinde kurgu noktasında karşılaştırmalı bir analiz yapılıyorsa, auteur kuramının kullanıldığı açık bir biçimde belirtilmeli ve bu tanımlamanın yönetmene ne şekilde uyduğu belirtilmelidir. Bununla beraber film çekiminin tarihsel şartlarının söz konusu yönetmenin eserlerindeki auteur bütünlüğü olumlu veya olumsuz etkilediği de sorgulanmalıdır (Corrgian, 2013: 133).

Auteur eleştirisi yapılmaktayken dikkat etmek gerekmektedir. Yönetmen, her daim kesin yaratıcı konumda bulunmamaktadır. Böyle bir durum, bizi kesin sonuçlara götürmeyebilir. Türk sineması anlamında bir örnek verildiğinde; Yılmaz Erdoğan ve Cem Yılmaz bizler adına iyi bir örnek teşkil edebilmektedir. Filmlerinin senaryosunu yazan, kimi zaman da yapımcılık ve yönetmenliklerini üstlenen bu iki ismin filmlerini yöneten bir kişi ne kadar bağımsızlığını koruyabilmektedir. Çekilen filmler Yılmaz Erdoğan ve Cem Yılmaz'ın talepleri doğrultusunda mı çekilmekte yoksa yönetmenin istekleri mi ön plana çıkmaktadır? Yönetmenin bireysel yaratıcılığıyla filme tek başına imzasını atabildiğini söylemek mümkün olmakta mıdır? Böyle bir durumun gerçekliğinden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Bir yönetmen ele alınmaktayken geniş perspektifte analiz edilmelidir. Film ekibindeki tüm isimler göz ardı edilmemeli; farklı faktörler bir arada analiz edilmelidir. Bu durumun sebebi; bir oyuncunun ön plana çıkmasının dahi bir filmi, yönetmenin odağından kaydırabilmektedir. Bu düşünceler, auteur kavramının saydamlığını ifade eden

fikirlerdir. Gerçek auteur, Yılmaz Erdoğan ve Cem Yılmaz gibi unsurlara rağmen kendi stilini ve duygularını filme yansıtabilmektir (Ertaş, 2016: 25).

Gerek tezin tamamı gerekse de özellikle yukarıdaki açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda karşımıza şu şekilde bir oluşum çıkmaktadır: Auteur kuram, “sanat sineması, Yeni Dalga sineması, bağımsız sinema, karşı sinema” kavramlarıyla da kimi zaman kullanılan bir kuramdır. Bu kuramın temelinde filmin bir sanat olduğu, yönetmenin filmin sanatçısı olduğu ve filmdeki her şeyden yönetmenin sorumlu olduğu kabulleri yer almaktadır. Bu kuramı açıklamadan önce hem kuramın oluşumunu daha iyi bir biçimde ifade edebilmek hem de star sistemini anlatmak ve bu sistemle kuramın ilişkisini kurabilmek adına çalışmamızda klasik anlatı sineması, her yönüyle ele alınmaya çalışılmıştır. Böyle bir tercihin sebebi, özellikle de auteur kuramın kabullerinin günümüzün de geçerli dünya anlayışı olan kapitalizmle ilişkisini anlatabilmektir.

Kapitalizmin ilkeleriyle temellenen klasik anlatı sineması, her ne kadar inişli çıkışlı dönemler geçirmiş olsa da halen dünyadaki hakimiyetini devam ettirmektedir. Aslında bu noktada auteurün star sistemiyle ilişkisi direk göz önüne gelse de auteur kuramın çıktığı davadan uzaklaşması direkt olarak kapital dünya anlayışıyla açıklanabilecek bir durumdur. Bu durumun sebebi: sinema olgusunun yaşayan bir olgu olması ve genel anlamıyla insan hayatıyla girift bir ilişkisinin olmasıdır. Yukarıdaki paragrafta anlatıldığı üzere auteur kuramı ele alırken dönemin şartlarını da göz önünde bulundurmamızın sebebi bu durum olmaktadır.

Klasik anlatı sinemasında halen egemenliğini koruyan star sistemi, auteur sinemanın da dahil olduğu klasik anlatıma tepki sinema anlayışlarının birçoğunda geçerliliği söz konusu olmamıştır. Bu durumun sebebi; star sisteminin kapital anlayışın dayattığı popüler kültürle şekillenen, diğer bir deyimle tüketim odaklı klasik anlatı sinemasının bütün özelliklerini içerisinde bulundurmasıdır. Starlar, Ford’un fabrikasındaki mükemmel sistemin boş vakitlerinde işçilerin sisteme ayak uydurabilmesinde önemli rol oynayan bir anlamda devletin ideolojik aygıtlarıdır. Yarattıkları suni dünyayla var olan sistemi legalleştirmişler ve halen de legalleştirmektedirler. Bu gibi sebeplerden klasik anlatı sinemasına karşı tepki

sinema anlayışlarda bir çeşit tepki niteliğinde tercih edilmemişlerdir. Auteur sineması, bu tepkisel sinema yaklaşımları içerisinde apolitik bir tavır sergilemişse de diğer yaklaşımlardaki gibi starları tercih etmemiştir. Auteur sinemasının bireysellik temelli olması, günlük hayatın sıradanlığını anlatması, böyle bir gerçek dışı oluşumu tamamıyla reddetmiştir. Bununla beraber genel sinema anlayışına da karşı çıkmasıyla klasik anlatı adına büyük önem ifade eden star sistemini reddetmesinde önemli bir etken olmuştur.

Günümüzde auteur sinemasını sisteme yenik düşmüş; diğer bir deyimle her ne kadar üzerinde tam bir fikir birliği yaratılamasa da genel anlamda auteur olma nitelikleriyle, auteur şeklinde tanımlanan insanlar artık karşı karşıya gelmiştir. Bu durumun nedeni her şeyden önce mevcut kapital düzen olmuştur. Auteur sinemasının sisteme yenik düşmesinin en önemli göstergelerinden birisi de auteur şeklinde tanımlanan yönetmenlerin filmlerinde starları tercih etmesidir.

Auteur sinemanın meydana gelmesinde bir diğer önemli faktör de film festivalleri olmuştur. Film festivalleri her ne kadar auteur sinema, bağımsız sinema gibi sinema yaklaşımların kalesi olma niteliğini taşısa da zamanla bu festivallerin seçim kriterlerinde de kapitalist sistemin yansımaları görülmüştür. Günümüzde bir yönetmenin auteur şeklinde anılması bir anlamda bu festivallerdeki jürinin onayı doğrultusunda gerçekleşmekte; bu festivaller, auteur olarak nitelendirdiği isimleri popülerleştirmektedir. Bununla beraber Avrupa, auteur sinemasıyla kimlikleşen bir imaj sergilese de bir anlamda artık Hollywood sinemasının pazarı haline dönüşmüştür. Çalışmamızın örnekleme olan Ferzan Özpetek de bu auteurlerden birisidir.

Çalışmamızın ikinci kısmında Ferzan Özpetek bu kısımda anlattığımız bilgiler neticesinde ele alınacaktır. Diğer bir deyimle Ferzan Özpetek'in de bir auteur olarak filmlerinde starları oynatmaya başlamasıyla günümüzün auteur sinemasının durumu belirtilmeye çalışılacaktır.

İkinci Bölüm

Auteur Sinemanın Star Sistemiyle İlişkisinin Ferzan Özpetek Sinemasıyla İncelenmesi

Auteur sinemasının star sistemiyle ilişkisinin Ferzan Özpetek üstünden anlatılacağı bu bölümümüzde Ferzan Özpetek sineması, auteurist eleştiri yöntemiyle ele alınacaktır.

2. 1. Araştırmanın Konusu

Klasik anlatı sineması, meşruluğu gerçekleştirirken çeşitli filmsel tekniklerden yararlanmaktadır. Bu tekniklerden birisi de star sistemidir. Auteur kuram, klasik anlatı sinemasına karşı bir sinema anlayışı olmasıyla star sistemine karşı da starları filmlerinde oynatmayarak bir duruş sergileyen sinema anlayışı olmuştur. Günümüzün kapital sisteminin her alanda yansıması olarak auteurler de çıktıkları davadan yavaş yavaş ayrılmaktadırlar. Bu durumun bir kanıtı auteur olarak tanımlanan yönetmenlerin filmlerinde starları tercih etmesi olmuştur.

Araştırmanın konusu, auteur kuram ve star sistemi arasındaki ilişkinin açıklanmasıdır.

2. 2. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bu araştırmayla auteur kuram ve star sistemi ilişkisi üstünden auteur kuramın geldiği noktanın açıklanmaya çalışılması, araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Auteur kuram ve star sisteminin tarihsel gelişimini incelemek ve bu süreçte mevcut olan iki sinema unsurunun ilişki yapısını açıklayarak, auteur kuramın çıktığı davadan saptığını açıklamak;

Klasik anlatı sinemasının dünya genelinde gösterdiği yayılmacık ekseninde, auteur sineması gibi tepkisel sinema anlayışlarını belirterek klasik anlatı sinemasının bu tarz sinemalara karşın yine de baskınlığı devam ettirmesi ve auteur sinemada ne gibi değişikliklere yol açtığını Ferzan Özpetek sinemasının özellikle de star sistemiyle ilişkisi üstünden irdelemek, bu çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır.

2. 3. Araştırmanın Önemi

Sinemada yer alan film kuramlarından auteur kuram, 1940lı yıllardan temellenmiş bir film kuramıdır. Bu kuram yönetmeni ön plana çıkartan özelliğiyle sinemaya özellikle yönetmen odaklı yaklaşan film severlerle ve o güne kadar hakim klasik anlatı sinemasına karşı duruş sergileyenlerden gerçek anlamda ayrılmasıyla film kuramcılarının her daim ilgi odağı olmuş bir oluşumdur. Auteur kuram, bünyesi gereği yönetmeni ön plana çıkardığı için yapılan çalışmalar bu kuramın daha çok yönetmen odaklı işlendiği çalışmalar olmuştur. Sinemada star sistemine bakıldığı zaman da bu sistemin daha çok popüler kültür olgusuyla ele alındığı gözlemlenmiştir. Çalışmamız, auteur kuramın star sistemiyle olan ilişkisini auteur kuramın değişen boyutunu kanıtlama adına bir örnek teşkil etmesi nedeniyle belli bir öneme sahiptir.

2. 4. Çalışmanın Örneklem Seçimi

Araştırmamızın evrenini Türk sineması oluşturmaktadır.

Araştırmanın örnekleme meydana getirilmekteyken gerek Türk sineması gerekse de Ferzan Özpetek üzerinden auteur kuram perspektifiyle yapılan çalışmaların azlığı önemli rol oynamıştır. Bu noktada etken olan bir diğer unsur da yapılan literatür çalışmasıyla star sisteminin auteur kuram perspektifinde ele alındığı herhangi bir çalışmayla karşılaşılması olmamıştır.

Auteurist eleştirinin tekrar eden sinemasal biçim ve içerik özelliklerine dayanması; diğer bir deyimle auteur olma kriterinin yönetmenin tüm filmlerindeki bütünsellik olması nedeniyle çalışmamızda örneklem olarak Ferzan Özpetek'in bütün filmleri işlenmiştir.

2. 5. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmamızın yöntemi, bölümümüzün başında belirttiğimiz üzere auteurist eleştiri yöntemi olacaktır.

Auteur eleştiriye nasıl uygulayacağımızı şu şekilde açıklayabiliriz: tez kapsamında Ferzan Özpetek'in filmleri seyredecektir. Filmler, kronolojik sırasıyla izlenecek olup böylelikle yönetmenin hangi noktadan hangi noktaya ne şekilde ilerlediği gözlemlenmiş olacaktır. Filmlerin seyretilme, yorumlanma noktasıyla tezin asıl felsefesini, auteur eleştirinin ilerlemesine katkısı olan bütün yazarlar meydana getirmektedir. Diğer bir deyimle Sarris, Truffaut, Wollen, Bazin ve öteki önemli auteuristlerin ortak fikirleri doğrultusunda bir inceleme gerçekleştirilecektir.

Yönetmenin analizi, biçim ve içerik olmak üzere iki boyutta gerçekleştirilecektir. Bu durumu şu şekilde açıklayabiliriz: içeriksel anlamda ele alınacak boyutlar yönetmenin filmlerindeki tema, konu, karakter, karşıtlıklar, olay dizisi ve anlatı öğeleri; biçimsel anlamda ele alınacak boyutlar ise filmlerin kamera, kurgu, müzik, aydınlatma, mekan, kompozisyon öğeleri olacaktır. Bu analizler sonucunda Ferzan Özpetek'in auteur sinemasının star sistemiyle ilişkisi ortaya konulacaktır.

2. 6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın sınırlılığı yöntem olarak yalnızca auteurist eleştiri yöntemiyle, evren olarak Türk sinemasıyla, örneklem olarak da Ferzan Özpetek'le sınırlıdır. Bu durumun sebebi, auteurist eleştirinin tek bir yönetmen üzerinden gerçekleştirilecek olmasıdır.

2. 7. Analiz

2. 7. 1. Auteurist Bir Özellik Olarak Eşcinsellik Teması

Ferzan Özpetek'in 1997 yılından günümüze çektiği 13 film analiz edildiğinde, konulardaki çeşitlilik ve kendine has stil kendini belli etmektedir. "L'Aquila 2009-Cinque registi tra le macerie" adlı çalışması dışında bütün filmlerinin senaryosu kendisine aittir. Bu durum, bir anlamda onun yeteneğini de belirtmekte olup auteur olma özelliğine de denk gelmektedir; çünkü auteur olmak, film senaryolarının da yönetmenin kendisine ait olmasını gerektirmektedir.

Hamam filminin konusuna baktığımızda; Marta ile Francesco, Roma'da küçük bir dizayn firmasının işletmecisi olan evli bir çifttir. Günlerden bir gün Francesco'nun seneler önce unutmuş olduğu teyzesinin ölüm haberi gelince İstanbul'a doğru yola çıkıp kendisine miras olarak kalan hamamın satışlarıyla ilgilenmek istemiştir. Oraya gittiğinde bu hamamın işletmecisi aileyle tanışmıştır. Aileden birisine karşı eşcinsel bir ilgi besleyen Francesco, zamanla ailenin hepsiyle yakın bir ilişkiye girerek hamamı satmaktan vazgeçmiştir.

Ferzan Özpetek'in filmlerinde tema anlamında bir bütünsellikten söz etmek mümkündür. Her ne kadar konuların farklılığı göz önünde olsa da filmlerde belli bir temasal bütünlük söz konusudur. Filmlerinde yer alan başlıca tema, eşcinselliktir. Bütün bu anlatılanlar göz önünde bulundurulduğunda Ferzan Özpetek'in auteurist özelliği ön plana çıkmaktadır; çünkü, auteur bir yönetmen filmlerinde temasal bütünlüğe sahip olan bir yapı bulunduran yönetmendir.

Auteurlerin önemli bir özelliği de filmlerinin senaryo veya öykülerinin kendilerine ait olması kadar filmlerinde anlattıkları şeylerin kendileriyle ilgisi de olmasıdır. Eşcinsellik, Ferzan Özpetek'in kendi özel yaşamını yansıttığı bir tema olmuştur ve bu tema, filmlerde açık bir biçimde sergilenmiştir. Ferzan Özpetek, filmlerinde eşcinselleri hiçbir zaman ezilmiş bir sınıf olarak göstermemiştir. Ferzan Özpetek'in

filmlerinin senaryosunun kendisine ait olması, beraberinde tema, konu, karakterler gibi unsurların da kendisine ait özellikleri yansıtmalarını getirmiştir.

Hamam filminde Francesco ile eşi Marta arasındaki ilişki, sınırlı, iletişimsiz bir ilişkidir. Her ne kadar resmi anlamda evli olsalar da bu evlilik sanki formalite olarak devam etmekte gibi bir izlenim bulunmaktadır. Öte yandan Francesco'nun İstanbul'a gelme sebebi olan Hamam'ı işleten ailede de hayat gayet sıradan bir biçimde devam etmektedir. Bu noktada eşcinsellik temasıyla ilgili olarak değerlendirme yaptığımızda aslında Francesco ve eşinin arasındaki gerilim, filmin ilerleyen kısımlarındaki eşcinsel aşk için bir giriş niteliği taşımakta; Francesco'nun özel hayatında mutsuz biri olduğu izlenimi verilmektedir.

Filmdeki bir diğer eşcinsellik unsuru, heteroseksüel kapital düzenle ilgili olarak hamamı işleten ailenin kızı Füsün'un Francesyo'ya ilgi beslemesine rağmen sevgilisi Dünder'la evlenme kararı alması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum her ne kadar direk bir biçimde eşcinsellik olarak karşımıza çıkmasa da mevcut sistemin heteroseksist olarak bir anlamda eşcinselliğe tepkisi sebebiyle tamamımız açısından önemlidir. Burada bir anlamda insanların sisteme nasıl yenik düştükleri gözler önüne serilmektedir. Bu kısmın bir de auteur sinemayla ilişkisi bulunmaktadır. O da klasik anlatıya dayanan filmlerde heteroseksit düzen kutsanmaktadır. Ferzan Özpetek'in auteur kimliği burada sistemi kutsamak yerine nasıl insanlar üstünde tahakküm kurduğunu göstermesiyle aslında klasik anlatı kalıplarından birini kırması söz konusu olmuştur.

Her ne kadar yukarıdaki paragrafta anlatılan kısım gibi eşcinsellikle direkt bir biçimde etkileşim göstermese de filmde yer alan bir sahne daha eşcinsellikle ilgili olmuştur. Francesco'nun teyzesinin mektuplarını okuması söz konusu olmuştur. Teyzesi, hamamda çalıştığı zamanlarda erkekleri dikizlemesinden bahsetmiştir. Bu durum kadının gözetleyen konumda yer almasıyla bir anlamda heteroseksist düzene karşı çıkışı ve klasik anlatı yapısını kırarak da bir yönetmenin auteur kimliğini işaret etmektedir. Francesco'nun teyzesinin hamamı işleten bir kimlik olarak da karşımıza çıkması, heteroseksit düzene aykırılık veya heteroseksit düzende kadının yöneticilik vasfının nadir olması açısından önemli bir ayrıntıdır.

Francesco, teyzesinin mirası üzerine İstanbul'a gelmiştir. Burada karşılaştığı aile ortamında kendi yaşlarında bekar Mehmet'le tanışmış aralarında kısa sürede samimi bir arkadaşlık gelişmiştir. Francesco, Mehmet'le olan arkadaşlığının ilerlemesiyle evliliğini sorgulaması paralel bir biçimde gelişmiştir. Bu ilişkinin giderek cinsel bir boyut kazanması ve Francesco'yla Mehmet'in her şeyi gözden çıkaracak kadar bu işi ilerletmeleri, yönetmenin bir anlamda yine sistem karşıtı duruşunu temsil etmiştir. Burada verilmek istenen mesaj, olması gereken şeklinde tanımlanan her şeyin eleştirilmesi olduğuna yöneliktir.

Filmde yer alan bir başka eşcinsellik teması az önceki örneklerde olduğu gibi dolaylı yoldan olsa da söz konusu olmuştur. Tribünlerde yer alan erkeklerin coşarak kendinden geçmeleri, küfür etmeleri, futbolla özdeşleşmeleri, tipik heteroseksit düzendeki erkek modelleridir. Bu sahne, bir anlamda toplumun dayattığı erkek figürünün nasıl olduğunu göstermekte; ilerleyen sahnelerdeki iki erkeğin yakınlaşmasını bu perspektifte ele alınmasını gerektirir biçimde çekilmiştir. Burada da yine Francesco ve Mehmet arasındaki ilişkinin sistemle alakasının olmadığı vurgusu söz konusudur.

Bir süre sonra Marta'nın İstanbul'a dönüp kocasının Mehmet'le ilişkisini öğrenmesi, Marta'nın evliliğini bitirme kararı almasına yol açmıştır. Burada dikkat çeken detay ise Marta'nın kocasıyla yüzleşirken kendisini bir erkekle aldatmasının daha acı olduğunu vurgulamasıdır. Bu durum da mevcut sistem içerisinde kabul edilemeyecek bir olgu olmasıyla açıklanmaktadır. Diğer bir deyimle Marta burada sistem ağızıyla konuşmuştur.

Marta açısından bir başka önemli ayrıntı da heteroseksist düzenin dayattığı evlilik kurumu altında ezilmiş olmasıdır. Eşini Paulo'yla aldatan Marta, parmağındaki yüzüğü oynatarak da aslında içindeki sıkılmışlığı, arada kalmışlığı ifade etmektedir. Bu evli çiftin ikisinin de birbirini aldatması, zamanında evliliklerini bitirmemesi yine sistemin dayattığı evli kalmaya bir işaret teşkil etmektedir.

Filmin ismi de olan hamam mekanı, Francesco ve Mehmet'in yatak yerine sevişmek için tercih ettikleri mekan olarak sistem karşıtı olma gibi bir nitelik kazanmıştır.

Francesco, evi, hamamı satın alıp kentsel dönüşüm yapmak isteyen Filiz hanım tarafından filmin sonunda öldürülmektedir. Francesco, mevcut sisteme karşı taviz vermek istememesini evleri satmayarak da göstermektedir. Aslında Filiz hanımın kapitalist düzeni temsil ettiğini düşündüğümüzde ve Francesco'nun da onun adamları tarafından öldürüldüğünü göz önünde bulundurduğumuzda filmde bir şekilde heteroseksist düzenin kendisini her yerde var ettiğinin ve bir şekilde galip geldiğinin anlatıldığı ön plana çıkmaktadır.

Filmde renklerin eşcinsellik temasını şekillendirdiği gözlemlenmiştir. Marta'nın sahnelerinde daha çok donuk, mat renkler tercih edilmişken Mehmet'in sahnelerinde sıcak renkler hakim olmuştur. Bir anlamda Francesco'nun mutluluğu renklerle de verilmek istenmiştir.

Harem Suare; 1900lü yılların Osmanlı İmparatorluğu'nda, Yıldız Sarayı'nda olup bitenden bağımsız bir biçimde yaşamını sürdüren Sultan Abdülhamit odaklı komplolar kurulmuştur. Haremdeki cariyelerden gözü yükseklerde olan Safiye, harem ağalarından Nadir'le bir anlaşma yapmış; önce padişahın gözde cariyesi sonra da ondan doğurduğu çocukla iktidar için yarışacaktır. Bu noktada Safiye ve Nadir arasında yasak aşk meydana gelmiştir.

Harem Suare filmi, eşcinsellik temasına tarihsel anlamda yaklaşmıştır. Eşcinsellik, burada harem ağası Nadir üstünden hayat bulmuştur. Nadir, harem ağasıdır. Osmanlı'da harem ağalarının erkeklerin hadım edilmesiyle şekillenmesi önemli bir olgudur.

Bu film, Ferzan Özpetek'in ikinci filmi olup temasını devam ettirmesi anlamında auteur kimliğine dikkat çekmektedir. Filme ayrıntılı bir biçimde bakıldığında filmin geçtiği zamanın Osmanlı dönemine işaret etmesi ve filmdeki karakterlerin padişahla olan bağlantısı bizi öncelikle itaate dayalı bir iletişim, ilişki biçimine götürmektedir. Burada bir erkek egemenliği söz konusu olup etrafındaki herkes bu eril güce uymaktadır. Bu da bir anlamda heteroseksüel düzenin yansımasıdır.

Haremde kadınların tek arzusu iktidardaki padişahla beraber olabilmekte aralarında bir çeşit korku kültürü yer almaktadır. Kadınlar, padişahı arzuladığı kadar aynı

zamanda padişah'tan da çekinmektedir. Kendi dünyalarının kısıtlanmışlığı, harem dışında bir hayatlarının söz konusu olmamasıyla özettir. Burada ataerkilliğin baskınlığı gözler önüne serilmektedir. Kadın, bir anlamda yalnızca kadınlığıyla var olmaktadır. Bir anlamda kadının adı yoktur.

Eşcinsellik bu filmde Nadir'le özdeşleştirilmiş, haremde yer alan küçük hadım Sümbül'ün Halit'le gerçekleştirdiği ilişkiyi ima ederek Nadir'e anlatması dışında yer verilmemiştir.

Safiye'nin Nadir'in fırsat vermesine rağmen haremden kaçmaması, onun sisteme boyun eğdiğine yönelik bir izlenim yaratsa da Nadir'le olan yasak aşkı, bir anlamda da sisteme başkaldırısını işaret etmektedir. Nadir'le aşk yaşamasının bir de eşcinsellik anlamında bir ifadesi bulunmaktadır. Nadir, bir harem ağası olarak eşcinsel olarak konumlandırılmışsa da Safiye'yle ilişkisi anlamında onun biseksüel olduğu görülmektedir.

Safiye'nin harem kapatıldıktan sonra bir tiyatrodaki çalışması da oldukça manidar olmuştur. Safiye, haremde yaşadığı sürece heteroseksist bir düzen içerisinde hayat sürmüştür. Hiçbir zaman mutlu olamamış, hayatı padişah endeksli geçmiş, her daim kendisini padişah karşısında hesap verir veya ona yönelik konumda yerleştirmiştir. Şimdiki yeni hayatında ise değişen tek şey seyircilere hizmet etmesidir. Bunun dışında Safiye yine kendisine ait olmayan bir konumda ve mutlu değildir. Safiye'nin gerçek anlamda mutluluğu yakaladığı kişi Nadir olmuştur. Nadir'le bu tarz bir mutluluğu da bir anlamda Safiye'nin mutsuzluğunun heteroseksist düzenle alakasını göstermektedir. Gerek tiyatrodaki konumuyla gerek saraydaki konumuyla Safiye, sistem tarafından metalaştırılmış kadına işaret etmektedir.

Cahil Periler; Massimo ve eşi Antonia, Roma yakınlarında sıradan bir yaşam sürmektedirler. Bu sıradan yaşam, Massimo'nun trafik kazasında hayatını yitirmesiyle değişmiştir. Antonia, Massimo'ya ait ofisten gelen kişisel eşyaları incelerken gizemli bir tabloyla karşılaşmıştır. Böylelikle kocasının kendisini aldattığından şüphelenmiş ve bu işi çözebilmek adına gerçek bir araştırma başlatmıştır. Elde ettiği sonuç ise beklenilenden de farklı olmuştur.

Cahil Periler filminde ataerkil sistem, Antonia ve Massimo'nun evlilikleri üstünden anlatılmaktadır. Burada da bir eşcinsellik teması yer almakta ve bu durum da beraberinde yönetmenin temasını devam ettirme özelliğiyle auteur kimliğine dikkat çekmektedir.

Massimo ve Antonia her ne kadar uzun bir süredir evli olsalar da çocuk sahibi olmamışlardır. Massimo'nun ölümünden sonra Antonia, kocasının yedi senedir Michele isminde bir erkekle beraber olduğunu öğrenerek hem Michel'le hem de kocasının sahip olduğu biseksüel yaşamla tanışmıştır. Antonia'nın bu tanışması, kendisine doğru bir yolculuğa da çıkmasına yol açmıştır.

Ferzan Özpetek, eşcinsellik olgusunu Hamam filminde gizli bir biçimde göstermekteyken bu filminde açık olarak belli etmiştir. Diğer bir deyimle Hamam'daki ilişkide gizlilik esas olup her ne kadar Cahil Periler'de de Massimo'nun ilişkisi gizli olsa da bir süre sonra ortaya çıkacak ve bu aleni bir biçimde gerçekleşecektir.

Massimo ve Antonia arasındaki evliliğin Hamam filmindeki İtalyan çiftin evliliğiyle benzeşen bir yönü bulunmaktadır. Evlilik burada da bir çeşit devam ettirilmesi gereken, insanlar üstünde tahakküm meydana getiren bir çeşit sistem aracı olarak konumlandırılmıştır.

Antonia'nın Michele'in arkadaşlarına gittikten sonra arabasından çıkmak istememesi de manidardır. Antonia, aslında burada arabadan çıkmak istemeyerek sistemden çıkmak istemediğini belli etmektedir. Alışık olmadığı, sistemin tamamıyla reddettiği sosyal bir yapılanmaya karşı bir çeşit tepki göstermektedir.

Michele ve Massimo arasındaki ilişkinin boyutu da aslında heteroseksist düzene başkaldırının iyi bir örneğidir. Massimo'nun evli olması sebebiyle kimi önemli gün veya tatillerde her daim ayrı durumda olmasına rağmen yine de ilişkisi üzerinde ısrarcı olması önemli bir noktadır.

Film, direkt olarak eşcinsellikle ilgili bir yargı içermese de söylemek istediklerini gey Ernesto, transseksüel Mara gibi kimliklerle dile getirmiştir. Her ne kadar eşcinselliğe toplumsal bir sıkıntı gözüyle yaklaşılsa da filmde eşcinsel

yürüyüşlerine, buradaki pankartlara ve karakterlerden Mara'nın ailesiyle olan ilişkisi üstünden problemlere ışık tutmuştur.

Filmdeki bir diğer önemli unsur da Antonia'nın gittiği gey partisidir. Antonia, belli bir yaşam tarzından gelen bir insan olarak yeni tanıştığı kocasının gizemli yaşamına alışmaya başlamıştır. Buradaki insanlar, onun dünyasına tamamen yabancı olan insanlar olup, onların içerisine girerek onları anlamaya başlamıştır. Her ne kadar uyum gösterse de inişleri çıkışları söz konusu olmuştur. Bu durum gittiği gey partisinde insanlara olan yaklaşımıyla net bir biçimde açığa çıkmıştır. Buradaki insanların uygunsuz hareketlerini, eğlence biçimlerini eleştiren Antonia, aslında yeni bir arzu sistemiyle karşı karşıya kalmıştır; çünkü gey partisi, burada simgesel olarak kullanılmıştır.

Karşı Pencere; Giovanna, bir tavuk firmasında muhasebecidir. İşinde biraz gizem olan, mezarlıkta çalışan biriyle evlidir. Genç kadın, öncelikle karşı binada yaşayan genç bir adamın yaşamını merak etmiştir. Devamında da ona aşık olmuştur. Bu ilişki, Giovanna'nın birden hayatlarına giren yaşlı bir adamdan bir şeyler öğrenmesiyle daha da güçlenmiştir. Bu yaşlı adam, 1943 senesinde gerçekleşen bazı olaylara takılı kalmıştır; bir anlamda sanki hafızasının o dönemle birlikte sona ermesi gibi bir şey söz konusudur. Giovanna bir anlamda onun için bir dünya ifade etmiştir.

Karşı Pencere filminde de önceki filmlerde olduğu gibi evlilik, insanları hapseden bir sistemsal araç şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber temasal anlamda yine bir bütünlük söz konusu olup, bu filmde de eşcinsellik teması yer almaktadır.

Giovanna, karşı binada gözetlediği Lorenzo'yla beraber olmak istemekte ve evliliğinde de problemler yaşamaktadır. Filmde beklenmedik bir biçimde Giovanna ve kocasının yaşamına giren, Giovanna'nın hayatını gözden geçirmesine vesile olan Davide isimli karakter, seneler boyu Simone'a aşık olmuştur. Eşcinselliğini toplum tarafından karşılaştığı engeller yüzünden yaşayamaması söz konusu olmuştur. Her ne kadar derin bir üzüntü içerisinde olsa da David, Simone'nun ölümüyle kendi hayatına yeni bir yön çizmiş, sistemin kendisine zarar vermesine engel olmuştur.

Davide'nin Giovanna'nın hayatına girmesi, Giovanna için bir çeşit devrim niteliğinde bir olay olmuştur. Davide, yaşadığı eşcinsel hayatla Giovanna'ya kendi kendisini; kendi heteroseksüel yaşamını sorgulatmıştır.

Filmdeki bir diğer karakter Flippo da heteroseksist düzenin eleştirisinde kullanılmıştır. Flippo, vardiyalı çalışan biridir. Diğer bir deyimle bir gece evde bulunmaktadır. Hal böyleyken Giovanna ona karşı yine de isteksizdir. Buradaki sevişme olgusu kadının isteksizliğiyle heteroseksist düzenin dayattığı evlilik kurumunun bir baskı veya dayatması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde Ferzan Özpetek'in auteur olma yönüne dikkat çeken bir ayrıntı da Davide ile Giovanna arasındaki ilişkide öne çıkan Davide'nin yansıttığı kişiliktir. Ataerkil kapitalist düzen noktasında gey olmak onaylanan bir şey olmadığı için onaylanılmayan bir karakterden hayata yönelik bilgece sözler duyulması veya bir başka kişinin kendisini sorgulayarak hayatına yön verecek kadar bir kavşak noktası olma özelliğini taşıması, klasik anlatı sinemasına tamamen aykırı bir özelliktir. Klasik anlatı sineması dışında kendi çizgisini ortaya koymak da auteur bir kimliğe has olan bir nitelik olduğu için bu nokta önem taşımaktadır.

Filmde kapitalist düzence eşcinseller dışında dışlanan bir başka cins kadın olarak Emine'nin ortaya koyduğu karakter de ayrı bir önem teşkil etmektedir. Burada kadın savaşı bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadını edilgen göstermeyen bu yaklaşım da klasik anlatıya dayalı kadın kalıplarına aykırı olarak yine yönetmenin auteur kimliğine dikkat çekmektedir. Emine, Giovanna'nın hem işyerinden arkadaşı hem de komşusudur. Giovanna'nın kendisiyle yüzleşmesinde Davide'le aynı rolü üstlenmiştir. Bir süre sonra da bu başarıya ulaşmış; Giovanna, mutsuz olduğu işinden her ne kadar söylememek için dirense de ayrılmış ve bunu eşiyle paylaşmıştır.

Lorenzo'nun şehirden ayrılacağı gün Giovanna'nın Lorenzo'ya koşması önemli bir ayrıntıdır. Giovanna her ne kadar yetişememiş olsa da böyle bir atakta bulunması, onun adına kendi zincirlerini kırdığının bir göstergesini teşkil etmektedir. Bu durum da yine ataerkil sistememe bir çeşit başkaldırı niteliği taşımaktadır. Böyle olması sebebiyle aynı zamanda Ferzan Özpetek'in auteur kimliğini yansıtan bir başka olgu olmuştur.

Kutsal Yürek; Irene, küçük yaşlarda yetim kalınca halası Elenora tarafından yetiştirilmiştir. Irene bir süre sonra halasına benzemeye başlamış, başarılı bir iş kadını olmuştur. Günlerden bir gün Irene, arkadaşlarından birinin intiharıyla şoka girmiş devamında annesinden kalanlara bakma adına eski evlerine gitmiş, bu arada da annesine ait eşyaların yer aldığı eski odaya girmiştir. Bu eşyalar arasında bambaşka boyutlara giren Irene, bir anlamda kavşak noktası yaşamış ve hayatını değiştirmeye karar vermiştir. Bu filmin konusal anlamda diğer filmlerden ayrılığıyla önemi de bulunmaktadır.

Bir Ömür Yetmez; çok yakın arkadaşların bir araya getirdiği bir grup çift, yakın dönemde aralarına kattıkları bir grupla iç içe olmuştur. Her çiftin kendi dünyasında dışarıya yansıtmadığı birtakım problemleri bulunmaktadır. Yeni tanıdıkları Paolo'nun gruba katılması ve gruptan birinin ani ölümüyle yavaş yavaş sakladıkları her şeyi açıklamaya başlayacaktır.

Bir Ömür Yetmez filmi, Ferzan Özpetek'in eşcinsellik temasını sürdürdüğü bir başka film olmuştur. Filmin temasını ve karakterlerini analiz ettiğimizde; Özpetek'in diğer filmlerinde olduğu üzere heteroseksist düzenin bir dayatması olarak evlilik kurumu sorgulanmaktadır. Antonio ve Angelica'nın evlilikleri her ne kadar sorunsuzmuş gibi bir imaja sahip olsa da aslında Antonio'nun kendisi gibi evli bir kadınla eşini aldatması, bu evliliğin içerisindeki fırtınaları gösterir niteliktedir.

Lorenzo, bir akşam arkadaşlarıyla yemek yediği esnada fenalaşır ve hastaneye kaldırılır. Lorenzo'nun hastaneye kaldırılışı, grubun tüm üyelerini derinden etkilemiştir. Lorenzo ile Davide sevgili olsalar da yine aynı gruptan Sergio, Davide ile aşk geçmişi bulunmaktadır. Her ne kadar durum böyle olsa da Sergio, ilişkilerine gönülden destek vermiştir.

Filmde Lorenzo'nun babası önemli bir rol olarak karşımıza çıkmaktadır. Lorenzo'nun babası, Lorenzo'yu ölümüne dek cinsel tercihleri yüzünden reddetmiştir. Bu reddediş, aslında eşcinsel kimlikteki insanların birincil dereceden yakınlarıyla yaşadığı bazı sorunlara dikkat çekmektedir. Bir anlamda bir sıkıntıyı dile getirmesi noktasında önemli bir noktadır. Lorenzo'nun ölümüyle Lorenzo'nun babasının Lorenzo'nun arkadaşlarına bakışı değişmiştir. Lorenzo'nun arkadaşlarının

bir aile sevgisiyle Lorenzo'ya sarılması, her ne kadar ataerkil düzene sınıksız bağı olsa da babayı bir şekilde yumuşatabilmiştir. Burada yönetmenin anlatmak istediğı şey aslında insanların sevgiyle değişebileceğidir; aynı Hamam filminde Francesco'nun ölümünden sonra yaşananlar gibi.

Grubun bir diğeri üyesi olan Neval'in konumu da ataerkil düzen içerisinde kabul edilemez bir konumdur. Neval, Angelica'yı Antonio'ya karşı duyarsız olmakla, uğradığı ihanete karşı tepkisiz kalmakla eleştirmekte ve bu işe kendisi el atarak Antonio'nun sevgilisine ulaşarak olup biten her şeyi öğrenmektedir. Bu filmde yine kadının aktifliği, öne çıkmışlığı söz konusu olmasıyla klasik anlatı kalıplarının kırılması gerçekleşmiştir. Bu durum da daha önce de belirtildiğı gibi yönetmenin auteur kimliğine işaret etmektedir.

Tam olarak olmasa da bir başka eşcinsel iletişim de Lorenzo'nun gruba aldığı Paulo ve Davide arasında söz konusu olmaktadır. Paulo'nun Davide'nin çalışmalarına olan hayranlığı, Lorenzo'nun ölümüyle biraz daha ilerlemiştir.

Mükemmel Bir Gün; Emma'nın kocası Antonio'dan ayrılıp annesinin evine dönmesinin üzerinden bir sene geçmiştir. Bir gece Antonio'nun yaşadığı evden silah sesleri gelmiş ve birisi de polise haber vermiştir. Polis kapıyı kırmak üzereyken film, bu olaydan önceki 24 saate geri döner. Bu zaman dilimi içerisinde Maja, Fioravanti, Mara ve Aris adındaki karakterlerin yaşamlarındaki dönüm noktalarına izleyici tanıklık etmektedir. Antonio ve Emma arasındaki inişli çıkışlı aşk da böyle bir ortamda seyirciye sunulmuştur. Bu filmin senaryosu Ferzan Özpetek'e aittir. Film, bir roman uyarlamasıdır.

Serseri Mayınlar; Cantone ailesi, İtalya'nın güneyinde bir makarna fabrikasının sahibidirler. Bu geleneksel ailenin erkek çocuklardan biri olan Tommaso, Roma'daki okulunu bitirip evine geri dönmüştür. Bu geri dönüşüyle Tommaso, ailesine eşcinsel olduğunu açıklayacaktır. Daha sonra bu gerçeği erkek kardeşi Antonio'ya açıklamış, ailesel işleri bırakıp yazar olmaya karar verdiğini belirtmiştir. Ailesiyle bulunduğu esnada sırrını açıklayacakken beklenmedik bir sürprizle başarısız olmuştur. Erkek kardeşi Antonio da eşcinseldir ve kardeşi bunu açıklamıştır. Bu olayla aileyi sıkıntılı bir süreç beklemektedir.

Serseri Mayınlar eşcinsellik temasının işlendiği bir başka film olarak yine Ferzan Özpetek'in auteur kimliğine dikkat çekmektedir. Antonio, kendisini yıllarca saklamış eşcinsel bir kimliktir. Üzerindeki baskıya daha çok dayanamayıp bu durumu artık ailesine anlatma kararı almıştır. Ataerkil yapıya sahip olan Antonio'nun babası Vincenzo da oğlunun bu kararını büyük bir tepkiyle karşılamış ve birtakım yaptırımlar uygulamıştır.

Evin bir başka erkek ferdi olan Tomasso da eşcinseldir ve o da bu durumu ailesiyle paylaşmak istemektedir. Babasının Antonio'nun eşcinsel olduğunu öğrenmesinden sonra kalp krizi geçirmesi ve ona daha çok bağlanmasıyla Tomasso, gerçek anlamda çok zor durumda kalmıştır.

Toplumdaki heteroseksit düzenin bireylere açtığı savaşı anlatırcasına Vincenzo inatla Tomasso'nun üzerinde kendisini gerçekleştirmek istemiştir. Bu isteyiş, diğer oğlunun durumunun öğrenilmesinden korkmasından gelmektedir. Diğer oğlunun durumu öğrenildiği takdirde toplumda itibarının gideceğinden korkan baba bir çeşit toplumsal baskının gerçek örneği olmuştur.

Tomasso'nun konuşmaları, bu filmin sosyal anlamdaki mesajları olarak da yorumlanması mümkün konuşmalardır. Tomasso gerek annesiyle gerek babasıyla ağabeyinin durumunun ağabeyinin suçu olmadığına yönelik açıklamalarda bulunmuştur. Anne ve babanın konuşmalarını burada ataerkil düzenin eşcinselliğe yönelik düşünceleri şeklinde ele almak mümkündür.

Antonio ve Tomasso'nun ailesinin yaşadıkları da aslında heteroseksist düzene bir başkaldırı niteliğindedir. Buradaki fark, onların heteroseksüel erkek kardeşlerin ise eşcinsel arzularla bir başkaldırı içerisinde olmalarıdır. Bu durumu, baba karakterinin eşini aldatması; Luciana karakterinin eski yaşamında ailesinin onaylamadığı bir müzisyene ilgi beslemesi gibi örnekler kanıtlar niteliktedir.

Filmin son sahnesinde büyük annenin ölümünün karnaval havasında kutlanması filmin vermek istediği mesaj noktasında önem taşımaktadır. Bu sahnede film boyunca sıkıntıları olan herkes barışmış, yönetmen yine karakterler aracılığıyla sevginin her daim kazanacağını ifade etmek istemiştir.

Şahane Misafir; Pietro adındaki gencin tek arzusu aktör olmaktır. Pietro bunu kafasına o kadar çok takmıştır ki bunun için her şeyi göze almıştır. Pietro, Roma'ya gelmiş ve bir pastanede çalışmaya başlamıştır. Bu süreçte aktörlük için araştırmalara da yönelmiştir. Önceleri kuzeni Maria'nın evine misafir olarak yerleşmiş ilerleyen süreçte kendi evine çıkmıştır. Kendi evine çıktığında garip bir sessizlikle karşı karşıya kalan Pietro, sanki eşyaların kendi kendine hareket ettiğini, geceleri garip fısıltılar geldiğini düşünmüştür. Pietro bir süre sonra evi kendisinden başka yedi buçuk hayali kişiyle paylaştığını anlamıştır.

Şahane Misafir filminin teması da eşcinsellik üzerine kurulmuştur. Pietro adındaki karakter, çevresinden kopuk bir biçimde yaşayan sistem dışı kalmış bir insandır. Pietro bir anlamda cinsel kimlik bunalımı da geçirmektedir. Bunu yakın arkadaşı Maria'yla olan konuşmalarından da anlamaktayız.

Petro'nun aktör olmak istemesi de onun yaşayacağı dönüşümle ilgili bir sinyal niteliği taşımaktadır. Oyunculuk seçmelerini takiben eve döndüğünde Petro, evde hayaletler görmüş ve Maria'yı çağırmıştır. Maria'nın gördüğü hayaletlerin nasıl olduğunu sorduğunda Petro'nun güzel görünümlülerdi şeklinde cevap vermesi, Maria'nın Petro'nun arada kalmışlığını ima edencesine trans kişilerin de güzel görünümlü olduğunu söylemesi ve bir süre sonra Pietro'nun bu konuda ısrarcı olmasıyla Maria'nın, Pietro'ya sevişmesi gerektiğini belirterek sıkıntısının sebebinin açık bir biçimde belirtmesi, Petro'nun arada kalmışlığının ayrı bir vurgusu olmuştur.

Pietro'nun bir başka özelliği de gördüğü halisilasyonlara sıkı sıkıya tutunmuş olmasıdır. Bu durum, onun yalnızlık gerçeğini vurgulamakta ve Pietro'nun heteroseksist düzenden kaçtığına işaret etmektedir. Pietro'nun evindeki hayaletlerle bu şekilde iç içe geçmişliği bir süre sonra öyle bir boyuta varmıştır ki Pietro evde kendisini misafir olarak görmeye başlamıştır.

Pietro'nun birkaç sene önce tanıyıp yalnızca 1 saat beraber olduğu, aşık olduğu Massimo isimindeki adam, bir anlamda Pietro için çok büyük önem teşkil etmektedir. Massimo her ne kadar, Pietro'yu istemese de ve bunu açık bir biçimde belli etse de Pietro'nun onun peşinden koşması, Pietro'nun kafasındaki dünyanın ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Pietro, tam anlamıyla fantezi dünyasında yaşamaktadır.

Kemerlerinizi Bağlayın; Elena’yla Antonio yasak bir aşk yaşamaktadır. Elena’nın Giorgio isminde iki senelik bir nişanlısı söz konusudur. Antonio da Elena’nın en yakın arkadaşının sevgilisi olup Giorgio’dan hoşlanmamaktadır. Fabio adındaki karakter de Antonio’ya yönelik kini söz konusudur. Bu durumdan 13 sene geçmiş, Antonio’yla Elena evlenmiş ve iki çocukları olmuştur. Bu ikili yine önemli olaylardan geçecektir.

Kemerlerinizi Bağlayın tema olarak eşcinselliği işleyen bir film olmuştur. Diğer bir deyimle bu filmde de bir temasal bütünlük söz konusu olarak yönetmenin auteur kimliğine işaret etmektedir.

Filmde bu temanın ön plana çıktığı sahnelerden bahsetmek istediğimizde Antonio adlı karakterin telefondaki görüşme sahnesi, bu noktada önem taşımaktadır. Antonio, telefondaki görüştüğü kişiye bir müşterisinin eşcinsel olduğunu ima etmekte ve eşcinsellerden nefretini yansıtmaktadır. Bu durumda Fabio, kızgın bir hal almış ve homofobiye karşı tahammülsüzlüğünü belirtmiştir. Bu durum, Fabio’dan başka o an oradaki kimsenin de hoşuna gitmemiştir. Bir nevi izleyiciye Antonio’nun grup dışı olduğu gösterilmektedir. Bununla birlikte yönetmen burada yine belli bir sıkıntı karşısında kenetlenen insanları göstererek kendi tekrarını meydana getirmiştir. Onun filmlerinde eşcinsellik beraberinde sevgi ve dayanışmayı da getirmektedir.

Filmde homofobik karakterlerin dönüşümünü özetleyen diğer bir deyimle homofobi yüzünden beslenen kinin sevgiye dönüşümünü gösteren bir sahne de Elena ile Antonio arasında gerçekleşmiştir. Elena, Antonio’nun eşcinseller hakkındaki fikirlerini bilmekte ve ona karşı antipatik duygular beslemektedir. Filmin ilerleyen kısımlarında Antonio ile Elena arasında bir çekim yaşanmakta hatta bu çekim cinselliğe kadar varacakken bir şekilde yarım kalmaktadır. Bir süre sonra Elena ve Antonio arasında bir çeşit karşılaştırma meydana gelmektedir. Elena, duygularının içerisinde sistem tarafından ezilen kimlikle karşımıza çıkmaktayken Fabio, tam tersi bir biçimde ilişkileriyle sisteme meydan okumaktadır. Bu durum da Ferzan Özpetek’in filmlerinde “birbirini desteklemek”, “sisteme meydan okuma” gibi “zıt karakterlerin girift olmasına” örnek olarak bir anlamda karşıt karakterlerin

birleşmesini tekrar ederek temada bir bütünlük yaratılmasında yardımcı olmaktadır. Bir diğer deyimle, bu üç olgu, Ferzan Özpetek'in filmlerinde tekrar eden olgulardır.

İstanbul Kırmızısı; Orhan, önemli bir kayıptan sonra hayatla bağlarını yitirmiş, eski bir yazardır. Londra'da yaşayıp editörlük yapan Orhan, seneler sonra ünlü yönetmen Deniz Soysal'la tanışmak için İstanbul'a geri dönmüştür. Deniz'in kitabı için İstanbul'a dönen Orhan, Deniz'in ortadan kaybolmasıyla şok olmuştur. Orhan'ın gelmesiyle Deniz'in yok olması aslında önemli bir tesadüftür. Gizli bir soruşturma başlatılmış ve herkes Deniz'in geri dönmemesinden şüphelenmeye başlamıştır. Bu dönemde Orhan, Deniz'in kitabında yazdıklarının aslında birer abartı olduğunu fark etmiştir. Bu durum da Deniz'in ortadan kaybolmasıyla bulunuşuna işaret etmektedir.

İstanbul Kırmızısı filminde de eşcinsel bir tema söz konusudur. Deniz ve Yusuf'un ilişkisi, filmin çekirdeğini meydana getirmekte olsa da bu ilişkinin çok yönlülüğü gözler önüne serilmiş ve bu mistik bir havayla seyirciye sunulmuştur.

Deniz'in eşcinsel bir kimliği olduğuna yönelik ilk sahne, Deniz'in annesinin tırnaklarına oje sürdüğü sahne olmuştur. Bu sahne hem Deniz'in oje sürmek gibi kadınlara has bir eylemi titiz bir biçimde gerçekleştirmesi hem de annesinin ona olan yaklaşımını göstermesi anlamında önemli bir sahnedir. Deniz'in annesi, belli bir statüyü temsil etmekte, oğluyla sıcak bir iletişimi söz konusu olmaktadır.

Deniz'in yönetmen olması da ayrı bir manidarlık taşımaktadır. Bu durumun sebebi Ferzan Özpetek'in de yönetmen olması ve filmin öyküsünün Ferzan Özpetek'e ait olmasıdır. Auteur yönetmenlerin karakterleri meydana getirirken kendi düşüncelerini onların ağzından söylettirdiklerini göz önünde bulundurduğumuzda burada bir anlamda yönetmenin auteur kimliğine dikkat çekilmektedir.

Neval ve Orhan adlı karakterlerin gittikleri ev partisinde Oğuz adında bir adıyla diyalogu oldukça önemlidir. Oğuz adındaki karakterin Orhan'la iletişimi üzerine Orhan'ın Deniz'in arkadaşlarının garip olduğunu belirtmesi, Nevin'i Deniz'in kendisinden başka dostu olmadığını açıklamasına neden olmuştur. Nevin, partideki insanların Deniz'in hayranı olduklarını belirtmesi üzerine Orhan düzeltme yapmış;

bu insanların birçoğunun Deniz'in eski sevgilisi olduğunu açıklamıştır. Bu noktada Deniz'in biseksüel kimliği tamamen açığa vurulmuştur.

Deniz'in kaybolmasını takiben Neval ve Orhan, Deniz'i aramaktalarken Orhan Neval'e Deniz'in kitabından sevgiyle ilgili bir atıfta bulunur, Orhan da bunu Deniz'in yazdığını belirtmiştir. Deniz, bu sözleri çocukluk aşkı Yusuf için söylemiştir. Bu sahnede de Yusuf'un eşcinsel olduğu öğrenilmektedir.

Yusuf karakterine bakıldığında Deniz'den ayrı bir dünyası olduğu görünümü, konuşması ve anlattıklarıyla gayet açıktır. Bununla birlikte çok fazla ayrıntı verilmesi de Yusuf'un Deniz'e oranla biraz daha problemlili bir hayat sahip olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Bununla beraber Deniz'in özellikle de büyük kardeşi Ali'yle annesinin ilişkisi üzerinden net bir biçimde anladığımız annesiyle ilişkisi Yusuf'un annesiyle ilişkisine göre daha sevecen kalmıştır. Yusuf'un annesi, ise geleneksel bir kadındır. Bu durum da Yusuf'un içerisindeki çıkmaza bir anlamda işaretidir.

Bu filmde birlikten gelen sevgi gibi Ferzan Özpetek'in filmlerinde tekrar eden bir yan unsur da araba unsuru olmuştur. Araba, hem Orhan'ın çocuğunun unutulup öldüğü ve bu yüzden Orhan'ın travma geçirmesini hem de Deniz'in babası olan Yılmaz beyin Deniz'in çocukluğunda Deniz'e eziyet için arabaya kilitlediği, böylelikle cezalandırdığı bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Araba, aslında burada da heteroseksist düzenin kendisidir. Yani insanlar için bir nevi ceza olmakla beraber bir anlamda da insanların değişmekten korkuları adına sığındıkları bir olgudur. Bazıları Orhan'ın çocuğu gibi savunmasız bir biçimde burada ölür bazıları da Cahil Periler filmindeki gibi korkularının üstüne giderek çıkmak için mücadele etmektedir.

Nilgün Abisel, Popüler Sinema ve Türler adlı kitabında filmlerdeki uyuşumlardan bahsetmiştir. Abisel'in uyuşumlar şeklinde açıkladığı durum, filmlerin ele aldıklarıyla biçimlerine ve temalarına yönelik olmuştur. Biçimsel uyuşumlar (görüntünün devamlılığı, anlatı bütünlüğü, dengelenmiş çerçeveler, karakterle özdeşim kurma, kendisin saklayan kamera, paralel kurgulama, nedenselliğe dayalı usallık, gerçekçi anlamda idrak etme, dramatik güdüleme, vb.), perdede yansıtılanların belirli bir görüş noktasına göre değil, nesnel olguların yansız olarak

aktarıldığı fikrini kolaylaştırmaktadır. Filmlerde meydana getirilen evren, temsil edilecek unsurların seçilmesi ve bileşimlerinin gerçekleştirilmesi aracılığıyla yansıtılmaktadır. Böylelikle izleyiciye belirli bir fikir aşılarmakta ve biçimsel uylaşmlar, bu aşlamayı gerçekleştirmektedir. Tematik uylaşmlar (romantik aşk arayışı, erkeğin kahramanlığını sergileyen durumlar, kadın eksenli melodram, vb.), gerçeklik etkisini, toplumsal kurum ve değerlere, doğal ve değişmeyen normlara bağlanılarak ideolojinin güçlendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu yaklaşım, uylaşmların seyircide bir çeşit afyon etkisini yarattığını öne sürmektedir. Bu unsurlar, suç, savaş şeklinde toplumsal meseleleri, bireysel hayat hikayelerine koyarak var olan sistemi, ahlaki veya iyi şeklinde yansıtmaktadırlar (Abisel, 1995: 36-37).

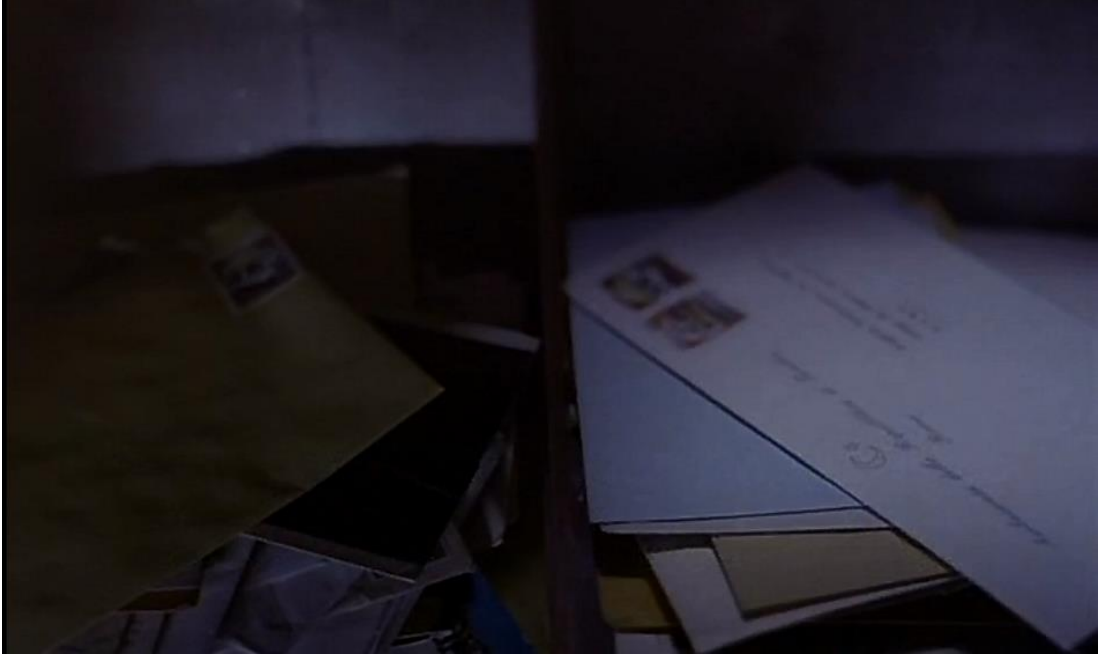
Nilgün Abisel'in yaptığı açıklamalar doğrultusunda Ferzan Özpetek'in filmlerini ele aldığımızda her ne kadar Ferzan Özpetek'in filmleri auteur sinema şeklinde nitelendirilip popüler sinemaya kayan biz özellik göstermiş olsa da Özpetek'in filmlerindeki masa sahneleri, ataerkil düzenle ilgisi olan sahnelerdir. Bu sahneler, genellikle ataerkil düzende olduğu gibi önemli kararların alındığı sahneler olup tematik anlamda bütünlük göstermesiyle Özpetek'in auteurist kimliğine işaret etmektedir. Bununla beraber masada yapılan önemli konuşmalar da masanın ataerkil kültürdeki rolüne işaret etmesi sebebiyle insanların üzerindeki ataerkil baskının kontrolünü yansıtmayla biçimsel ve temasal anlamda uylaşıma işaret etmektedir.

2. 7. 2. Paralel Kurgunun Kullanımı

Ferzan Özpetek'in genel olarak filme ritm katabilme adına paralel kurguyu tercih etmiştir. Bunun örneklerine baktığımızda ise;



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

Yukarıdaki sahneler, Hamam filmindeki Francesco'yla karısının evliliğinin mutsuz gittiği esnada teyzenin öldüğünü gösteren belgenin de eve ulaştığını gösteren paralel kurgu örneğidir.



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4

Bu sahnelerde de mektup adrese ulaşırken Marta ve Francesco'nun günlük hayatlarında önemli yer tutan iş görüşmeleri yapılmakta olduğu verilmiştir. Francesco ve Mart üzerinden böyle bir zamanlama yapılması, bu evliliğin gelen mektupla değişeceğini vurgulayacağı için olmuştur.



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6

Ferzan Özpetek, filmlerinde paralel kurguyu sık kullanan bir kişidir. Harem Square filminde de, aynı zamanda geçmese bile olayların anlatımı noktasında aynı zamanda geçmesiyle film, ikiye ayrılmıştır. Birinci ayırım yani birinci fotoğrafın sahip olduğu ayırım, Safiye'nin yaşlılığı olup başından geçenleri Hamam'daki Francesco'nun teyzesiyle paylaştığı kısımdır. Tren bekleme salonu konuşmaların geçtiği yerdir. İkinci ayırım diğer bir deyimle ikinci fotoğrafın sahip olduğu ayırım da Safiye'nin gençliğidir. Yaşlı Safiye'nin konuşmaları, gençliğiyle paralel bir şekilde ilerlemektedir. Bunu da göstermek için yönetmen paralel kurguyu tercih etmiştir.



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8

İlk sahnede yaşlı Safiye gelmemiştir; fakat ikinci sahnede operadan sonra yaşam devam etmektedir. Burada aslında ileriki sahnelerde Safiye'nin konuşmaya başlamasıyla hamamdaki zaman yakalanacak bir anlamda paralel bir akış sağlanacaktır. Bu sahnelerin verilme mantığı budur.



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10

İlk sahnede artık Safiye kadraja girmiş; olayları anlatmaya başlamış, ikinci sahnede de olaylar canlı canlı gösterilmiştir.



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12

Yukarıdaki ilk sahne, Cahil Periler filmindeki Antonia'nın bir hastasına ölümcül bir rahatsızlığa yakalandığını ve eşinin ona destek vermesi gerektiğini belirttiği bir sahnedir. İkinci sahnede de Antonia'nın eşi Massimo'nun aynı dakikalarda öldüğünü gösteren bir sahnedir. Yönetmen burada diğer filmlerinde olduğu üzere iki olay arasındaki bağı anlatmak adına olayları paralel zamanda ve paralel kurguyla vermiştir.

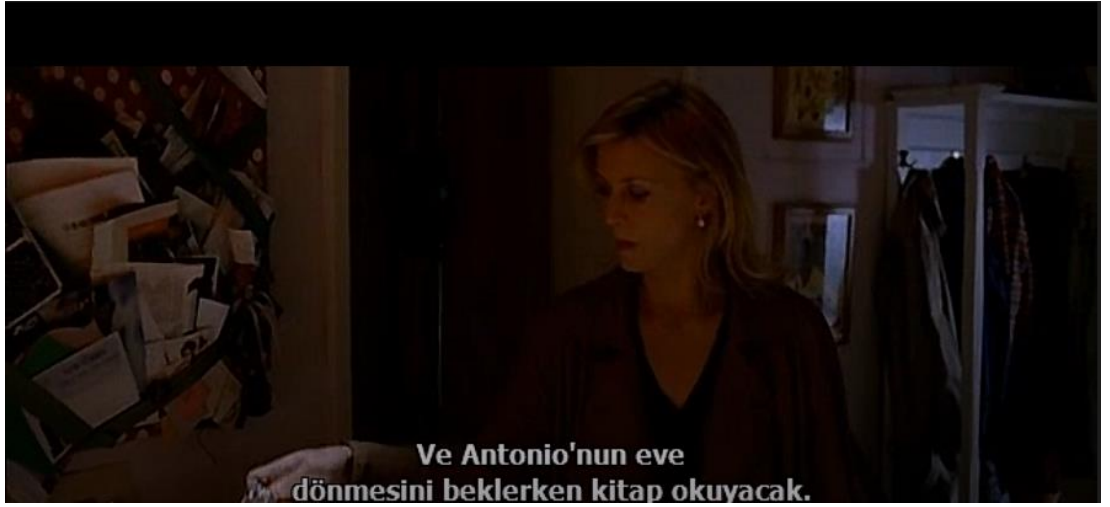


Fotoğraf 13



Fotoğraf 14

Yukarıdaki sahneler, Ferzan Özpetek'in paralel kurgusunun Karşı Pencere filmi örnekleridir. Ferzan Özpetek burada yine film anlamında önemli olan Giovanna ve Lorenzo'nun hayatlarını bu şekilde göstermiştir.



Fotoğraf 15



Fotoğraf 16

Bir Ömür Yetmez filmine ait yukarıdaki sahneler, Ferzan Özpetek'in yine iki olgunun aynı anda olduğunu gösterdiği paralel kurguya dikkat çekmektedir. İlk sahnedeki Angelica'nın çocuklarıyla ilgilendiği dakikalar, Lorenzo ile Davide televizyon izlemektedirler.



Fotoğraf 17



Fotoğraf 18

Ferzan Özpetek'in filmlerinde zamanı anlatırken kullandığı genel bir özellik olarak paralel kurgu *Serseri* *Mayınlar* filminde de tercih edilmiştir. Yukarıdaki sahneler bunun bir örneğidir. Antonio, eşcinsel kimliğini açıkladıktan sonra babası hastalanmış ve hastaneye kaldırılmıştır. Film bundan sonra babasının yaşamını ve diğer insanların yaşamını öne çıkarmıştır. Diğer bir deyimle babasının hayatının devam ederken diğerlerinin de hayatının devam ettiğini belirtircesine diğerleri ve babası arasında paralel kurgu gerçekleştirilmiştir. Yukarıdaki iki sahne de bunun örneğini teşkil etmektedir.



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20

Ferzan Özpetek'in filmlerinde iki olguyu veya aynı anda gerçekleşen iki olayı göstermek için kullandığı paralel kurgu *Şahane Misafir*'de de karşımıza çıkmaktadır. Yukarıdaki ilk sahnede Pietro, her zamanki gibi yine gerçek dünyadan kopmuş düş kurmaktadır ve burası onun evinde bulunduğu ortamdır. Birden film Pietro'nun kafasının içine girer ve az önce araştırdığı evindeki hayaletlerin geçmiş yaşantılarına odaklanmaktadır.



Fotoğraf 21



Fotoğraf 22

Kemerlerinizi Başlayın filminin yukarıdaki sahnelerinde Slyvia'nın erkek arkadaşı hakkındaki olumsuz düşünceler, paralel kurguyla verilmiştir. Burada bir süreç söz konusudur ve bu süreçte bir Elena bir de Fabio gösterilerek ikisinin aynı zamandaki bu ilişkiye karşı mücadelesi anlatılmıştır.



Fotoğraf 23



Fotoğraf 24

İstanbul Kırmızısı filmine ait yukarıdaki sahneler Ferzan Özpetek'in klasik olarak iki olguyu veya aynı zamana ait iki unsuru belirtmek istediği zaman yaptığı paralel kurguya ait örneklerdir. Burada kahramanların hayatları, akıp giden zaman içerisindeki İstanbul'daki genel yaşamla kıyaslanması adına İstanbul görüntüleriyle kahramanların görüntüleri verilmiştir.

2. 7. 3. Kameranın Öne Kaydırılması



Fotoğraf 25



Fotoğraf 26

Ferzan Özpetek'in filmlerinde kamera hareketleri aynı bu iki sahnedeki gibi karakterlere odaklı öne ve arkaya kaydırma şeklinde kullanılmaktadır. Bununla beraber planlar daha uzun kullanılmaktadır. Hamam filminde yer alan bu sahnede Francesco'nun İstanbul'a gelerek teyzesinin hayatını öğrenmesiyle yaşadığı kafa karışıklığı dönemi vurgulanması adına böyle bir çekim tercih edilmiştir. Bu sahneden önce Francesco hamamla ve teyzesiyle ilgili önemli bir açıklama dinlemiş ve ne yapacağını şaşırmış bir durumda yürümektedir. Bu durum da bu şekilde yansıtılmıştır.



Fotoğraf 27



Fotoğraf 28

Yukarıdaki sahnelerde Mehmet, Francesco'nun teyzesinin onu ilk hamama götürüşünden bahsetmektedir. Bu sahnede Mehmet, kendisi için çok özel olan bir şeyi anlattığını; o günkü sabun kokusunun burnundan gitmediğini belirtmesiyle anlamaktayız. Oyuncunun psikolojisini iyi verebilmek adına diğer bir deyimle sahne yine karakterler odaklı olmasıyla yine bir öne kaydırma durumu söz konusudur. Tam olarak boy çekimi olmasa da boydan diz çekime yönelen bir hareket gerçekleşmiştir.



Fotoğraf 29



Fotoğraf 30

Bu sahnelerde de Francesco'nun uzun süre düşündükten sonra hamamı satmaktan vazgeçmesi ve böylelikle ona olan bakış açısının değişmesi, Francesco'nun yorgunluğu ve bu yorgunluğa saygı duyan insanların bakışlarını verme amaçlı kamera bu sefer önden arkaya hareket ettirilmiştir.



Fotoğraf 31



Fotoğraf 32

Hamam filminden bu iki sahne, Safiye'nin masumiyetini vurgulama adına Safiye'nin diz çekiminden göğüs çekimine ön kaydırma hareketiyle verilmiştir.



Fotoğraf 33



Fotoğraf 34

Yukarıdaki sahnelerin Sümbül'ün Safiye'yle önemli bir sırı paylaşmasını vurgulama adına Sümbül'ün bel çekiminden göğüs çekimine ön kaydırma hareketleridir.



Fotoğraf 35



Fotoğraf 36

Bu sahnelerde de haremdede sümbül adında küçük hadım çocuğun kaybolmasıyla Nadir merak içine girmiştir. Nadir'in bu merakını vurgulama adına kamera n kaydırma hareketiyle Nadir'in diz çekiminden göğüs çekimine ilerlemiştir.



Fotoğraf 37



Fotoğraf 38

Cahil Periler filmine ait yukarıdaki sahneler Ferzan Özpetek'in karakterlerindeki duygu yoğunluğu anlatma adına kullandığı ön kaydırma hareketinin örneğidir. Antonio, eşinin onu aldatmasından şüphelenerek harekete geçmiştir.



Fotoğraf 39



Fotoğraf 40

Karşı Pencere filmine ait yukarıdaki sahneler, Davide isimli karakterin vurgusunu yapma adına ön kaydirmayla çekilmiştir. Giovanna, beklenmedik bir biçimde Davide’i evin içerisinde görmüştür. Davide’in evin içerisine kadar girmesiyle olayların değişik bir boyuta varacağını hissettirmek amacıyla kamera Davide’e ön kaydırma yapmış; boy çekimden bel çekime geçmiştir.



Fotoğraf 41



Fotoğraf 42

Bir mr Yetmez'in Lorenzосу, arkadaşı Angelica'nın aldatıldığını görmüş ve bunu ona nasıl açıklayacağını bilememiştir. Burada onun içerisinde olduğu kaygılı durum, Lorenzo'nun diz çekiminden omuz çekimine giden bir biçimde n kaydırmaıyla verilmiştir.



Fotoğraf 43



Fotoğraf 44

Serseri Mayınlar filmine ait yukarıdaki sahnelerde Ferzan Özpetek'in karakterlerinin duygu yoğunluğunu vermek istediğinde ön kaydırma hareketini yapmasını görmekteyiz. Tomasso burada duygusal bir açıklama yapmaktadır ve kamera bel çekiminden omuz çekimine doğru bu duygusallığı verebilmek adına kaydırılmıştır.



Fotoğraf 45



Fotoğraf 46

Şahane Misafir filmine ait yukarıdaki sahneler, Ferzan Özpetek'in karakterlerin ruhsal yapısını vurgulama adına gerçekleştirdiği ön kaydırma hareketine örnek teşkil etmektedir. Pietro, o kadar hayal dünyasının içine girmiştir ki, izin gününün hangi gün olduğunu bile unutmuş işe gelmiştir. Pietro'yu gören iş arkadaşı da izin gününde neden işe geldiğini sorduğunda şaşkına dönmüştür. Bu şaşkınlığı verebilmek adına yönetmen boy çekimden bel çekime ön kaydırma yapmıştır.



Fotoğraf 47



Fotoğraf 48

Kemerlerinizi Bağlayın filmine ait yukarıdaki sahneler, Ferzan Özpetek'in karaktere yoğunlaşmak, karakteri öne çıkarmak istediği zaman gerçekleştirdiği ön kaydırma hareketlerine örnektir. Antonio'nun bundan sonra Elena'yla yaşayacağı aşkla daha çok öne çıkacağının sinyalleri olarak kamera Antonio'nun boy çekiminden diz çekimine ön kaydırma yapmıştır.



Fotoğraf 49



Fotoğraf 50

İstanbul Kırmızısı filmine ait yukarıdaki sahneler Ferzan Özpetek'in karakteri ön plana çıkarmak istediğinde gerçekleştirdiği öne kaydırma hareketlerinin örnekleri olmuştur. Burada Orhan, İstanbul'a gelmiş ve İstanbul'la özdeşleşen acılarıyla yüzleşmektedir. Bu durumu ön plana çıkarmak adına Orhan'ın bel çekiminden omuz çekimine ön kaydırma yapılmıştır.

2. 7. 4. Omuz Çekimi ile Olaya Yaklaşmak

Ferzan Özpetek filmleri eşcinsellik temalı olduğu için duygular, bu filmde biraz daha önem kazanmaktadır. Bu duyguları daha iyi verebilmek adına Ferzan Özpetek, genel olarak kahramanlarını omuz çekimle kameraya bakarak ve bazen de konuşarak vermiştir. Bir şekilde vermek istediği mesajı vurgularken karakterleri bu şekilde çekime almıştır. Bu durum, auteur sinemasının kendisine has bir niteliğini de öne çıkarmaktadır. O da özdeşleşmenin kırılması. Kahramanlar, kameraya bakarak konuşarak izleyiciye film izlediklerini hatırlatmaktadırlar. Bu durum, klasik anlatıda tam tersi bir biçimde gerçekleşmekte; hatta klasik anlatıdaki kurgu yapısı özellikle özdeşleşmeyi meydana getirmek için oluşturulmaktadır.



Fotoğraf 51

Hamam filmi, Mehmet ve Francesco'nun yasak aşkı üzerine kurulmuştur. Bu sahnede de Mehmet'in bakışları, bu ilişkinin farklı bir boyuta diğer bir anlatımla aşka döndüğünü belirtme adına böyle bir çekim ölçeği tercih edilmiştir.



Fotoğraf 52

Yukarıda bahsedilen sahnenin devamı niteliğinde bu sefer de aynı bakışları Francesco'dan görmekteyiz.



Fotoğraf 53

Bu sahnede de Marta'nın İstanbul'da kalmaya karar verip vermediğini Francesco'ya sormasıyla bu durumun Francesco için halen çözülmemiş bir sıkıntı olduğunu belirtircesine kamera Francesco'nun yüzüne odaklanmıştır.



Fotoğraf 54

Ferzan Özpetek filmleri eşcinsel temanın duygu yoğunluğunu gösterebilmek adına karakterlere özellikle eşcinsellikle ilgili bir durum söz konusu olduğunda omuz çekim yapmaktadır. Harem Suare filmine ait bu sahnede de aynı durum söz konusu olmuş; Nadir, haremden gizlice kaçan Sümbül'ün Halit'le ilişkiye girdiğinden şüphelendiği için Halit'i aramış bulmuş ve bu sahnede de onunla konuşmuştur. Burada Nadir'in Sümbül'ün yasak bir şey yapmış olduğundan duyduğu korku, böyle verilmiştir.



Fotoğraf 55

Bu sahnede Nadir, Sümbül'ü Halit'e sorduğunda Halit'in yalan söylediğini ve Halit'in asker olması sebebiyle Halit'in Nadir'in Sümbül'ü askerler arasında aramasının Sümbül'ün eşcinsel olması nedeniyle mantıksız olduğunu belirtmesi söz konusu olmuştur. Burada yine bir eşcinsellik vurgusu söz konusu olduğu için omuz çekim kullanılmıştır.



Fotoğraf 56

Bu sahnemiz de bir harem ağası olarak Nadir'in kadınlara ilgisinin söz konusu olmaması gerekmektedirken Safiye'nin hamamdaki çıplak bedenine ilgi duyar gözlerle bakması, onun biseksüel kimliğine dikkat çekmekte ve bu yüzden de yine omuz çekimi kullanılmaktadır.



Fotoğraf 57

Cahil Periler'deki Antonio, bu sahnede kocasının kiminle ilişkisinin olduğunu merak ederek bir binaya gelmiştir. Burada karşılaştığı insanların garipliği onu çok şaşırtmıştır. Kocasının bu insanlarla ilişkisinin nasıl olabileceğine yönelik yüzündeki şaşkınlık ifadesi, Ferzan Özpetek'in duygu yoğunluğunu vermek için genel olarak tercih ettiği omuz çekimle verilmiştir. Bu sahnenin film için ayrı bir önemi bulunmaktadır. O da Antonio'nun bundan sonra yaşamının değişecek olmasıdır.



Fotoğraf 58



Fotoğraf 59



Fotoğraf 60

Yukarıdaki çekimler, evdeki insanların karşısına çıkan bu sürpriz insan karşısındaki duygularını ifade eden omuz çekimleridir.



Fotoğraf 61

Bir Ömür Yetmez'deki Lorenzo'nun Angelica'nın eşı Antonio'yla Angelica ve çocukları hakkında konuştuğu bu sahnelerde de Ferzan Özpetek'in karakterlerin duygu durumunu aktarmada tercih ettiği omuz çekim görölmektedir. Antonio'nun evliliğinden oldukça uzaklaştığı bu şekilde aktarılmıştır.



Fotoğraf 62

Serseri Mayınlar filmine ait yukarıdaki sahnede Alba, Tomasso'nun duygu dolu konuşmasından oldukça etkilenmiştir. Ferzan Özpetek de karakterlerinin duygu yoğunluğunu vermek istediği zaman yaptığı gibi omuz çekim kullanmış; Alba'yı bu şekilde vermiştir.



Fotoğraf 63

Şahane Misafir'deki Pietro, sokakta dayak yemiş bir transla karşılaşmış ve onu eve getirmiştir. Bir süre sonra aralarında sohbet geçmekteyken hayaletlerden biri gelmiş, onları rahatsız etmeye başlamıştır. Pietro'nun hayaletlerle konuştuğunu anlayan trans, Pietro'nun da kendisi gibi yalnız olduğunu ve bunu da bir çeşit yalnızlıkla baş etme yöntemi olduğu şeklinde yorum yapmıştır. Pietro'nun anlaşılmış olmanın daha doğrusu kendisi gibi hislere sahip biri tarafınca anlaşılmış olmanın yarattığı yüzündeki ifade Ferzan Özpetek'in bu gibi durumlarda tercih ettiği omuz çekimle gösterilmiştir.



Fotoğraf 64

Kemerlerinizi Bağlayın filmine ait yukarıdaki sahnede Antonio'nun bakışından Elena gösterilmiştir. Antonio'nun Elena'yla ilgili hislerini öne çıkarabilmek adına Elena, omuz çekimle gösterilerek vurgulanmıştır.



Fotoğraf 65

İstanbul Kırmızısı filmine ait bu sahnede de Deniz'in ilişkilerindeki seçicilik vurgulanmak istemiş ve Ferzan Özpetek filmlerinde bu tarz durumlarda yaptığını yapmış, Deniz'in annesini omuz çekim olarak vermiştir.

2. 7. 5. Müzik ve Tarihsellik

Ferzan Özpetek sinemasında müzik kullanımı, tarihselliği veya geçmişi vurgulama amaçlı kullanılmıştır.



Fotoğraf 66

Hamam filmindeki bu sahnede Marta, Francesco'nun teyzesinin eski eşyalarına bakmaktadır. Burada geçmişi vurgulamak adına dramatik bir müzik görüntüye eşlik etmektedir.



Fotoğraf 67

Bu sahnede başlayan müzik de Marta'nın eski İstanbul'a olan yolculuğunun bir anlamda tarihe yolculuğunun vurgusunu teşkil etmektedir.



Fotoğraf 68

Bu sahnede verilen müzik de Francesco'nun teyzesinin İstanbul'a yönelik anılarını öne çıkarmak adına kullanılmıştır.



Fotoğraf 69

Harem Suare filmindeki müzik kullanımı, yine tarihselliği veya geçmiş zamanı vurgulama adına kullanılmıştır. Filmin başındaki gar sahnesinde kameranın garın duvarlarından Osmanlı dönemindeki opera duvarlarına kayması, diğer bir deyimle zaman aralığında yolculuk müzikle verilmiştir. Yukarıdaki fotoğraf, bu açıklamanın görselidir.



Fotoğraf 70

Yukarıdaki sahnede de verilen opera müziği ki zaten sahne opera gösterisi sırasında geçmekte, dönemi, padişahı öne çıkarır biçimde verilmiştir.



Fotoğraf 71

Yukarıdaki sahnede verilen müzik de zaten sahnenin kendisinin opera sahnesi olması dolayısıyla da dönemin sanat anlayışına, operasına dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 72



Fotoğraf 73



Fotoğraf 74

Cahil Periler filmine ait yukarıdaki sahneler, yönetmenin geçmişi vurgulama adına müziği ön plana çıkaran sahnelerdir. İlk sahnede heykeller üstünden, ikinci sahnede Antonio'nun kocasının ölümünden önce kocasıyla vaktini geçirdiği bahçe üstünden üçüncü sahnede de aileden olmasa da evin bir ferdi olan bu kız üstünden geçmiş, öne çıkarılmak istenmiştir.



Fotoğraf 75

Ferzan Özpetek, Karşı Pencere filminde film müziği anlamında Sezen Aksu'yla çalışmıştır. Sezen Aksu'nun filmle aynı ismi paylaşan Karşı Pencere isimli şarkısı, filmin bu sahnesinde geçmişi vurgulama adına kullanılmıştır.



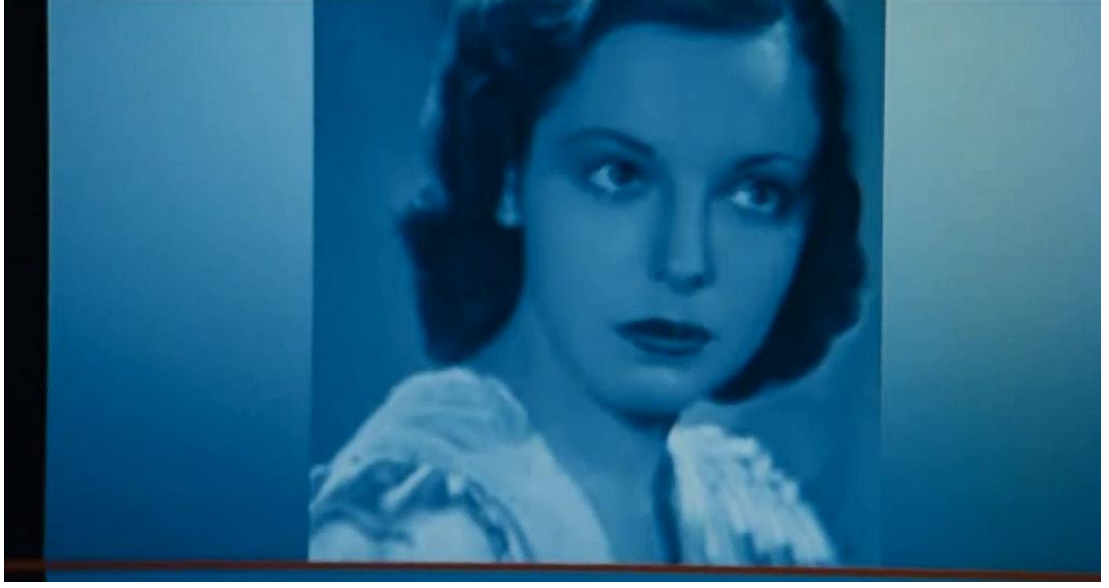
Fotoğraf 76

Ferzan Özpetek'in filmlerinde müzikleri kullanırkenki yaklaşımı olan tarihsellik, Bir Ömür Yetmez filminde tarihi mekanların ve Lorenzo ile Davide arasındaki eşcinsel aşkla nasıl bütünleştğini anlatma adına verilmiştir. Yukarıdaki sahne de bu açıklamanın görselini teşkil etmektedir.



Fotoğraf 77

Serseri Mayınlar filmine ait yukarıdaki sahne de Ferzan Özpetek'in geçmişi vurgulama adına kullandığı müzikle verilmiştir. Ailenin büyük annesi, bu sahnede geçmişi anmaktadır.



Fotoğraf 78

Şahane Misafir filmine ait yukarıdaki sahnede Pietro, evinde gördüğü hayaletlerin kendileri adlarına konuşmaları üzerine internete girip araştırma yapmış ve onların geçmişteki varlıklarına yönelik bulgular elde etmiştir. Filmin bu sahnesinde Ferzan Özpetek, geçmişi verilmek istenen duyguyla beraber müzik kullanarak vermiştir.



Fotoğraf 79

Kemerlerinizi Bağlayın filmine ait yukarıdaki sahnede verilen müzik, Ferzan Özpetek'in filmlerinde tarihselliği veya geçmişte yaşanan bir şeyi öne çıkarma adına kullandığı müzik olmuştur. Buradaki sahnede karakterlerin iş kurabilmek adına böyle tarihsel mekanı seçmeleri ve bundan heyecan duymaları kullanılan müzikle desteklenmiştir.



Fotoğraf 80

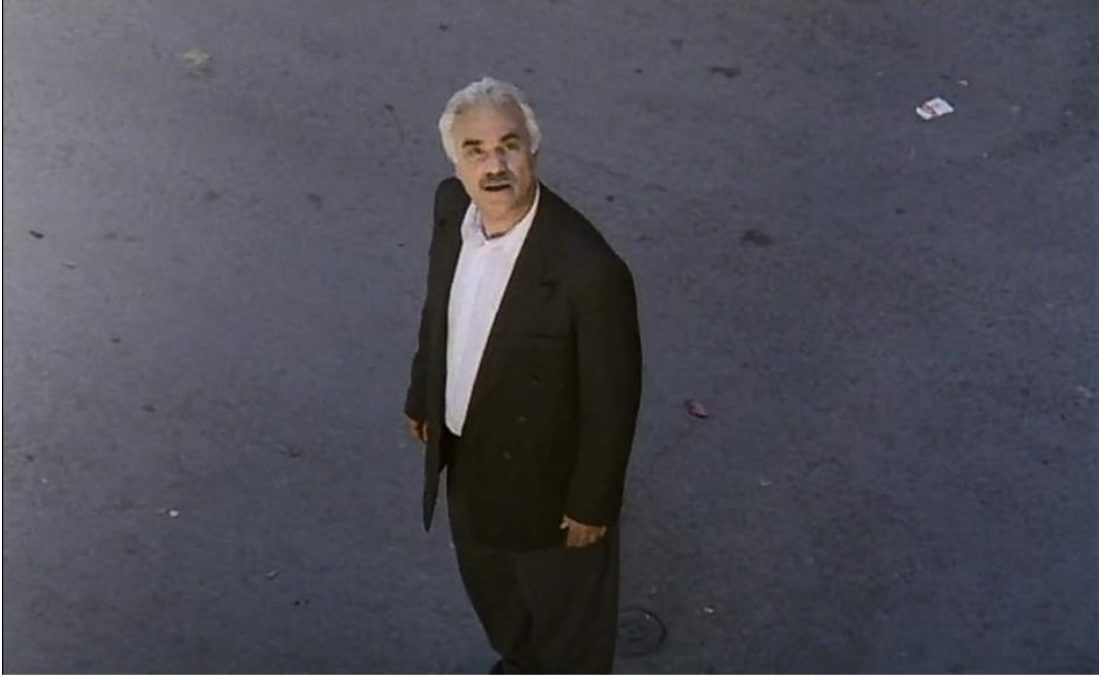


Fotoğraf 81

İstanbul Kırmızısı filmine ait yukarıdaki sahneler, film müziğinin nasıl kullanıldığına örnek teşkil etmektedir. Filmde müzik yine tarihsellikle iç içe verilmiştir. Bu tarihsellik, kahramanların geçmişine yönelik tarihsellik olup birinci sahnedeki gibi bir diğer tarihsellik de kahramanların eski istanbul’la bağlarını öne çıkarmak adına verilen müzik olmuştur aynı ikinci sahnedeki gibi.

2. 7. 6. Amatör Oyuncudan Star Oyuncuya

Filmdeki oyuncu kullanımı, tezimiz açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Tezimizin auteur sinemasıyla star sineması arasındaki ilişkiyi anlatma amacıyla olması nedeniyle bu zamana kadar bahsedilen Ferzan Özpetek'in auteur kimliğinin buradaki oyuncularla bağını kurabilmek istenmiştir. Bu bağlamda oyuncu kimliklerinin Ferzan Özpetek'in auteur yönüyle bağdaşp bağdaşmadığını şu şekilde açıklayabiliriz: filmlerde yer alan oyuncular, yönetmenin ilk dönemlerinde star olarak değil sıradan oyuncular şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Star sistemini anlatırken bahsettiğimiz bilinir olmakla star olmanın aynı şey olmadığını tam olarak burada göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Hamam filminde yer alan oyunculardan bazıları ünlü olsa da star bir oyuncu söz konusu olmamıştır. Bu durum da yönetmenin auteur kimliğiyle bağdaşmaktadır. Bunun dışında az önce de belirtildiği gibi oyuncuların kimi zaman kameraya dönüp konuşmaları da özdeşleşmenin kırılması noktasında diğer bir deyimle star oyuncularının oyunculuk tarzı olan özdeşleşme şeklinde bir oyuncululuğun söz konusu olmaması bağlamında önem taşımaktadır. Filmin oyuncularından ön plana çıkanları göstermek istediğimizde;



Fotoğraf 82

Osman rolünde Halil Ergün,



Fotoğraf 83

Francesco rolünde Alessandro Gassman,



Fotoğraf 84

Mehmet rolünde Mehmet Günsur yer almıştır.

Harem Suare filmindeki oyunculuklar göz önünde bulundurulduğunda da Ferzan Özpetek, auteur kimliğini pekiştirir bir biçimde tanınmayan oyuncularını oynatmış ve bu oyuncular önemli bir durum açıklaması yapacaklarında da kameraya bakar biçimde konuşmuşlardır. Ön plana çıkan oyuncular gösterdiğimizde;



Fotoğraf 85

Nadir rolünde Alex Descas,



Fotoğraf 86

Safiye rolünde Marie Gillain,



Fotoğraf 87

Yaşlı Safiye rolünde Lucia Bose karşımıza çıkmıştır.



Fotoğraf 88

Cahil Periler filminin oyuncularını değerlendirdiğimizde, Ferzan Özpetek yine auteur kimliğiyle pekişir bir biçimde star oyuncularını tercih etmemiş, tanınmayan veya bilinirliği starlar kadar olmayan oyuncularını kullanmıştır. Bu oyunculardan öne çıkanlara baktığımızda yukarıdaki sahnedeki Antonio rolünde Margherita Buy,



Fotoğraf 89

Michele rolünde Stefano Accorsi,



Fotoğraf 90

Serra rolünde Serra Yılmaz karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 91

Filmi oyunculuk anlamında ele aldığımızda, filmdeki oyuncular auteur kurama uygun olarak star oyuncularından seçilmemiştir. Öne çıkan oyuncular olarak yukarıdaki sahnedeki Giovanna rolüyle Gioanna Mezzegiorino,



Fotoğraf 92

Davide rolünde Massimo Girotti,



Fotoğraf 93

Lorenzo rolünde Raoul Bova karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 94

Bir mr Yetmez filminin oyuncularını göz önünde bulundurduğumuzda; bu filmde de kural bozulmamış, Ferzan zpetek, seçtiğı oyuncuları starlar arasından seçmemiştir. Filmin başrol oyuncularına baktığımızda yukarıdaki sahnede yer alan Davide rolündeki Pierfrancesco Favino,



Fotoğraf 95

Angelica rolünde Margherita Buy,



Fotoğraf 96

Antonio rolünde ise Stefano Accorsi karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 97

Serseri Mayınlar filmini oyunculuk anlamında ele aldığımızda buradaki oyuncuların da star olmadıkları diğer bir deyimle Ferzan Özpetek'in öteki filmlerinde olduğu gibi tanınmayan ya da star kadar tanınırlığı söz konusu olmayan oyuncularını görmekteyiz. Filmin öne çıkan oyuncularından biri yukarıdaki sahnedeki Tomasso rolünde Riccardo Scamarcio,



Fotoğraf 98

Yukarıdaki sahnedeki isim Antonio rolünde Alessandro Preziosi,



Fotoğraf 99

Son olarak da Luciana rolünde Elena Sofia Ricci karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 100

Şahane Misafir filminin oyuncularına bakıldığında bu filmde bir kırılma gerçekleşmiştir. Ferzan Özpetek artık, star oyuncularla çalışmaya başlamıştır. Bunun örneği olarak da karşımıza Cem Yılmaz çıkmıştır. Filmin öne çıkan oyuncularına bakıldığında yukarıdaki sahnede yer alan Pietro rolünde Elio Germano,



Fotoğraf 101

Yusuf Antep rolünde Cem Yılmaz,



Fotoğraf 102

Lea Marni rolünde Margherita Buy karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 103

Kemerlerinizi Bağlayın filminin oyuncularına bakıldığında bu filmde yine star oyuncularla karşılaşmamaktayız. Ferzan Özpetek auteur kimliğine uygun bir biçimde bilinmeyen veya bilinirliği starlar kadar olmayan kişileri oyuncu olarak tercih etmiştir. Oyunculardan öne çıkanlara bakıldığında yukarıdaki sahnede gösterilen Elena rolünde Kasia Smutniak,



Fotoğraf 104

Yukarıdaki sahnede yer alan Antonio rolünde Francesco Arca,



Fotoğraf 105

Yukarıdaki sahnede yer alan Fabio rolünde ise Filippo Scicchitano karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 106



Fotoğraf 107



Fotoğraf 108



Fotoğraf 109

İstanbul Kırmızısı filmini oyunculuk anlamında ele aldığımızda önemli bulgular karşımıza çıkmaktadır. Ferzan Özpetek'in bu filmi kullandığı oyuncularla tezimi doğrular nitelikte olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde gerçek anlamda star isimleri ana karakter olarak oynatarak kendi sinemasında kırılma yaşamış; auteur bir isim olarak auteur yönüne aykırı bir şekilde davranmıştır. Filmin öne çıkan bu oyunculara baktığımızda 106 numaradaki sahnede yer alan Orhan rolünde Halit Ergenç, 107 numaralı sahnedeki Neval rolünde oynayan Tuğba Büyüktüstün, 108 numaralı

sahne de Yusuf rolünde oynayan Mehmet Günsur, 109 numaralı sahne de Deniz rolünde oynayan Nejat İşler karşımıza çıkmaktadır.

2. 8. Tartışma

Çalışmanın ilk filmi Hamam, Ferzan Özpetek'in ilk filmidir. Bu filmdeki zaman geçişleri, karakterleri öne çıkarmak adına uygulana öne kaydırma hareketleri ve omuz çekimler, filmdeki tarihselliği öne çıkarmak adına kullanılan müzikler ve oyuncu seçimleri, Ferzan Özpetek'in auteurist niteliklerinin ilk göstergeleri olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde diğer filmlerinde de seçeceği eşcinsellik temasını seçmiştir.

Bu filmde eşcinsellik, birtakım niteliklerle de ön plana çıkarılmıştır. Bunlardan biri heteroseksist düzenin dayattığı evlilik olgusudur. Filmde evlilik, iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birinci şekli Francesco ve Marta, İstanbul'daki ailenin genç kızının istemeyerek de olsa nişanlılığı şeklinde insanların evliliği üstlerinde bir baskı olarak gördüğü gerçeğidir. İkinci şekli ise İstanbul'daki ailenin Francesco ve eşini içerisine alan sıcak evliliğidir. Francesco'nun ölümüyle de bu ilgi, Marta'nın bu aileyi kendisine daha çok yakın görmesiyle pekişmiştir.

Filmde, eşcinsellik temasını pekiştiren bir unsur kişiler arası sıcak ilişkilerdir. Bu ilişkilerin önemli bir kısmı masalarda geçmektedir. Bu filmde de İstanbul'daki aile, önce Francesco'yu daha sonra da Marta'yı yemek masasına davat etmiş; aslında onları kazandıkları ilk nokta bu masa olmuştur.

Filmdeki bir başka unsur da renklerin kullanımı olmuştur. Marta'nın rol aldığı sahnelerde yönetmen, daha çok mat renkleri tercih etmiştir. Bunun sebebi Marta'nın içerisinde bulunduğu psikolojik buhramdır. Öncelikle eşini aldatmış daha sonra da eşinin de onu aldattığını hatta ataerkil düzen içerisinde kabul edilemeyecek bir biçimse; eşcinsel bir ilişkiyle aldattığını görmüştür. Bu noktada Marta, genellikle mat veya karanlık renklerle karşımıza çıkmaktadır. Francesco ve Mehmet'in veya filmdeki herhangi sevgi temasını işleyen bir sahnenin söz konusu olduğu durumlarda ise kırmızı gibi sıcak renkli tonlarla karşı karşıya kalmaktayız. Bu durum, Ferzan Özpetek'in diğer filmlerinde de söz konusu olacak özelliklerdendir.

Çalışmanın ikinci filmi Harem Suare'deki zaman geçişleri, karakterleri öne çıkarmak adına uygulana öne kaydırma hareketleri ve omuz çekimler, filmdeki tarihselliği öne çıkarmak adına kullanılan müzikler ve oyuncu seçimleri, Ferzan Özpetek'in auteurist niteliklerinin tekrar eden göstergeleri olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde diğer filmlerinde de seçeceği eşcinsellik temasını seçmiştir.

Bu filmde eşcinsellik, eril gücün gölgesinde kalmıştır. Diğer bir deyimle bu filmde kadınların dönemin iktidarı konumundaki padişaha tapınmaları söz konusu olmuştur. Buradaki kadınların ortaya koyduğu tablo, koşulsuz şartsız erkek iktidara tapınmaktır. Bu durumu da padişahla yaşadıkları tek gecelik ilişkiler, pekiştirmektedir. Bunu Safiye'nin yaşadığı ilişkiden anlamaktayız. Aslında bu durum da dolaylı yoldan eşcinsellikle ilgili olmuştur; çünkü eşcinsellik, filmde bahsedilen ataerkil gücün asla onaylamadığı bir ilişki şeklidir. Bu doğrultuda ataerkil gücün anlaşılması noktasında bu ilişkiler, bizim için önem teşkil etmektedir. Ataerkil güç, kadınları o kadar çok metalaştırmıştır ki, haremde yer alan erkekleri hadım ettirerek herhangi bir yakınlaşmayı önlemeye çalışmıştır. Kadın, yalnızca padişahındır ve bu doğrultuda kadına sunulan yaşam şekliyle de kadının rızası kendiliğinden oluşturulmaktadır. Bunu Nadir'in kapıyı açıp Safiye'nin kaçmasına yardım etmek istemesine rağmen Safiye'nin gitmemesinden anlamaktayız.

Filmde, eşcinsellik temasını pekiştiren bir unsur kişiler arası sıcak ilişkilerdir. Bu ilişkilerin önemli bir kısmı masalarda geçmektedir. Bu filmde de kısacası bir masa unsuru söz konusu olmuştur. Gar sahnesindeki iki kadının masalarının yan yana olması onları yakınlaştırmış; haremde yer alan yer sofraları da haremdeki kadınları yakınlaştırmıştır.

Filmdeki bir başka unsur da renklerin kullanımı olmuştur. Hamam sahnelerinde kadınların vücutlarının sergilendiği veya haremde gerçekleştirilen sıcak sohbetlerin olduğu sahneler, daha aydınlık veya açık tonlarda verilmişken, padişahın veya Nadir'in olduğu sahnelerin birçoğu daha karanlık tonda verilmiştir. Bu durumun sebebi, padişahın son dönemlerindeki psikolojik durumunu ortaya koymak ve Nadir'in bir hadım olarak yaşadığı gerginlikleri gözler önüne sermektedir. Bu gerginlikler, Nadir'in haremdeki diğer hadımları idare etmek durumunda kalması ve

Safiye'yle aralarındaki ilişkinin gün geçtikçe aşka ilerlemesiyle bu aşkın imkansızlığının yarattığı gerginliklerdir.

Çalışmanın üçüncü filmi Cahil Periler'deki zaman geçişleri, karakterleri öne çıkarmak adına uygulana öne kaydırma hareketleri ve omuz çekimler, filmdeki tarihselliği öne çıkarmak adına kullanılan müzikler ve oyuncu seçimleri, Ferzan Özpetek'in auteurist niteliklerinin tekrar eden göstergeleri olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde diğer filmlerinde de seçeceği eşcinsellik temasını seçmiştir.

Bu filmde eşcinsellik, aynı Hamam'da olduğu gibi evlilik kurumunun baskısı altındaki bir insanın eşini kendi hemcinsiyle aldatması olarak karşımıza çıkmaktadır. Antonio ve eşi Massimo, her ne kadar mutlu gibi görünseler de eşi öldükten sonra Massimo'nun bir erkekle beraber olduğu ortaya çıkmıştır. Burada, bir bireyin doğruları söylemektense eşini aldatması, ataerkil sistemin bir dayatması olarak evlilik kurumunun baskınlığını ortaya koymaktadır.

Filmde, eşcinsellik temasını pekiştiren bir unsur kişiler arası sıcak ilişkilerdir. Bu ilişkilerin önemli bir kısmı yine masalarda geçmektedir. Bu filmde de kısacası bir masa unsuru söz konusu olmuştur. Antonio'nun ataerkil sistem içerisinden gelen, belli kalıplarla şekillenmiş kişiliği, Massimo'nun yaşamındaki bireyleri anlama açısından oldukça zorludur. Durum, her ne kadar böyle olsa da yine bireyler Antonio'yu içerisine almış ve bu alış da masada gerçekleşen sohbetler aracılığıyla olmuştur.

Filmdeki bir başka unsur da renklerin kullanımı olmuştur. Massimo'nun ölümünü takip eden sahneler, Antonio'nun bu beklenmedik ölüm karşısında hissettiklerini öne çıkarmak adına daha karanlık tonlarda verilmiştir. Antonio'nun zamanla Massimo'nun bıraktığı yaşama geçmesiyle Antonio'nun alışma evresini verebilme adına buradaki ilişkiler, sıcak tonlarda verilmiştir.

Çalışmanın dördüncü filmi Karşı Pencere'deki zaman geçişleri, karakterleri öne çıkarmak adına uygulana öne kaydırma hareketleri ve omuz çekimler, filmdeki tarihselliği öne çıkarmak adına kullanılan müzikler ve oyuncu seçimleri, Ferzan

Özpetek'in auteurist niteliklerinin tekrar eden göstergeleri olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde diğer filmlerinde de seçeceği eşcinsellik temasını seçmiştir.

Bu filmde eşcinsellik, yine Hamam ve Cahil Periler'de olduğu gibi evlilik kurumuyla özdeşleştirilmiştir; fakat bu özdeşleştirme, eşcinsel bir bireyin eşini aldatması şeklinde değil eşcinsel bir bireyin evlilik baskısı altında ezilen bir insana ışık tutması şeklinde gerçekleşmiştir.

Filmde, eşcinsellik temasını pekiştiren bir unsur kişiler arası sıcak ilişkilerdir. Bu ilişkilerin önemli bir kısmı yine masalarda geçmektedir. Bu filmde de kısacası bir masa unsuru söz konusu olmuştur. Masa, yine önemli konuların konuşulduğu bir mekandır. Sıcak ilişkiler de yine çıkmazdaki isimlere ışık tutmaktadır. Aynı Giovanna'a destek veren komşusu ve Davide'in konuşmaları gibi.

Filmdeki bir başka unsur da renklerin kullanımı olmuştur. Giovanna'nın mutsuz evliliğini ve psikolojisini belirtmek adına çekilen sahneler mat renklerde verilirken Giovanna'nın Lorenzo'ya karşı beslediği duyguların sıcaklığının söz konusu olduğu sahneler, daha sıcak verilmiştir.

Çalışmanın beşinci filmi Bir Ömür Yetmez'deki zaman geçişleri, karakterleri öne çıkarmak adına uygulana öne kaydırma hareketleri ve omuz çekimler, filmdeki tarihselliği öne çıkarmak adına kullanılan müzikler ve oyuncu seçimleri, Ferzan Özpetek'in auteurist niteliklerinin tekrar eden göstergeleri olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde diğer filmlerinde de seçeceği eşcinsellik temasını seçmiştir.

Bu filmde eşcinsellik, bu sefer de Cahil Periler'de olduğu gibi bir kayıp üstünden; oğlunu kaybeden bir baba üstünden verilmiştir. Lorenzo'nun ölmesiyle beraber geride bıraktığı babası, zamanla Lorenzo'nun durumuna karşı değişik duygular beslemeye başlamıştır. Aslında baba figürünün evliliğin bir parçası olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda bu filmin de eşcinselliği heteroseksist bir düzenin yaptırımı olarak evlilikle ilişkisini görmekteyiz.

Filmde, eşcinsellik temasını pekiştiren bir unsur kişiler arası sıcak ilişkilerdir. Bu ilişkilerin önemli bir kısmı yine masalarda geçmektedir. Bu filmde de kısacası bir masa unsuru söz konusu olmuştur. Masa, yine önemli konuların konuşulduğu bir

mekandır. Sıcak ilişkiler de yine çıkmazdaki isimlere ışık tutmaktadır. Aynı filmdeki arkadaş grubunun Antonio ve Angelique'ye yürümeyen evlilikleri konusunda destek vermelerinde söz konusu olduğu gibi.

Ferzan Özpetek'in bundan sonra ele alınan filmlerinde de genel olarak yukarıdaki özellikler gözlemlenmiştir. Bu özelliklere ek olarak Şahane Misafir filmiyle Ferzan Özpetek'in oyuncu seçiminde Cem Yılmaz gibi bir star söz konusu olmuş bu filmde bir film sonra da İstanbul Kırmızısı'yla Ferzan Özpetek filmlerindeki yıldızların sayısını arttırmıştır.

Ferzan Özpetek'in yapılan gerek literatür taramasıyla gerekse de film analizleriyle auteurist bir yönü olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Bu durumun sebebi, Ferzan Özpetek'in genel olarak auteur kuramının niteliklerinden olan kendisine has bir tarzının olması, film tekniğini iyi bilmesi ve filmlerinde kendisini anlatması gibi özellikleri barındırması söz konusu olmuştur. Ferzan Özpetek, özel yaşamında eşcinsel bir bireydir. Bunu da filmlerinde tema olarak yansıtmıştır. Bununla beraber biçimsel analiz kısmında anlattıklarımız da onun tarzının olduğuna yönelik işaretlerdir.

Ferzan Özpetek, her ne kadar Türk bir yönetmen olsa da filmleri İtalyan Türk ortak yapımı olup aslında bir anlamda kültürler arası iletişimin de örneklerini teşkil etmektedir. Özellikle de eşcinsellik gibi bir olgunun uluslar arası konumunu yansıtmada oldukça önemi olan filmleri söz konudur.

Ferzan Özpetek, eşcinsellikle beraber her ne kadar eşcinsellik gibi olmasa da filmlerinde sevgi bağına da ele almıştır. Eşcinsellik filmlerde her daim sevgi bağıyla işlenmiş ve hiçbir eşcinsel birey hakir görülmemiştir. Bunun en güzel örneklerinden biri, Bir Ömür Yetmez'de eşcinsel ilişkisi olan insanların eşcinsellik dışında da yaptıkları işle ve sürdürdükleri yaşamla saygın konumda olmalarıdır.

Ferzan Özpetek, her ne kadar bunu filmlerinde özellikle de müzik aracılığıyla yansıtmış olsa da tarihe karşı hayranlığı, özlemi olan bir birey olmuştur. Bunu da ya geçmiş filmlerinde anlatarak ya da tarihi eserlerle veya sanatsal eserlerle yansıtmıştır.

Konumuz açısından en önemli olan ayrıntı da Ferzan özpetek'in auteur kimliğine uygun bir biçimde filmlerinde genellikle star olmayan kişileri tercih etmiş olmasıdır. Ferzan Özpetek, ilerleyen zamanla güncel auteur sinemanın bir örneği olarak filmlerinde star oyuncularını tercih etmeye başlamıştır. Bu durum da tezimiz açısından bir kırılma noktası olmuştur; çünkü tezimizdeki ana fikir auteur sinemasının çıktığı davaya yenik düşüp kapitalist unsurları içermeye başlamış olmasıdır ve bunun da örneği auteur şeklinde tanımlanan isimlerin filmlerinde starları tercih etmesidir. Ferzan Özpetek de bunun bir örneği olarak önce Şahane Misafir filminde Cem Yılmaz'ı daha sonra da İstanbul Kırmızısı filminde Halit Ergenç ve diğer starları oynatmasıyla auteur sinemasının değiştiğini bir anlamda kanıtlamıştır.

SONUÇ

Sinema, ortaya çıktığı zamanda kapital dünya düzeni doğrultusunda şekil almıştır. Bu sinema anlayışının ismi klasik anlatı, popüler sinema, geleneksel sinema şekliyle isimlendirilmiştir. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere bu sinema yaklaşımı günümüze dek varlığını korumaktadır.

Star sistemi denen sistem, sinemanın hem içerik anlamında sunduklarının hem de sinemanın kendisinin bir endüstri ürünü olarak devam edebilmesinin önemli bir aracı olmuştur; çünkü starlar, birer tüketim nesnesi olup tamamen gerçeklik dışı varlıklarıyla kitleleri etkileri altına almışlardır.

Sinemanın yukarıdaki anlatılan oluşumuna elbette ki bir takım çıkışlar söz konusu olmuştur. Rus sinemasının her ne kadar tepki niteliğinde gerçekleştirdiklerini öne sürseler de aslında klasik sinemadan sosyalliği ön plana çıkartıp ayrılmasıyla çok farklı olmayan kurgu anlayışları ki Eisenstein Griffith'i örnek aldığını çoğu zaman da belirtse de yine de önemli olmuştur; çünkü Rusların bu anlayışları kurgusal anlamda teoriye dönüşmüştür. Bununla beraber İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin tepkileri ve en sonunda da auteur sinemansın meydana gelmesi, çıkış anlamında zirveyi temsil etmiştir.

Auteur sineması, her ne kadar ortak bir manifestoya sahip olmasa da genel anlamda sunduğu düşüncelerle klasik anlatı sinemasına karşı bir duruşun temsili olmuştur. Her ne kadar apolitik bir tavır sergileseler de aslında karşı çıktıkları sinemasal olgularla dolaylı yoldan olsalar da bir anlamda kapital sisteme karşı çıkmışlardır.

Tez, yapılan literatür taramasıyla ve gerçekleştirilen film analizleriyle Ferzan Özpetek üstünden bir takım sonuçlara ulaşmıştır. Ferzan Özpetek, çalışmalarındaki eşcinsel tema bütünlüğü, öne kaydırma ve omuz çekimle karakteri öne çıkarma gibi sinematografik bütünlüğü, kullandığı müzikle tarihselliği öne çıkarma şeklindeki müziksel anlamdaki bütünlüğüyle ve diğer auteurist özellikleriyle auteur bir yönetmen olduğu gözlemlenmektedir. Çalışmamızın auteur kuramın çıktığı davaya

yenik düştüğünü star sisteminden oyuncularını kullanmalarıyla anlatma gibi bir hedef gütmesi sebebiyle bu doğrultuda filmlere baktığımızda ise Ferzan Özpetek'in auteur kimliğine uygun bir biçimde filmlerinde tanınmayan veya bilinirliği starlar kadar olmayan insanları oynattığı gözlemlenmiştir. Bir süre sonra Özpetek, auteur kuramının güncel haline uygun bir biçimde filmlerinde star sistemine yönelik isimlere de yer vermiştir. Bunun örnekleri, Şahane Misafir filminde Cem Yılmaz ve İstanbul Kırmızısı filmindeki Halit Ergenç ve diğer başrol oyuncularındır.

Sonuç olarak gerek literatür taraması gerekse de film eleştirileriyle auteur kuramının çıktığı davadan ayrıldığı gözlemlenmektedir. Bunun en önemli kanıtı da auteur şeklinde tanımlanan Ferzan Özpetek gibi isimlerin filmlerinde star kişileri oynatmalarıdır.

Tez çalışmamızın bir diğer sonucu da literatür anlamında olmuş; yönetmen odaklı auteur literatürüne bir de star sistemi gibi farklı bir alan üzerinden yaklaşmasıyla yenilik teşkil etmiştir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, Om Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Acar, Mustafa, Demir, Ömer: **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Vadi Yayınları, Ankara, 2002.
- Adorno, Theodor: **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Agee, Warren, Ault, Phillip, Wilcox, Dennis: **Public Relations: Strategies and Tactics**, Harper Collins Publishers, New York, 1992.
- Akçora, Elçin: “Auteur Kuram Perspektifinden Derviş Zaim Sineması”, Ordu Üniversitesi, Ordu, 2015.
- Altundağ, Sinan: “Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi: 9 ve Yazı Tura Filmlerinin Anlatı-Kurgu İlişkisi Açısından İncelenmesi”, Fırat Üniversitesi, Elazığ, 2006.
- Andrew, Dudley: **The Major Film Theories: An Introduction**, Oxford University Press, New York, 1976.
- Arık, Bilal: “Popüler Kültüre Temel Yaklaşımlar”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2004.
- Armes, Roy: **Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.
- Arslan, Sibel: “Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti Yıldız Olarak Adile Naşit”, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2018.
- Arslanoğlu, İbrahim: “Kültür ve Medeniyet Kavramları”, çevrimiçi: www.devlet.com.tr, 27. 05. 2017.

Astruc, Alexandre: “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-Style)”, **Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Editör: Ali Karadoğan, De Ki Yayınları, Ankara, 2010.

Aydın, Mahsum: “Popüler Tüketim Kültürünün Sosyal İlişkilerde Yarattığı Görünmez (Soyut) Hiyerarşi”, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, 2018.

Ayvaz, İshak: “1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim”, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2011.

Batmaz, Veysel: “Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar”, **Medya Popüler Kültürü Gizler**, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2006.

Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.

Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu Söylenceleri ve Yapıları**, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Benjamin, Walter: “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

Beşevli, Pınar: **Popüler Kültürün “Müzik Eğitimi”ne Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme**, 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Samsun, 2009.

Bilis, Pınar, İmançer, Dilek, Yılmaz, Mehmet: “Medyada İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu”, **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2006.

Bordwell, David, Thompson, Kristin: **Film Art: An Introduction**, Mcgraw-Hill College, 2009.

Bostan, Hakan: “Antropoloji, Kültür ve Güvenlik”, **Güvenlik Bilimleri Dergisi**, Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi Başkanlığı, Ankara, 2016.

Büker, Seçil, Topçu, Gürhan: **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2010.

Corrigan, Timothy: **Film Eleştirisi**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2013.

Çetin, Derya: “Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi”, **Atatürk İletişim Dergisi**, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2014.

Dede, Bilal: “Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar”, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Derleyen: Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Deep not: www.deepnot.com, çevrimiçi, 29. 05. 2017.

DeFleur, Melvin, Everette, Dennis: **Understanding Mass Communication**, Houghton Mifflin Company, Usa, 1985.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: “Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia”, **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**, Editör: Lawrence Cahoone, Blackwel Publishers, Usa, 1996.

Dmytryk, Edward: **Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Doğan, Yüksel: “Reha Erdem Sineması’nda Uzam, Zaman ve Bellek”, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2018.

Dyer, Richard: **Stars**, BFI Publications, London, 1986.

Ellis, John: **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**, Routledge Publishing, New York, 1993.

Elsaesser, Thomas: **European Cinema: Face to Face with Hollywood**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

Erdemir, Filiz: “Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul, 2009.

Erdoğan, İrfan: “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2001.

Erdoğan, İrfan: “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Eğitim Yayınları, 2004.

Ertaş, Rıfat: “Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak”, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2016.

Esen, Şükran: “Sinemada Auteur Kuramı”, **Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar**, Editör: Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul, 2013.

Fabe, Marilyn: **Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique**, University of California Press, Abd, 2004.

Forum Türkiye: www.forumturkiye.com, Çevrimiçi, 25. 05. 2017.

Hira, İsmail, Şan, Kemal: “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, **Politika Dergisi**, Çevrimiçi, 06. 06. 2017.

Hobsbawm, Eric: **Sermaye Çağı: 1848-1875**, Dost Yayınları, Ankara, 2003.

Kaya, Kamil, Tuna, Meltem: “Popüler Kültürün İlköğretim Çağındaki Çocukların Aile İçi İlişkileri Üzerindeki Etkisi”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Isparta, 2010.

Kaymak, Ali: “Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan”, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2018.

Kenan, Çağan: **Popüler Kültür ve Sanat**, Altınkure Yayınları, Ankara, 2003.

Kocabaş, Füsün: “Satış Yönlü Pazarlama İletişiminde Star Stratejisi”, Ege Üniversitesi, İzmir, 1994.

Köroğlu, Zehra: **Tüketim Kültürü ve Din**, Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane, 2012.

Kurtuluş, Nergis: “Xavier Dolan Sinemasında “Auteur Kuram” İzlerinin “Yaratıcılık” Bağlamında İncelenmesi”, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2017.

Küçükcan, Ufuk: “Frankfurt Okulu ve Kitle Kültürü Çalışmaları”, **Kurgu Dergisi**, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2002.

Mardin, Şerif: **İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

Mevlütöğlu, Zelal: “Onur Ünlü Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde İncelenmesi”, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2018.

Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Monaco, James: **Yeni Dalga**, Artı 1 Kitap, 2006.

Mora, Necla: “Medya ve Kültürel Kimlik”, **Uluslar arası İnsan Bilimleri Dergisi**, Çevrimiçi, 2008.

Oğuz, Esin: “Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2011.

Özbek, Meral: **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Özdemirden, Burçak: “Türkiye’de Film Müzikleri Tarih ve Gelişimi”, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1997.

Özgüç, Agah: **Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın**, Broy Yayınları, İstanbul, 1988.

Özkan, Hüseyin: “Popüler Kültür ve Eğitim”, **Kastamonu Eğitim Dergisi**, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, 2006.

Özmen, Yeşim: “Politikanın Popüler Kültür Temeli, Teorik Bir Çerçeveleme”, Uludağ Üniversitesi, Bursa, 2017.

Sarris, Andrew: “Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, Derleyen: Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, Ankara, 2011.

Savaş, Gökhan: “Kitle İletişim Araçlarına Eleştirel Bir Yaklaşım”, **Uluslar arası İnsan Bilimleri Dergisi**, Çevrimiçi, 2006.

Sayar, Elif: “Araçsallaşma Kavramı Açısından 2000’lerden Sonraki Popüler Türk Romancılığı”, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, 2018.

Stam, Robert: **Sinema Teorisine Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.

Street, John: **Politics & Popular Culture**, Temple University Press, Philadelphia, 1997.

Strinati, Dominic: **An Introduction to Theories of Popular Culture**, New York, 1995.

Şahin, Abdurrahman: **Eleştirel Medya Okuryazarlığı**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2014.

Şentürk, Ünal: “Popüler Bir Kültür Örneği Olarak Futbol”, **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Celal Bayar Üniversitesi, Manisa, 2007.

Şentürk, Rıdvan: **Postmodern Kaos ve Sinema**, Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul, 2011.

Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Thompson, Edward: **İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2015.

Türk Dil Kurumu: **Türkçe Sözlük**, TDK, Ankara, 1998.

Ulu, Berrin: “Televizyon Reklamlarında Star Kullanımının Tüketiciler Üzerine Etkisi: İzmir İlinde Üniversite Öğrencileri Arasında Bir Uygulama”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, 2007.

Wiegand, Chris: **Fransız Yeni Dalga Sineması**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2011.

Wollen, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

Yıldırım, Elif: “Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması”, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2015.

Yüksel, Aysun: “Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusu: Türkiye Gerçeği ve İki Örnek”, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1998.

Yüksel, Aysun: “Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış”, **Kurgu Dergisi**, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2000.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Gökhan Aşçı

Doğum Tarihi : 08. 04. 1989

Medeni Durum : Bekar

Doğum Yeri : Konak

Eğitim Bilgileri : Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü 2007 – 2011,

Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı 2012 – 2014,

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Doktora Programı, 2014