



T.C.
SINOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA: NURİ BİLGE CEYLAN
SİNEMASI ÖRNEĞİ**

YAZAR

Derya DAĞDELEN TANIŞ

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Candaş CAN

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA: NURİ BİLGE CEYLAN
SİNEMASI ÖRNEĞİ

DERYA DAĞDELEN TANIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ
ANABİLİM DALI

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA: NURİ BİLGE CEYLAN
SİNEMASI ÖRNEĞİ

HAZIRLAYAN
Derya DAĞDELEN TANIŞ

ORCID NUMARASI
0000-0001-9962-4240

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi CANDAS CAN

SİNOP – 2022

ETİK BEYAN

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

18/05/2022

Derya DAĞDELEN TANIŞ

TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI

Derya DAĞDELEN TANIŞ tarafından hazırlanan “**Kültür Endüstrisi ve Bağımsız Sinema: Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği**” başlıklı bu çalışma, 20/04/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan: Doç. Dr., Yeliz Sarıöz GÖKTEN

Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi/İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

İmza

Üye: Dr. Öğr. Üyesi, Candaş CAN

(Danışman)

Sinop Üniversitesi / Boyabat İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

İmza

Üye: Dr. Öğr. Üyesi, Duygu ÇERİ

Sinop Üniversitesi / Boyabat İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

..... / / 2022

Doç. Dr. Erkal ARSLANOĞLU

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	i
TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ.....	1
1.KÜLTÜR VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ.....	5
1.1.Kültür Kavramı	5
1.1.1.Popüler Kültür	8
1.2.Kültür Endüstrisi.....	11
1.2.1 Frankfurt Okulu	11
1.2.2. Aydınlanmanın Diyalektiği	14
1.2.3. Adorno ve Kültür Endüstrisi	15
2.BİR KÜLTÜREL ÜRETİM VE TÜKETİM MEKÂNI OLARAK SİNEMA.....	23
2.1. Sanat ve Endüstri Arasında Sinema.....	23
2.2. Ana Akım Sinema	26
2.2.1. Türk Sineması	26
2.2.1.1. Yeşilçam Öncesi Dönem	27
2.2.1.2. Yeşilçam Dönemi.....	28
2.2.1.3. Yeşilçam Sonrası Dönem	30
2.3. Bağımsız Sinema	32
2.3.1. Amerikan Bağımsız Sineması	38
2.3.2. Türk Bağımsız Sineması.....	44
2.3.3. Bağımsız Sinema Bağımsız mıdır?	48
3.BAĞIMSIZ SİNEMA ÇERÇEVESİNDE NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN İNCELENMESİ.....	51
3.1. Nuri Bilge Ceylan.....	50
3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Genel Çerçevesi.....	52
3.3. Nuri Bilge Ceylan ve Minimalizm	55
3.4. Nuri Bilge Ceylan ve Bağımsız Sinema Parametreleri	56
3.5. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bağımsız Sinema Yönünden Değerlendirilmesi	58
3.5.1. Koza.....	58
3.5.1.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	58
3.5.1.2. Film Analizi	58
3.5.2. Kasaba.....	60

3.5.2.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	60
3.5.2.2. Aldığı Ödüller	61
3.5.2.3. Film Analizi	61
3.5.3. Mayıs Sıkıntısı	63
3.5.3.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	64
3.5.3.2. Aldığı Ödüller	64
3.5.3.3. Film Analizi	64
3.5.4. Uzak.....	66
3.5.4.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	66
3.5.4.2. Aldığı Ödüller	66
3.5.4.3. Film Analizi	67
3.5.5. İklimler.....	69
3.5.5.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	69
3.5.5.2. Aldığı Ödüller	69
3.5.5.3. Film Analizi	70
3.5.6. Üç Maymun	72
3.5.6.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	72
3.5.6.2. Aldığı Ödüller	73
3.5.6.3. Film Analizi	73
3.5.7. Kış Uykusu.....	75
3.5.7.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	75
3.5.7.2. Aldığı Ödüller	76
3.5.7.3. Film Analizi	77
3.5.8. Bir Zamanlar Anadolu'da.....	81
3.5.8.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	81
3.5.8.2. Aldığı Ödüller	82
3.5.8.3. Film Analizi	82
3.5.9. Ahlat Ağacı	86
3.5.9.1. Film Hakkındaki Temel Olgular	87
3.5.9.2. Film Analizi	87
SONUÇ	97
KAYNAKÇA	100
ÖZGEÇMİŞ	106

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA: NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI ÖRNEĞİ

DERYA DAĞDELEN TANIŞ

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ CANDAŞ CAN

Birçok sosyal teorisyen tarafından kültür endüstrisinin ve dolayısıyla sinema filmlerinin, tüketim toplumu üzerinde etkisi olduğu iddia edilmektedir. Bu kapsamda bir Frankfurt Okulu temsilci olan Theodor Adorno'nun (1903-1969), kültür endüstrisi ve popüler kültür üzerine olan düşüncelerinin kayda değer olduğu ifade edilmelidir. Adorno'nun düşüncelerini şekillendirmesi ve ortaya koymasında önemli katkıları olduğu görülen Max Horkheimer'la (1895-1973) birlikte yürüttüğü kültür endüstrisi kavramsallaştırmasına yönelik çalışmalarında, ticari kâr amacıyla hareket eden kültür endüstrisi kısıracındaki sinema filmlerinin akıl dışı bir gösteriye büründüğünü savunmaktadırlar. Her ne kadar çağımız kültür endüstrisinin bu boyutunu oldukça özlü bir biçimde ortaya koymuş olsa da Adorno'nun kültür endüstrisine ilişkin yaklaşımının birtakım üretim biçimlerini göz ardı ettiği ifade edilebilir. Daha açık bir ifadeyle, kültürel üretim alanının salt egemen özneler ve/veya sistemler tarafından belirlendiğini ifade etmek, kültürel üretimin diyalektik boyutunun anlamlı bir şekilde analiz edilebilmesini imkânsız kılar. Şöyle ki verili bir toplumsal yapıda ortaya çıkan kültürel üretim evreni, bir yandan egemen özne ve/veya sistemlerin baskısı diğer yandan da alt grupların buna direnmesi üzerinden şekillenmektedir. Bu yönde bir bakış açısına sahip olduğu ifade edilebilecek olan Stuart Hall'a göre (1932-2014) kültür alanı, oldukça farklı kültürel üretim çabalarını ve bunlar arasında süregiden mücadeleleri sunan bir hegemonya alanıdır. Hall'un bakış açısı üzerinden hareket edildiğinde, kültür endüstrisinin arzu ettiği Hollywood sinemasının ötesinde farklı sinema yorumlamalarının ve arzu edilen bu üretimden oldukça farklı bir sinema dilini ortaya koyan yönetmenlerin olduğu görülmektedir. Bu yönde ortaya konulan üretim biçimine "bağımsız sinema", yeni bir sinema dili sunmaya çalışan yönetmenlere de "bağımsız yönetmen" denilmektedir. Bağımsız sinemanın ilk ortaya çıkış amacı, büyük şirketlerin baskısına karşı bir protestodur ve bağımsız yönetmenler kendilerine özgü film içerikleri hazırlayarak filmin kurgusundan yönetmenliğine kadar her türlü görevi üstlenmektedirler. Bu bağlamda Türkiye'de 1990'lar sonrası ortaya çıkan yeni Türk sineması, Yeşilçam sinemasına karşı bir varoluş örneğini ortaya koymaktadır. Çalışma kapsamında yeni Türk sineması veya bağımsız sinema çerçevesinde filmler üreten Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültür Endüstrisi, Sinema, Bağımsız Sinema, Bağımsız Türk Sineması, Nuri Bilge Ceylan.

2022, 123 sayfa

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
CULTURAL INDUSTRY AND INDEPENDENT CINEMA: THE CASE OF
NURİ BİLGE CEYLAN CINEMA
DERYA DAĞDELEN TANIŞ
SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS
DEPARTMENT OF POLITICAL SCIENCE AND PUBLIC ADMINISTRATION
SUPERVISOR: ASST. PROF. DR. CANDAŞ CAN

It is claimed by many social theorists that the culture industry and thus movies have an impact on the consumer society. In this context, it should be stated that the thoughts of Theodor Adorno (1903-1969), a Frankfurt School representative, on the culture industry and popular culture are remarkable. In their work on the conceptualization of the culture industry, conducted with Max Horkheimer (1895-1973), who seems to have made significant contributions to Adorno's shaping and expression of his thoughts, they argue that the movies in the grip of the culture industry, which act for commercial profit, turn into an irrational show. Although our age has revealed this dimension of the culture industry quite concisely, it can be stated that Adorno's approach to the culture industry ignores some forms of production. To put it more clearly, to state that the field of cultural production is determined only by dominant subjects and/or systems makes it impossible to analyze the dialectical dimension of cultural production in a meaningful way. That is, the cultural production universe that emerges in a given social structure is shaped by the pressure of the dominant subject and/or systems on the one hand, and the resistance of subgroups to it on the other. According to Stuart Hall (1932-2014), who can be said to have a point of view in this direction, the field of culture is a field of hegemony that presents quite different cultural production efforts and the ongoing struggles between them. Moving from Hall's point of view, it is seen that there are different cinema interpretations beyond the Hollywood cinema desired by the culture industry, and there are directors who reveal a very different cinematic language from this desired production. The production style put forward in this direction is called "independent cinema", and the directors who try to present a new cinema language are called "independent directors". The first purpose of independent cinema was a protest against the pressure of big companies, and independent directors undertake all kinds of tasks from editing to directing the film by preparing their own film content. In this context, the new Turkish cinema that emerged after the 1990s in Turkey presents an example of existence against Yeşilçam cinema.

Keywords: Culture Industry, Art, Cinema, Independent Cinema, Independent Turkish Cinema, Nuri Bilge Ceylan.

2022, 123 pages

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren değerli danışman hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Candaş CAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Hayatım boyunca her anlamda beni destekleyen, eğitimim için elinden geleni yapan annem Songül SÜRÜCÜ ve kardeşim Deniz DAĞDELEN'e, her koşulda desteğini ve sabrını esirgemeyen sevgili eşim Mustafa Furkan TANIŞ'a, tez dönemi boyunca manevi olarak yanımda olan dostlarıma, teşekkürü bir borç bilirim.

Derya DAĞDELEN TANIŞ

SİNOP

GİRİŞ

Kültür endüstrisi kavramsallaştırması, literatüre Adorno ve Horkheimer'ın birlikte yazdığı "Aydınlanmanın Diyalektiği" (1947) adlı çalışmayla girmiştir. Adorno'nun kapitalizme yönelik eleştirilerinde dikkat çeken düşüncelerinin kültür endüstrisi incelemelerinde yer aldığı söylenebilir. Adorno, kapitalizmi kar getiren her şeyi metalaştırdığı için eleştirilmektedir. Bu bağlamda Adorno'nun, kapitalizmin bir parçası olan kültür endüstrisi ürünlerini kâr amacıyla seyircinin düşünmeden eğlenmesini sağlayan bir eğlence aracı olarak ele aldığı görülmektedir. Adorno'nun bakış açısı üzerinden kültür endüstrisi içerisindeki en temel üretim biçimlerinden biri olan filmlerin ontolojik birtakım sorunsallar inşa ettiği ifade edilebilir. Çünkü bu filmlerde seyirciler, filmi izledikten sonra izlediği filmin etkisi ile gerçek hayatla filmi karıştırır ve hayali filmleri gerçek dünyanın bir devamı olarak gören seyirci, kendisini film karakteri ile özdeşleştirir.

Sinemanın kurumsallaşmasının adımları ABD'de atılmıştır. Kurumsallaşmanın etkisiyle sinema alanında yeni türler meydana gelmiş ve sinema teknolojik olarak ilerlemiştir. Bu ilerleyiş yönetmenler ve oyuncular için bir motivasyon kaynağı olsa da ilerleyen yıllarda sinema yapımcıları, sinemayı bir sanat gerçekliğinden uzaklaştırarak ticari kâr amacı olarak görmüşlerdir. Sanatsal içerik üretmek yerine izleyiciyi düşündürmeyen, günlük yaşadığı sıkıntılardan uzaklaştıran filmler üretildiği için kurumsallaşmanın sanat gerçekliğinin dışında geliştiği söylenebilir. Bu gelişme günümüze kadar birçok şirket tarafından eleştirilmiş ve buna karşıt olarak filmler üretilmek istense de en sonunda endüstrinin dinamikleri içinde erimişlerdir. Bir başkaldırı olarak başlayan yapımlar, giderek endüstrinin içinde yer alır hale gelmiş ve ona uygun filmler üretmeye başlamışlardır. Bunun en güzel örneği Edison şirketine karşı eleştirel yaklaşan Hollywood sinemasında görülebilir. Film yapımlarında eleştirel yaklaşım sergileyen yönetmenler gerek içerik gerekse de biçimsel açıdan endüstrinin müdahalesine karşı bağımsızlığı vurgulayan bir sinema olarak bağımsız sinemayı geliştirmişlerdir. Gelişen bu durumlar sonucunda ise bağımsız sinemanın tanımı zenginleşmiş ve konu yönünden toplumsal, politik, ekonomik konuların işlenmesi de bağımsız sinemanın oluşması için bir kriter kabul edilmiştir.

Türkiye’de ise bağımsız sinema 1990’lar ve sonrasında gelişme göstermiştir. Türk sinemasında yetişen 1990 sonrası genç yönetmenler, Yeşilçam’ın geleneksel konularının dışında filmler ortaya koymuşlardır. Türkiye'nin klasik sinema kurallarının dışında film yapan bu yönetmenler, klasik anlatı konularının dışına çıkmışlardır. Minimalist bir sinema anlayışıyla sunulan filmlerde her yönetmenin kendine özgü bir anlatı tarzı oluşmuştur. Topluma ayna tutacak nitelikte olmayan filmlere politik, ekonomik ve sosyolojik alanlar dahil edilmiştir. Taşra-kent ikilemi, ötekileştirme, var olma mücadelesi, bir yere ait olmama, iletişimsizlik gibi konular bağımsız sinema kimliği altında toplanmıştır. Toplumun gerçekçi yapısına uygun filmler üretilmiştir. “Bir toplumun gerçekliği, üretilen filmlerin toplumsal gerçekliğe ne kadar uygun olduğu ile alakalıdır.” düşüncesiyle hareket ederek filmler ortaya koydukları söylenebilir.

Sinema kelimesi ile özdeşleşmiş bir konumda bulunan Hollywood sinemasının teknik ve dil açısından özdeşleştiği film türü klasik anlatı filmidir. Hollywood sinemasında ticari kâr getiren konular, filmler ve karakterler değiştirilerek ya da birkaç kurgu eklenerek tekrarlanan filmler seyirci açısından duygularının yönlendirildiği bir eğlence ve kaçış noktası olmaktadır. Bu film türünün antitezi olarak gösterilebilecek film türü, çağdaş anlatı yapısı yani bağımsız sinema olabilir. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerde değinilmemiş konulardan bahsedilmekte ve seyircinin duygularının yönlendirilmesinin ötesinde belirli bir mesaj verme kaygısı taşımaktadır.

Çalışmanın temel amacı; sinema sanatını kültür endüstrisi bağlamında tartışmak, 1990’lı yıllarda genç yönetmenlerle beraber yükselişe geçen bağımsız Türk sinemasının ortaya çıkışını, ilerleyişini, üretim-yapım-dağıtım-finance süreçlerini ortaya koymak ve bu üretim biçimini bağımsız sinema bağlamında değerlendirmektir. Bu değerlendirme yapılırken kültür endüstrisi ve bağımsız sinema incelenmiş, incelenen bağımsız sinema ise Nuri Bilge Ceylan özelinde tasvir edilmiştir. Zaman, mekân, anlatı ve sinematografik açıdan filmleri incelenen Ceylan, bağımsız sinema bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışma yürütülürken nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Bu noktadan hareketle bağımsız sinema yönetmeni Nuri Bilge Ceylan filmleri yorumsamacı bir yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmiştir. Çalışma çerçevesinde kullanılan temel araştırma tekniğini ise literatür taraması oluşturmuştur. Örnek olarak Nuri Bilge Ceylan filmlerinin seçilmesinin nedeni bu yönetmenin, bağımsız sinema adına Türkiye’de ve

dünyada büyük katkılar sağlamış olmasıdır. Yönetmenin bağımsız sinema anlayışı; ekonomik, ideolojik, anlatım ve seyirci boyutlarıyla değerlendirilmiştir.

Kendine özgü bir film tarzı olan Ceylan, filmleriyle birçok platformda ödüle layık görülmüştür. Ceylan, seyircinin film karakterleriyle özdeşleşmesini amaçlamakta, film izlerken seyirciyi düşündürmeye çalışmakta ve filmi de klasik anlatı kurallarının karakter, mekân ve zaman kalıplarından uzaklaştırmayı hedeflemektedir. Çehov'dan etkilenen yönetmen kendine özgü üslubuyla, küçük kasaba insanını anlatan konusuyla, durağan kamera hareketleri ve yararlandığı doğa sesleriyle kendine ait bir sinema dili oluşturmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde kültür kavramı üzerinden popüler kültür ve kültür endüstrisi üzerine bir sorgulama yürütülmektedir. Ayrıca bu bölümde kavramsal yönden açıklanmaya çalışılan kültür endüstrisinin görsel ürünlerle ilişkisine değinilerek, Hollywood kültürünün kültür endüstrisiyle ilişkisi açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu noktada Frankfurt Okulu temsilcilerinden olan Theodor Adorno'nun kuramsal katkılarından yararlanılmıştır. Kültürel alanı bir hegemonya mücadelesi alanı olarak değerlendiren Stuart Hall'un tespitleri de bu noktada oldukça önemlidir. Zira çalışmada bahsedilen bağımsız sinema da bu çerçevede değerlendirilmektedir.

Tezin ikinci bölümünde sinemanın tanımı yapılarak, bağımsız sinemayı anlamak amacıyla öncelikle “bağımlı” ya da “ana akım” sinemanın özellikleri irdelenmiş, bu doğrultuda bağımsız sinemanın ne olduğu açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu bölümde ayrıca Türk sinemasının tarihsel gelişimi anlatılarak, Türk sineması üç dönemde ele alınmaktadır ki bunlar Yeşilçam öncesi dönem, Yeşilçam dönemi, Yeşilçam sonrası dönemlerdir. Bu bölümde daha sonra dünyada bağımsız sinemanın kavramsal ve tarihsel gelişimi, kurumsallaşmasına sebep olan olaylar incelenmektedir. Bölümün sonundaysa Türk bağımsız sinemasının tarihsel gelişimi ele alınmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınan Nuri Bilge Ceylan'ın biyografisinden bahsedilerek, sinemasının özelliklerinin genel çerçevesi çizilmektedir. Daha sonraki birinci ve ikinci filmlerde çizilen tarihsel ve kavramsal çerçeve üzerinden Nuri Bilge Ceylan sineması analiz edilmektedir. Bu bağlamda Ceylan'ın Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat

Ağacı filmleri, ana akım sinemadan ayrılan ve/veya benzeşen yönleri çerçevesinde ele alınmaktadır.



1.KÜLTÜR VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

1.1.Kültür Kavramı

Kültür, sosyal bilimler içerisinde tanımlanması en zor kavramlardan biridir. Geniş ölçekli bir alana sahip olan kültürün, yaşayıp öğrenilen her şeyi ifade ettiği söylenebilir. Kültür bireyin yaşayıp deneyimlediği, yaparak öğrendiği, başka nesillere aktardığı her şeyin bütünüdür. Bu bağlamda kültür, toplumun üyesi bireyin deneyimlediği, öğrendiği, ilerlediği bilim-sanat dallarına katkı sunduğu karmaşanın içindeki düzende varlık bulmuştur. Kültür, bireyin sezileriyle değil; öğrenip deneyimlediği ve bunu aktardığı, bireyi derin bir biçimde etkisine alan olgular bütünüdür. Bu yüzden kültür durağan değildir; çünkü insan, deneyimlerini aktarma ihtiyacı duyan bir varlıktır. Bu şekilde bireylerin deneyimlerini aktarması, toplumun istediği şekilde kendisini yönlendirmesi, olması gerekeni aktararak toplumun barışını sağlaması *kültürleme* olarak adlandırılmaktadır (Güvenç, 2019, s. 86). Kültür her toplumda farklıdır, her toplumun alışkanlıkları farklı kültürel yapılar inşa eder. Bu şekilde kendi farklı kültürlerine sahip gruplar bir araya gelerek, karşılıklı etkileşim sonucu değişime uğrayarak yeni kültür çeşitleri oluştururlar.

Emile Durkheim, kendi kültür kavram haritasında ya da yazdığı metinlerde direkt olarak kültür kavramına girmemiş olsa da ilgilendiği yapının temelinde kültürün yattığı düşünülebilir (Alver, 2010, s.203). Durkheim'e göre kültür; toplumsal bütünlüğü, ortak değerlerin gösterilme alanını ve toplumun sürekliliğini sağlayan değerler birikimidir. Durkheim için kültür, toplumun dinamik yapısını oluşturmaktadır. Kültürün birleştirici yönlerine ağırlık veren Durkheim, kendi eserlerinde kültürün farklılaştıran yönlerini işlemiştir. Eserlerinde modern insanı din, dayanışma, iş bölümü gibi kavramlarla işlemektedir ve kendi kültür haritasını bu kavramlar çerçevesinde belirlemiştir. Durkheim eserlerinde kültürün istikrarlaştırıcı etkisinden ve kültürün toplumsal etkileşim biçimi olduğundan bahsetmiştir (Smith, 2005, s. 27). Aynı zamanda Durkheim açısından kültürün; toplumla mantıksal bir bağ kuran ve bu mantıksal tarihi açıdan besleyen olgular olduğu ifade edilebilir (Peacock, 1981, s. 997). Bu bağlamda ise kültürel gelişmenin toplumsal gelişme olduğu varsayımı çıkarılabilir.

Kültürü tanımlayan ve bu alana katkı sağlayan bir başka sosyolog da Max Weber'dir. Siyaset, kapitalizm, eğitim gibi konular hakkında araştırma yapan Max Weber, kültür

alanıyla da ilgilenmiştir. Weber, kültürün tarihsel bağlama yerleştirilmesi gerektiğini düşünmekte ve bu bağlamın da kültürel çevreyi kapsadığını ileri sürmektedir. Ayrıca Weber'in bakış açısıyla, kültürel olgular salt maddi temelle açıklanabilecek nitelikte değildirler. Bu bağlamda Weber; sosyo-kültürel kapsamlı çalışmalarında toplumsal eylem ve aktörlere öncelik vermiş ve kültür alanının toplumsal sorunların temeli ve atmosferi olduğunu düşünmüştür (Scroeder, 1996, s. 10).

Kültür, daha geniş bir çerçevede, toplumsal alandaki bir anlam değiş tokuşu olarak görülebilir. Dolayısıyla kültür, iki insanın olayları yorumlama şeklinin aynı olduğu şeklinde de açıklanabilir. Aynı kültürde yetişmiş insanlar etrafında olan biteni benzer şekillerde anlamlandırmaktadırlar. Aynı zamanda kültür, toplumdaki kişilerin davranışlarını etkilemektedir. Kişiler; nesneleri kullanması, nesnelere anlamlar kazandırması bakımından kültürlerinin birer temsilcisidirler. Bu bağlamda anlatılan hikayeler, üretilen ilişkiler, duygular ve bunların sınıflandırılma ve kavramsallaştırma biçimleri kültürü oluşturmaktadır (Hall, 1997, s. 5-7).

Kültür kavramını soyut bir zemine oturtan teorisyenler olduğu kadar tanımlamayı belirli kalıplara oturtan kültürbilimciler de bulunmaktadır. İnsanın dille beraber gelişim gösterdiğini düşünen kültürbilimcilere göre, dil ile kültür karşılıklı etkileşim içindendirler. Kültür geliştikçe dil gelişirken, dilin gelişmesiyle de kültür zenginleşmektedir. Aynı kültüre mensup kişilerin dünyayı yorumlayabilmeleri için benzer kültürel kodları paylaşımları gerekmektedir. Benzer kültürel kodlar da aynı dilsel kodlardan oluşur. Bireyler karşılıklı konuşmada düşünmek, hissetmek gibi kavramları aktarırken *dilsel kodlara* ihtiyaç duyarlar. Ancak dilsel kodlar aynı dili konuşanların daha iyi kültürel bir bağ oluşturmaları ya da farklı dili konuşanların hayatı farklı anlamlandırması demek değildir. Dilsel kodlar, aynı dili ileri derecede iki tarafın bilmesi anlamına gelmeyen, etkileşimdeki iki bireyden birinin söylemini karşı tarafın anlayacağı şekilde anlatma biçimidir. Kişilerin duygu ve düşüncelerini dil aracılığıyla aktaracak kadar bilmeleri, dilsel kodlar için yeterlidir (Hall, 2017, s. 11-12). Kültür, dil dışında bireyin hayatı anlamlandırmasıyla da yakından alakalıdır. Kültürel anlamlandırma; bireyin kim olduğu, kimliği, topluluğu vb. birçok konu hakkında anlam kodlarına işaret eder. Anlamlandırılan sosyal etkileşimlerle kültür sürekli olarak üretilmekte ve bu üretim sonucunda ise kültürel alan değiştirilmektedir (Konersman, 2010, s. 25).

Kültürü açıklarken sıkça kullanılan kavramlardan bir diğeri *gelenektir*. Kültürün toplumdaki kuşaklar arasındaki aktarımdan meydana geldiği bilinmekte ve bu durum aynı zamanda geleneğin temelini oluşturmaktadır. Bu bakımdan kültürü oluşturan topluluklar aynı zamanda geleneğin aktarıcısıdır. Gelenek, insanlar tarafından yaratılıp aktarılmaktadır ve kültürle doğal bağlantısı buradan gelmektedir. Aktarım sürecinde geleneklerin uğradığı değişiklikler bütünü, kültürü oluşturmaktadır. Ancak toplulukların atalarından aldıkları geleneği, her durumda aynen uygulamadıkları söylenebilir. Topluluklar yaşadıkları zamanın koşullarına göre, geleneği yeniden yorumlayarak büyük bir evren olan kültürü oluştururlar (Özbudun, 2003, s.278).

Kültür, aynı zamanda sanatsal üretimin bir parçasıdır. Aynı şekilde sanat da kültürden beslenir ve kültürü etkiler. Bu karşılıklı etkileşim sonucunda sanat eserleri incelendiğinde onu oluşturan kültürün izleri görülmektedir. Bir sanat eseri kültürün özelliklerini kuşaklar boyunca taşır, üretildiği dönemin düşüncelerini yansıtır ve kültürün devamlılığını sağlar (Erbay, 2014, s. 185). Birey, kendi kültürel mirasını öğrenir ve sonraki kuşaklara aktarır. Bu nedenle sanat ve kültür ayrı düşünülmemelidir. Sanatçı ve toplum arasındaki karşılıklı etkileşimle kültür çeşitlenir. Sanatçının ortaya koyduğu sanat eseri kültürün farklı düşüncelerle gelişmesine katkı sağlar (Güvenç, 2019, s. 14-16). Çalışma kapsamında da kültür bu ifade edilen anlamıyla değerlendirilmektedir. Kültürün bu bahsedilen anlamını, küreselleşme çerçevesinde de ele almak gerekir.

Yaşadığımız çağda kültür olgusunu küreselleşme sürecinden yalıtılmış bir biçimde düşünmek neredeyse imkansızdır. Ancak kültür ve küreselleşme arasındaki bu ilişki tezatlıklardan oluşmaktadır. Kültür; yerellikle, ulus devletle, toplumların tarihselliğiyle, toplumsal ve dinsel yaşamlarıyla özdeşleşmişken; küreselleşme, farklı kültürler ve bunların etkileşimi üzerine dayanmaktadır. Aynı zamanda küreselleşme, yerel kültürleri benzeştirmekte ve coğrafi sınırları belirsizleştirmektedir. Küreselleşme etkisi üzerinden teknoloji, sermaye, insan gibi faktörlerin dolaşımının artmasıyla kültürel tekillikler giderek sönümlenmektedir. Küreselleşme ile gelişmiş ülkelerin kendi kültürlerini dünyanın geri kalanına empoze etmeleri de kültürel tekilliklere gölge düşürmektedir.

Küreselleşme, bir bakımdan kültür endüstrisinin bir aracı olarak görülebilir. Küreselleşmenin artan etkisiyle kültürün giderek üretimden tüketime doğru kayma eğilimi, kültürü piyasa mekanizmasının odağı haline getirmektedir. Günümüz dünyasında

iletişim teknolojisinin gelişmesi, televizyonun toplum hayatına girmesi ve uydu ve internetin yaygınlaşması üretici toplumdan tüketici topluma bir kayma olarak görölse de bu sayılanlar sadece birer araçtır (Duman, 2016, s. 17-19). Önemli husus bu araçlarla verilen mesajın niteliğidir. Mesajların büyük bölümü de *tüketmek* üzerine kurulmuş mesajlardır.

Tüketim merkezli kapitalist küreselleşmenin en temeldeki idealinin tüm topluluklara türdeş tüketim alışkanlığını kazandırmak olduğu söylenebilir. Küreselleşen kültür endüstrisi, insan zevklerini tekdüzeleştirirken yoksulluk kültürüne de yol açmakta ve tek-tipleştirdiği toplumu tüketime ayak uyduranlar ve uydurmayanlar olarak ayırmaktadır (Özbudun, 2003, s. 340). Tüketim kültürü, kültürün tek-tip ve tekdüzeleşmesi gibi sorgulamalar, bir yönüyle popüler kültür tartışmalarına kapı aralamaktadırlar.

1.1.1. Popüler Kültür

Popüler kültür, halk kültürü ya da toplumun en fazla tercih ettiği kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültür ürünleri, halkın günlük yaşamını değiştirmeden yansıtımları açasından önemlidir. Bu yüzden popüler kültür ürünlerinde eğlencenin yanı sıra protestocu öğeler de vardır. Ayrıca halk gündelik yaşamın sıkıntılarından ve koşturmacasından popüler kültür ürünleriyle kurtulmaktadır (Oktay, 2002, s. 12).

Popüler kültür, ilerleyen zamanlarda ise birçok kitlenin sevdiği olarak anılmaya başlamıştır. Aynı zamanda popüler kültürün egemenlerin yeni dayanağı, bazı kararların temel noktası olarak anlamlandığı söylenebilir. Popüler kavramı insanlar arasında kabul görmek için bir dayanak olarak da kullanılmaktadır; popüler sporcu, popüler şarkıcı gibi (Çalış, 2006, s. 11). Kültür tartışmaları içerisinde ise popüler kültür, elitist kültür tarafından aşağılanan bir kültür olarak anılmaktadır. Kavramsal olarak literatüre kazandırılması Hall, Williams ve Hoggart'ın yaptığı çalışmalar sonucu olmuştur (Erdoğan, 2004, s. 57).

Popüler kültürün; iş bölümü etrafında işleyen, kapitalist sistemin üretim, pazarlama, dağıtım ve tüketim aşamalarında temellenen bir kültür olduğu bazı kesimlerce dile getirilmektedir. Popüler kültürün üretimle ilişkisi, egemen güçlerin politikalarından ilerleyerek belirli ücret politikasından geçerek toplum için ürün üretme evresidir. Popüler kültürün tüketimle ilişkisi ise reklam, tanıtım gibi araçlarla tüketimi sağlayarak üretim

koşullarının tekrarlanmasıdır (Oktay, 2002, s. 42). Halk kültürünün uluslararası pazarın gelişmelerine ayak uydurduğu ve bu değişimlere göre şekillendiği söylenebilir. Bu anlamda popüler kültürün, kitle kültürünü teşvik ettiği ve uluslararası pazarın ürünlerini desteklediği düşünülmektedir.

Popüler kültürün bu tanımlarının yanında hızlı tüketim aracı olduğu da söylenmektedir. Bu tanımları savunanlar hızlı tüketimin, popüler kültürün her aşamasında bulunduğunu belirtmektedirler (Selim, 1999). Tüketici, popüler kültürün ne kadar içindeyse kendisini o kadar değerli ve özgür hisseder. Popüler olmayan ve kıymetsiz olan şey, popüler kültürü tüketmeyen kişi olarak algılanmaya yol açabilir. Popüler kültürün aynı zamanda tüketmeyi de tedirginliğe sürüklediği düşünülmekte ve bu tedirginlikle tüketiciyi popülerleri tüketmeye yönelttiği savunulmaktadır (Sözen, 2004, s. 17).

Kitle kültürüyle beraber anılan popüler kültür, aynı zamanda kültür endüstrisine de zemin hazırlamıştır. Frankfurt Okulu ve Birmingham Okulu temsilcileri ise bu kavramların bir arada kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Frankfurt Okuluna göre popüler kültür, topluma geniş hareket alanı sağlamaktadır. Popüler kültür; halkın sosyal, gündelik hayatının bir ürünüken kültür endüstrisi, yüzeysel bir ideolojidir. Hall, ideolojinin kendi kültürümüz tarafından meydana geldiğini kabul ederken bunun safı sınıf mücadelelerinden oluştuğunu ise reddetmektedir. Aynı zamanda Hall, iletişim kurumları olan medyanın da toplumsal alanı belirlediğini düşünmektedir. Liberal görüşlere göre ise; popüler kültür toplumun her kesimine hitap etmekte ve bu yüzden toplumun her kesimine seslenmektedir. Popüler kültürün, toplumun kültürünün ilerlemesine katkı sağladığını savunmaktadırlar. Popüler kültür savunucuları, İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın, kültürel anlamda önemli yaklaşımları ortaya koyduğunu düşünmektedir (Fiske, 1999, s. 54).

Halk kültürü kültürel içerikler açısından önemli bir yere sahip olsa da bu konuda kitle iletişim araçlarının rolü yadsınamaz. Kitle iletişim araçları her türlü ideoloji ve kültür için yayılma sağlayan en önemli araçlardan biridir. Günümüz koşullarında bireye sosyal medya aracılığıyla kendini tanımlama gibi bir alan tanınsa da kişinin bu tanımlaması toplumun kendi ideolojik değerlerinden ve kabul ettiği kültüründen bağımsız değildir. Bağımsız olmamasının nedeni üreticinin izin verdiği ölçüde iletişim kurumlarında aktif olunabilmesidir. İnteraktif dizi veya filmlerde, seyirci kitleye en sonda kendi fikirlerine

göre bir son hazırlanma özgürlüğü sunulsa bile endüstrinin kendi istediği sınırlar içinde bir özgürlük alanı verilmiştir.

Theodor Adorno, Max Horkheimer, T.S. Eliot, Dwight Macdonald gibi düşünürler tarafından kültür olgusunu yüksek kültür-alçak kültür ikilisi üzerinden yaklaşılmaktadır. Hall ise kültürün yüksek kültür ya da alçak kültür gibi konumlandırmalara göre sınıflandırılmayacağını savunmaktadır. Hall'e göre popüler kültürde bireyler, kendilerini hangi kültürün temsil ettiğinin farkındadırlar. Bu yüzden Hall, bireyin kendi hayatına ilişkin olarak gerçeklerin nasıl temsil olunduğunun farkında olduğunu öne sürerek, seyirciyi bahsedilen edilgen konumunun dışında bir yerde konumlandırmıştır (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 130). Bu yüzden Hall için alçak ya da yüksek kültür diye bir ayrım yoktur ve kültür kişilerin kendi tercihleri ile şekillenmektedir. Ayrıca Hall, kültür sınıflandırmalarının; toplumu, popüler kültür ve egemen kültür savunucuları olarak böldüğünü düşünmektedir. Kültür, iktidarın toplumla etkileşiminin ve var olma mücadelesinin bir parçasıdır ve popüler kültür de iktidarın gücüne karşı direnmek olduğu için önemlidir. Popüler kültür, bir yönüyle toplumun çoğunluğunun kendi beğenisini ve ideolojisini açıkladığı bir platformdur (Hall, 2019, s. 28).

Hall, bazı kesimlerce popüler kültürün, popüler görülen her şeyin alındığı satıldığı, tüketildiği olarak tanımlanmasının popüler kültürü, aşağılayıcı bir konumda konumladığını düşünmektedir. Hall'un karşı çıktığı bir başka husus, popüler kültürün halkın yaptıklarının tümü şeklinde tanımlanmasıdır. Hall bu tanımlı, toplum ile toplumsal olmayan arasındaki farkın nasıl ayırt edilebileceğine dair bir betimleme olmadığı için eleştirmektedir. Hall'a göre popüler kültür homojen olmaktan uzaktır ve boyun eğme, isyan, kabullenme ve çelişkiyi içerisinde barındırmaktadır (Özçetin, 2010, s. 154-156).

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi bağlamında üretilen popüler kültürün kâr amacıyla üretildiğini savunmuşlardır. Adorno, popüler müziğin kişiyi sosyal statüsünden uzaklaştırıp standartlaştırdığını dile getirmektedir. Bu düşüncesinden hareketle Adorno, şarkıların birbirine benzemesini, filmlerin aynı konu etrafında şekillenmesini standartlaşma olarak görmekte; yüksek kültürle düşük kültürün arasındaki ayrımın kalktığını belirterek de bireyin sosyal statüden uzaklaştığını savunmaktadır (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 128-131).

1.2. Kültür Endüstrisi

1.2.1 Frankfurt Okulu

Frankfurt Okulu Almanya'da 1923 yılında kurulan bir araştırma enstitüsüdür ve daha sonra bir akım halini almıştır. Eleştirel yaklaşımlarla anılan bu okulun savunucuları, ilerleyen teknolojik gelişmelerle beraber aklın metalaştırıldığını (Marcuse, 1975, s. 27), kapitalizm ve kültür endüstrisinin kültürü bir araca dönüştürdüğünü savunmuşlardır. Kapitalizmin hayatın her alanında bulunması kültür hakkında kaygılanmayı da beraberinde getirmiştir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli çalışmalarında Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi tanımını kavramsal çerçevede incelemiştir. Adorno ve Horkheimer, teknolojinin ve pozitivistizmin ideolojik etkilerini eleştirmektedir. Bu metodolojik ve epistemolojik eleştirilere daha sonra din ve siyasetin de egemenlik etki alanının genişlemesine yönelik eleştirileri eklemiştir. Adorno ve Horkheimer'in yaptığı eleştiriler sonucunda kültür endüstrisi kavramının doğuşu gerçekleşmiştir (Akkol, 2019, s. 53-54).

Adorno, kültür endüstrisinin kendiliğinden doğmuş bir kültür biçimi gibi gösterildiğini düşünmektedir. Bu şekilde aksettiren çevrelerce kültür, bilerek ve planlı bir şekilde piyasaya sürülmüş bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Kültür endüstrisine ait ürünler, planlı olarak piyasaya sürülen ve tüketime yönlendirme amacı güden ürünlerdir. Bu  r nler kitleye uyumlu değil, kapitalizme uyumlu ürünlerdir. Pazarlanabilecek her türlü ürün kültür endüstrisi açısından birer tüketim malzemesine dönüşmektedir. Kitle k lt r n n¹ amacı sadece kar elde etmek değil, kitle kültürüne uygun zihniyeti yeniden üretmektir. Kültür endüstrisi ürünleri benzersizlikten çok aynılığı ve y zeyselliliği savunmaktadır ve endüstriye ait ürünler, yapaylığın önüne geçememektedir (Adorno, 2007).

Frankfurt Okulu temsilcilerine göre bireyler zihinsel gelişimiyle kapitalist sistemin zorbalığının farkına varabilmektedirler. İnsanlar, kendilerinde var olan özgürlük talebiyle hegemonyanın tahakkümüne karşı gelebilecek güce sahiptirler. Bu varsayımı da insan doğasından yola çıkararak üretmişlerdir. İnsan, doğası gereği kendini geliştirme ana başlığı altında özetlenebilecek birçok ileriye dönük gelişimlere açık bir varlıktır. Bu gelişimler; kimlik, yaratıcılık, farkındalık, olayları analiz etme vb.  zellikleriyle kendine yer

¹ Frankfurt okulu tarafından ilk zamanlar (erken dönemlerinde) kültür endüstrisi anlamında kullanıldı.

bulmaktadır. İnsan bu durumda daima iyiye ve güzele giden, zorbalıktan uzaklaşan bir arzuya sahiptir (Maslow, 2001, s. 165).

Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisiyle ilgili kuramları iki temadan oluşmaktadır:

1- Ekonominin hızlı bir şekilde ilerlediği ve bu ilerlemenin desteklendiği devletlerde geleneksel kurumlar zayıflamaktadır.

2- İnsan eliyle oluşan unsurlar, daha sonradan insanın kontrolünden çıkmaktadır.

Bu şekilde toplum anlaşılmayan bir otorite tarafından yönetilmektedir (Swingewood, 1996, s. 32). Adorno ve Horkheimer, kitle kültürünün insanı pasifleştirerek sadece tüketime yönlendirdiğine dikkat çekmişlerdir.

Kültür endüstrisi, kitle iletişim araçlarıyla herkes için uygun içerikler temin etmekte ve bireylerin bu içeriklerle oyalanacağı, boş zamanlarında dahi bu içeriklerden kaçamayacağı bir toplum üretmektedir. Bir kültürün egemen güç haline kitle kültürü fikrini ortaya çıkarmıştır. (Bottomore, 1997, s. 61). Endüstrinin ürettiği ürünler kültürün bir nesnesi olmaktadır. Bu şekilde kendini özne olarak düşünen birey, aslında endüstrinin nesnesi olmaktadır. Bunun diğer açıklayıcı bir örneği ise bireyin sosyal medya hesaplarında yeniden konumlandırılmasıdır. Sosyal medyanın bireye özgür hareket alanı sağladığı düşünülse de birey sosyal medyanın ürettiği endüstrinin sahibi değil, endüstrinin ürettiği kültürün izin verdiği tek bir sosyal medya hesabı üzerinden sınırlı yetki alanına sahiptir (Ay, 2020, s. 318). Kişilerin sosyal medya hesabı açarken kendi kişisel bilgilerini vermesi kültür endüstrisinin otoriter rolünü göstermektedir. Sosyal medya hesaplarında kişiye ait bilgilerle hesap açılırken, etrafındaki bireylere sunulmadan önce endüstriye ait olunur, bilgiler onların otoritesinde saklanır.

Kitle kültüründe medyanın izlediği aşamalar genellikle içerik ve tüketici piyasası aşamalarından oluşmaktadır. İlk aşama kurgusal yönde ilerleyip daha çok ürün talebini arttırma projeleri iken diğer aşama tüketiciyle buluşan maddiyat içerikli aşamadır. Medya genellikle tüketicinin zevkine, beğenisine ve memnuniyetine göre şekillenmektedir. Popülerliği fazla orta düzeyli memnuniyet seviyesi bile kitle kültürü için gayet isabetli bir hedef olmaktadır. Kültürel ürün alanında medyada da vücut bulmaya çalışan şirketler kapitalizmin istekleri doğrultusunda üretim yapmaktadırlar (Webster, 1995, s. 77).

Yüksek kültürle düşük kültür ayrımını eriten ve zayıflatan kültür endüstrisinde her kültür tarzı birbirine benzemektedir. *Yeni olan farklıdır* sloganıyla bu benzer tarzların kabul görmesi sağlanmaktadır. Adorno'ya göre kendiliğindenlik, özerklik gibi kavramlar kültür endüstrisi içinde erimiştir. Bu durum ise Adorno tarafından karamsar bir havada dile getirilmiştir. Kültür endüstrisi, modern kültürün kökenini oluşturmaktadır. Bu endüstri, modernleşmenin temelini hazırlamıştır. Kültür bir süre sonra gösteri halini alarak metalaşmış ürünler üretmekte ve bu ürünler gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Kültürün oluşturduğu gösteride ideolojiler; nesnelere, metalara ve toplumsal gerçekliğe nüfuz etmektedir (Adorno, 2003, s. 14).

Aynı zamanda sanat sosyolojisinin de kurucularından olan Adorno; sanatla birlikte kültür endüstrisini ele aldığı zamanlarda, sanatın mücadeleci ruhuna dikkat çekmiştir. Kapitalizm daha sonraları bu kimliği de kendi idealleri içinde eritmiştir. İnsanı özgürleştiren ve insani olan olguları yok eden kapitalizm, hegemonyanın otoritesini görünür kılma çabasında olmuştur (Adorno, 2007, s. 68). Kültür endüstrisi sanatın özünü asıl olandan farklı göstermektedir. Bu sebeple kitle endüstrisi etkisindeki kültürün ve sanatın ürettiği ürünler sadece tüketim odaklı sunulmaktadır. Tüketim odaklı sunulan ürünleri reklamlar aracılığıyla da tüketimi arttırılmaktadır. Bu ürünlere ait reklamlarda gösterilen toplumsal yaşam biçimi bireyin yaşam biçimiymiş gibi gösterilerek sunulmaktadır. Ayrıca reklamlar aracılığıyla tüm ihtiyaçlar hayati değere sahip ürünler gibi gösterilmekte ve tüketim toplumu oluşturulmaktadır. Bu oluşturulan tüketim toplumu bazı kesimlerce eleştirilmektedir. Eleştiren kesimlerin bir kısmından oluşan Eleştirel Teori kitle endüstrisini; bireyi, belirledikleri ve sınırlarını çizdikleri ütopyik dünyaya hapsedtiği gerekçesiyle eleştirmektedir (Larain, 1995, s. 81).

Kültür endüstrisi, ürettiği ürünler üzerinde tüketicinin fazla kafa yormamasını istemektedir. Tüketicilerin izleyeceği içerikler önceden istatistikler üzerinden belli olduğu için, tüketiciler için sıradan tüketimleri yapılmaktadırlar. Kültür endüstrisi tarafından hazırlanan filmlere bakıldığında, başı ve sonu belli olan, ödüllendirilecek ve cezalandırılacak kesimin baştan anlaşıldığı, seyircinin tahmini tuttukça mutlu olduğu tüketim ürünleridir. Bireyin görsel medyaya bu denli bağımlı olarak var olması ise bilinçli bir azınlık çevrenin kapitalizm şemsiyesi altında planlayarak ürettiği kültürel ürünler vasıtasıyla olmaktadır (Horkheimer, 1996, s. 122).

Kültürel ürünler medya açısından değerlendirildiğinde; bilgi içerikli yayın yapan televizyon ve radyo kanalları genellikle kamusal mal olarak görülmekte ve kamunun tekelinde finanse edilmektedir. Sinema, müzik gibi kişisel kullanımı yaygın ürünler ise özel kanallara ait mallar olarak görülmektedir. Bunun sebebi içeriğin üretime değil tüketime tabi olması ve bunun pazarlanıp seyirciyle buluşmasının bir rekabete dayanmasıdır. Bir filmi izlemek için sinema salonuna para verilebilir ancak seyirci bilgi verme amacı güden haber kanallarına para vermeyi tercih etmemektedir. Burada ifade edilen durum şu şekildedir: Kapitalist pazarlamayla beraber insani arzular yönlendirilerek rıza, hayatımızın çoğu alanında tekrar üretilmektedir. Medyanın ürünleri küresel pazarlamayla metalaştırılmaktadır (Kara, 2014, s. 56-58).

Medya ürünlerinin çeşitliliği, tüketime endekslenmiş yapısı, medyanın üreteceği ürünlere daha fazla önem atfedilmesine sebep olmuştur. Modernizm ve kapitalizmle artan tüketicilik, arzunun tekrar yönlendirilmesi ve bu arzunun medya üreticileri tarafından tekrar üretilmesinin yolunu açmıştır. Medya ürünleri, sanat ürünlerini metalaştırılan ürünler olarak kültür endüstrisi içinde yerini almıştır (Kara, 2014, s. 58). Egemen güçler, medya ürünlerini tasarlarken çıkarları ekonomik çıkarları doğrultusunda hareket etmektedirler. Bu ürünler sanatsal kaygıdan uzak, ekonomik kaygı içerikli ürünler olmaktadır.

1.2.2. Aydınlanmanın Diyalektiği

Aydınlanmanın diyalektiği, Frankfurt okulunun kültür endüstrisine ilişkin bilimsel tabanı oturttuğu önemli bir eserdir. Adorno ve Horkheimer, bu eserlerinde insanlığın mantık dışı davranışlarını ve uygulamalarını eleştirmiştir. Adorno bu kitapta, insanlığın aydınlanma çağına irrasyonel uygulamalardan kurtularak gelmesine rağmen, akıldışı yaşama devam etmesini eleştirmektedir. Eserin yazıldığı dönem Avrupa'da despotluğun hüküm sürdüğü ve bu sebeple aydınlanmanın ne olduğu çıkmazının yaşandığı bir dönemdir (Parlakçı, 2019, s. 42). Avrupa'da aydınlanma çağına insanlık dini, teknik ve bilgi yönünden birçok savaş vererek ulaşmıştır. Gelineen dönemde bu teknolojik gelişmişliğin tekrar insanı obje konumuna getirmesini ve bu sebeple yaşanan gelişmenin insanlığa yararını sorgulamışlardır.

Adorno ve Horkheimer'e göre kapitalizm, sonucu ne olursa olsun insanları yeniden üretime ve kara geçene kadar tüketime yönlendirmek için toplumu kontrol altında tutmayı

amaçlamaktadır. Adorno ve Horkheimer, Marksizm bakış açısını, dünyayı anlamlandırmada ve kapitalizmle mücadele de sığ kaldığını düşünmekte ve Marksizm'in sınıf çatışmasının kapitalizmin tek sorunu olması düşüncesini eleştirmektedirler. Onlara göre Marksizm iktisadi alana önem vererek insan kültürünü, insanın kültürel gelişimini geri planda tutmaktadır ve bireyin kişiliği kapitalist toplumla beraber erimekte ve maddeleşmektedir (Parlakçı, 2019, s. 43). Adorno ve Horkheimer da Marksizm gibi kapitalizmin kültürü metalaştırmasını eleştirmektedir. Adorno ve Horkheimer için modernlik birçok olumsuzluğun kaynağını oluşturmaktadır. Bu olumsuzlukların temel kaynağı üretim araçlarına sahip olan egemen güçlerdir. Üretim araçlarına sahip olan egemen güçler, teknoloji ve kültürü kendi çıkarlarına göre kullanmaktadırlar. Kültür bu çıkarların kontrolü altındadır. Horkheimer ve Adorno'ya göre sinema endüstrileşmiş bir sanat dalıdır. Kültür endüstrisi bağlamındaki sinema, kapitalist endüstri için en önemli belirleyicidir. Adorno, kültür endüstrisi içinde filmin sadece kar için ve seyircinin köleleştirilmesi için yapıldığını, sömürüyü meşrulaştırdığını düşünmektedir (Temizer, 2019, s. 80-84).

1.2.3. Adorno ve Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi; her türden ürünün metalaştırıldığı, sinema, edebiyat gibi dalların sıradan bir ürün gibi alınıp satıldığı, kültürel ürünlerin de mantık açısından tutarlı olmasına dayalı bir kavram olarak değerlendirilebilir (Kellner, 2013, s. 174). Metalaşan kültürel ürünler, normal bir pazar ürünü gibi üretilir ve mağazalara sevk edilir. Birey satın aldıktan sonra bu eserler/ürünler kültürün bir parçası olur ve topluma dahil olurlar. Bu süreçte o ürüne sahip olmak artık kültürel bir etkinliğe dahil olmak anlamına gelmektedir. Süreçle bu ürünler kültürün bir parçası olmaya başlamaktadırlar. Bu şekilde müzik, edebiyat, resim gibi alanlar ne kadar kültürün parçasıysa bu ürünler de o kadar kültür endüstrisinin parçası olmuştur (Kulak, 2019, s. 65-68).

Gündelik yaşamda çoğu bireyin yaşadığı ortamdan, çalıştığı işten, bulunduğu arkadaşlardan hoşnut olduğunu söylemek güçtür. Gelecek kaygısı, tüketimden mahrumiyet gibi sorunlarla uğraşmaktadırlar. Birey hayatın bu mutsuzluğundan kurtulmak için kendisi için bir eğlence alanı arar ve kültür endüstrisi de bu ihtiyaca kendi araçlarıyla cevap verir. Televizyonda izlediği bir filmde, biz dizide karakterlerinin hayatlarının içine girerek kendi yaşamından uzaklaşır. Birey, bu karakterlerde kendini

bulur, karakterlerle benzerliklerini görmeye başlar (Kayıkçı, 2007, s. 28). Kültür endüstrisinin, insanların yaşadığı yoksulluktan beslendiğini aslında bunun devam etmesinin endüstrinin ekonomik idealine uygun olduğunu düşünen Adorno (2007, s. 74), bu konuda şunları ifade etmektedir:

“Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır. Toplum tarafından sürekli dayatılan yoksunluk, kültür endüstrisinin her gösterisinde, yanlış anlamaya meydan vermeyecek biçimde kurbanlarına bir daha dayatılıp izlettiriliyor. İzleyicilere bir şey sunmak ve sunulan şeyi onlardan esirgemek aynı şey.”

Adorno’ya (2007, s. 75) göre, kültür endüstrisinde gündelik yaşam bireyin gözünde *cennet* gibi sunulmaktadır. Yaşamdaki sorunları karikatürize ederek kurgusal bir yaşantı ortaya koyar. Bir dizide gösterilen yoksul mahallede yaşayan kadını canlandıran oyuncunun ileride daha gösterişli zengin bir yaşantısının olacağı dizinin en başından beri seyirci tarafından bilinmektedir. Bu şekilde yoksul mahallerin ünlü kişiler çıkaracağı imajı ortaya çıkarır. Oyuncu kişi o mahallenin bir sakini gibi gösterilir. Bu şekilde kültür endüstrisi seyirciye onun da bu şekilde imkanlara sahip olabileceği, kendi hayatının kahramanının olabileceği mesajını vermektedir. Bu durumda birey günlük hayatta yaşayamadıklarını yaşamış, ulaşamadıklarına ulaşmış olmaktadır (Kulak, 2019, s. 69). Kültür endüstrisi, bireye hayallerin gerçekleştirebileceği umudunu verir ve birey de o an yaşadığı durumun daha da iyisine ulaşabileceğini düşünür. Şans eseri zengin olan, âşık olan, hayatı düzelen birini gördükçe, okudukça kişinin kendi başına geleceği umudu yeşermeye başlar. Kişi bu tür endüstriyel izlencelerle kendi gündelik yaşamından uzaklaşarak kültür endüstrisinin istediği yaşam biçimine doğru evirilmektedir (Kara, 2014, s. 52).

Kültür endüstrisinin sunduğu hayal ürünü yaşam sonrası kendi yaşantılarına dönen bireyler, devam eden sorunlarıyla tekrar baş başa kalırlar. Ancak kişiler, hala kültür endüstrisinin kendilerine bıraktıkları izlerle yaşantılarını sürdürmeye devam ederler. Bir molada, bir muhabbette önceki gün izledikleri roller hakkında yorum yaparlar, başroller üzerine düşünürler. Kendilerince çözüm yolu üretmek zihinlerinde dizilerdeki oyunculara yol gösterirler. Bu önerilerini televizyon, internet, telefon gibi araçlarla oyunculara,

yönetmenlere ulaştırmaya çalışırlar. Bu şekilde kendilerinin de kitle kültürü içinde bir role büründüklerini düşünürler. Adorno (2007, s. 115) bu durumla ilgili olarak kültür endüstrisinin, müşteri diye adlandırdığı seyircilerden yeni kimlikler ürettiğini düşünmektedir.

Kapitalist kültür, sadece bireyin tüketimine yönelik hareket etmemekte, aynı zamanda ekonominin gündelik hayattaki yerini de üretmektedir. Gösteri kelimesiyle özdeşleşmeye başlayan kültür; metalaşarak, bireye özgü duyu ve öznelliğe nüfuz ederek, bireyi kendi ideolojisi doğrultusunda tahakküm altına alarak bireyin bilinçdışını etkilemektedir. Bireyin kendine ait bilinçdışını etkilemektedir. Birey, kapitalizmin nesneleriyle beraber kimliğini oluşturmaktadır. Birey, kendi arzularına yönelik üretim yapan tüketicinin içinde yaşamakta ve buna alıştırılmaktadır (Ümer, 2016, s. 173-176).

Tüketim malzemelerinin piyasaya sürülmesinde *reklamcılık*, kültür endüstrisi için önemli bir araçtır. Kapitalizm ile bağlarını güçlendirmesinde reklam kültürü ve medyanın payı yadsınamaz. Sanat eserini piyasaya sürerken kitlenin istediği şekilde piyasaya sürmek kültür endüstrisi açısından bir amaç olmaktadır. Geniş kitlelere hitap için anlaşılır sanat eserleri üretilmelidir ve bunu reklamcılıkla beraber yapmaktadır (Günay, 2009, s. 12). Medya kurumlarını bu amaç için kamusal fayda amaçlarından uzaklaştırarak zaman öldürme ve eğlence medyasına dönmüştür. Kültür endüstrisi zaman içinde kendi istekleri doğrultusunda kültürel alanı belirlemektedir. Hegemonya, kültür endüstrisi üzerindeki tahakkümünü ve etki alanını günden güne arttırmaktadır. Hegemonyanın bu tahakkümü medya aracılığı ile olmaktadır. Kültür endüstrisinin kendine en geniş hareket alanı sağladığı kitle ise, anlık eğlence arayışındaki olgunlaşmayan bireylerdir. Bu şekilde kendine çok özgür bir hareket alanı sağlayacaktır.

Birey kendi benliğinden farklı olarak toplumsal bir benlik de kazanmaya çalıştığı için bu aradaki çatışmadan kapitalizm aracılığıyla kültür endüstrisi yararlanmaktadır. Kapitalizmin üretken olmayan, basmakalıp etkisi kültür endüstrisini de sarmaktadır. İnsanlardaki potansiyel benlik ile toplumsal benlik arasındaki varoluşsal kaygılardan dolayı kültür endüstrisinin ticari, kendini tekrarlayan, yüzeysel yapıtları toplumsal hayatın birer parçası olmuştur (Shils, 1968, s. 400).

Kültür geçmişten günümüze gittikçe maddilik içeren bir tanım halini almıştır. Estetik kaygılardan uzak, metalaşan ürünlerden oluşan kültür, eski geleneksel yaşamın

kalıntılarının birikimlerinden ulaştığı zamanlardan çokça uzaktadır. Bu konuya Stuart Hall, şu şekilde bir açıklama getirmiştir:

“...kültür artık üretimin ve şeylerin ‘katı dünyası’na dekoratif bir ekleme, maddi dünya pastasının üstündeki krema değildir. Artık sözcük, dünya kadar ‘maddi’dir. ‘Estetik’ tasarım, teknoloji ve stil yoluyla ‘imge’, modern tüketimin büyük oranda bağlı olduğu bedenin temsil tarzı ve kurgusal anlatılaştırılmasını sağlıyor. Modern kültür, üretim tarzı ve pratiklerinde acımasız biçimde maddidir. Metaların ve teknolojilerin maddi dünyası köklü bir biçimde kültürelidir. Bilgisayar teknolojisi, rock-video ve elektronik müzik çağında büyümüş ‘postmodernizm’i hecelemeyi bile beceremeyen siyah ya da beyaz genç insanlar, çoktandır kafalarındaki böyle bir evrende yaşıyorlar.” (Hall, 1995, s. 118).

Kültürel endüstri, bireyden kendi metalarını benimseyerek satın alma eğilimlerini geliştirmesini ve belirli kalıpları kendisine uygun olarak kopyalayarak yaşantısına geçirmesini istemektedir (Kulak, 2019, s. 70). Nesneler, olaylar değişse de kültür endüstrisi, her değişen nesneyi tüketmek için tüketiciyi ikna etme yollarına başvurmaktadır. Her kişiye ait zorunlu ihtiyaçlar ortaya çıkarırken her yaş grubuna göre de çeşitli tüketim metaları üretmektedir. Bir çocuk için oyuncak zorunlu bir ihtiyaç olarak düşünülürken; bir yetişkin için araba, ev; bir kadın için mücevher zorunlu ihtiyaç olarak düşünülmektedir. Her ekonomik duruma göre değişen tüketim kalıpları da oluşturmaktadır. Maddi imkanlara, sosyal duruma göre gruplara ayırarak ihtiyaç bölümlemesi yapmaktadır. Sahte ihtiyaçlar teknik araçlarla yayılır, topluma mal edilmiş kişilerin oynatıldığı tanıtıcı reklamlara başvurulur ve bu şekilde gündelik yaşamın bir parçası olan zorunlu ihtiyaçlar gündeme gelir (Kara, 2014, s. 40). Böylelikle bireyler, kültür endüstrisinin istediği şekilde zorunlu gördüğü ihtiyaçları almaya başlayan kişiler haline gelmektedirler. Birden ortaya çıkan zaruri ihtiyaçlar bireyin karakterini de oluşturmaya başlamakta, çeşitli tüketim kalıplarıyla uyum sağlamasında rol oynamaktadırlar. Bireyin zihninde bu tüketim kalıpları baskın rol oynamaktadırlar. Bireyler farklı karakterlerin konuşmalarını ve hareketlerini taklit ederler ve sonrasında da bu konuşmalar bireyde kalıcı bir kişiliğe bürünür. Kültür endüstrisi kişilerin yaşayışını, hareketlerini değiştirmiş olur. Defalarca aynı şekilde hareket ederek bireyin hayat işleyişinde yer edinirler (Kulak, 2019, s. 71).

Kültür endüstrisine ait ürünler üretilirken kişilerin bu endüstrinin çizdiği ürünlere göre düşünmesi, farklı düşünceler üretmeye ihtiyaç duymaması beklenir. Kültürel ürünler toplumsal yaşamda herkes tarafından anlaşılabilir olmalı, zihinlerinde kolayca yer edinerek toplumun günlük yaşamında yerini almalıdır. Tüketici kendine ayrılan boş zamanlarda bile kültür endüstrisinin istediği üretim kalıplarına uymak zorundadır. Tüketicie kendi tercihleriyle sınıflandıracağı, üreteceği, düşüneceği ürünleri bırakmadan kendi çıkardığı şemaya uymaları beklenir. Her şey bilinçten ve sürekli değişir gibi gözükse de sabit öğelerden oluşmaktadır. Bir şarkı ya da bir dizi sabit bir olayın farklı biçimlere bürünmüş halinden oluşur. Adorno'nun (2007, s. 112) ifade ettiği gibi “kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, endüstrinin sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir; değişikliğin her yerde gizlediği, kültür üzerinde egemen olduğu günden beri değişmeden kalan kar güdüsü gibi değişmeyen bir iskelettir.” Öğeler, olaylar, akışlar sürekli birbirinin yerine geçebilen bir sabitten oluşur. Çoğu gösteride farklı gözükse aslında kadına şiddet, yasak aşk gibi konular aslında sabit kalarak mekân, kişi, karakter olay örgüsü değişmektedir. Bu durum kültür endüstrisinin insana çizdiği sınırlar etrafında düşünmesini sağlamaktadır.

Adorno'ya göre kültür endüstrisinin sürekli değişmekten bahsettiği ürünler de bile aslında farklılıktan kaçınmaktadır. Bu durumu da her farklı durumun yeni bir maliyet getirmesi, başarısız olma ihtimali gibi durumlarla açıklayarak kültür endüstrisinin etkisini bireyler bazında düşüreceğini düşünmektedir. Bireylerin tercihlerini ve zevklerini şekillendirenin kültürün kendisi olduğunu söyleyerek tüketicinin beğenisini yönlendirdiğini düşünmektedir (Kurt, 2009, s. 71).

Bazı kesimlerce Adorno'nun kültür endüstrisi yaklaşımının betimleyici, indirgemeci ve basitleştirici bir yaklaşım olduğu ifade edilmektedir. Eleştirilerden biri bu yaklaşımda, toplum incelemesinin Amerikan yaşamının genel bir soyutlanmasına dayandığı görüşüdür. Ayrıca Adorno kültür endüstrisi eleştirisi yaparken toplumda yaşanan kriz dönemlerinin, sınıf çatışmalarının olduğu tarihsel dönemlerdeki durumunu göz ardı ederek kültür endüstrisi eleştirisinin fazla indirgemeci olmasına sebep olmuştur. Zira toplumsal düzenin sarsıldığı dönemlere ait endüstri eksenli kültürel ürünlerin, toplumsal alanın tamamında yaygın olması mümkün görünmemektedir. Bu çerçevede Hall, kültürel alanın, farklı kültürlerin hegemonya mücadelesi alanı olduğunu tartışmaktadır. Bu bağlamda Hall, kültürün ve kültür endüstrisinin somut ve yalın kavramlara indirgenip

kavranabilecek bir olgu olmadığından hareketle, kültürel alanı güç ilişkileri ve toplumsal olayların sahnelendiği bir mücadele alanı olarak görmektedir (Procter, 2004, s. 2-13).

1.2.4. Stuart Hall: Hegemonya ve Kültür

Tarihsel olarak bir bireyin ya da devletin başka aktörler üzerinde uyguladığı güç anlamına gelen hegemonya kavramı, Gramsci tarafından sınıf çatışması çerçevesinde ele alınmıştır. Gramsci çerçevesinde hegemonya, toplumsal alanda inşa edilen kültürel ve ahlaki üstünlük anlamına gelmektedir (Aksoy ve Can, 2016, s. 63). Aynı zamanda Gramsci, bir sınıfın egemen olmadan önce, sivil toplumda kendi hegemonyasını kurması gerektiğini düşünmektedir (Dural, 2012, s. 310). Dolayısıyla hegemonik evren; egemenin uygulama alanı olduğu kadar, yönetilenler açısından da bir mücadele alanı niteliğindedir. Althusser'in (2000) de devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırması üzerinden, kapitalist devlette hegemonya inşasının daha ayrıntılı bir analizini sunmuş olduğu ifade edilebilir.

Britanya Kültürel Çalışmalar ekolünün önemli isimlerinden olan Stuart Hall, Althusser ve Gramsci'den etkilenmiş ve çalışmalarını daha çok kültür ve yapısalcılık üzerine yapmıştır. Subaşı'nın (2018, s. 499) ifade ettiği gibi "Hall'a göre, Gramsci'nin hegemonya kavramı, kültürün kendi doğası, disiplini, tarihsel özgüllüğü, "yerinden edilmiş bütünlük" ve "tarihsel blok" kavramlarının sunduğu katkılarla" önemli bir konumdur. Gramsci'ye göre hegemonya; sürekli değişen ve geçici bir niteliği olan bir alandır. Hall (2013, s. 57), hegemonyanın, "egemen bir bloğun önderlik ve yetke alanını bir bütün olarak toplumun üzerine genişletme ve ekonomik, sivil ve kültürel yaşam ile eğitsel, dinsel ve diğer kurumları yönetimine etkinlikle uydurma kapasitesi" olduğunu ifade etmiştir.

Kültürel olanın aynı zamanda politik olduğunu ileri süren Hall, bu düşüncesiyle neyin politik olduğunun sosyal bilimler tarafından sorgulanmasının yolunu açmıştır. Bu sorgulamayla kültüre indirgemeci bakış açısıyla yaklaşan düşünürleri aşmayı isterken kültürün hegemonya mücadelesi açısından değerlendirilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Hall, popüler kültürü de hegemonya kavramı çerçevesinde sorunsallaştırmaktadır. Hall'a göre tüketicinin kültürle olan bağı politik bir meseledir ve ekonomik alt yapıyla açıklanacak kadar indirgemeci olmaktan ziyade toplumun kurucu bir elemanıdır. Procter (2004, s. 18), Hall'in bu düşüncesini şu şekilde dile getirmiştir:

“Hall’un tartışmasındaki mantığı takip edecek olursak politik olanın popüler kültürden ayrılamaz olduğu ve popüler kültürün politik tartışmada ikincil değil merkezi konumda olduğu sonucuna varırız. (...) Daha önemlisi, ekonomik alt yapı tarafından önceden belirlenmediği ya da garanti edilmediğine göre popüler kültürün anlamı ve işlevi kültürel müdahale dolayımıyla müzakere edilebilir ve yeniden yapılandırılabilir.”

Hall, kültürün toplumsal yaşayış ve düşüncelerin hegemonya mücadelesi olduğunu ileri sürmektedir. Bu sebeple Hall, *kültürü* ve kültür endüstrisini somut ve yalın kavramlara indirgenip kavranabileceği olgudan ziyade güç ilişkileri ve toplumsal olayların müdahale ettiği bir mücadele alanı olarak görmektedir.

Kültürün etkilerinin daha geniş alanlar olduğunu savunan Hall, bu düşüncesini hegemonya kavramıyla güçlendirmektedir. Popüler kültür, kimlik, sınıflar ve sınıf mücadeleleri kültürün kendi etkileşim alanında yarattığı mücadele alanlarını genişleten kavramlardır. Ortaya atılan hegemonya kavramıyla, altyapının üstyapıyı belirlediği düşüncesini eleştirmekte ve sınıflar arası mücadelenin propagandanın da ötesinde olduğunu savunmaktadır. Bu noktada Hall, kültürü tartışan indirgemeci yaklaşımların aksine hegemonya kavramıyla kültürün hareket alanının mücadelelere dayandığını açıklamaktadır. Daha açıklayıcı bir ifadeyle Hall’e göre kitle iletişim araçları toplumsal gerçeklikten bağımsız değildir. Kültürel alan içindeki kitle iletişim araçları toplumda üreticiyle tüketicinin buluştuğu bir mücadele alanıdır. Hall, aynı şekilde hegemonya alanı içinde ideolojinin rolünün ne olduğunu anlaşılmaması durumunda, ideolojinin toplumu değiştirmek için kullanılan bir araca dönüşebileceğini savunmaktadır. Hall’e göre; ideoloji, dil, imge gibi zihinsel çevreler toplumdaki çeşitliliği oluşturmaktadır (Hall, 2005, s. 25-26). Hall, bu farklılıkların oluşturduğu çeşitliliği mücadele alanı çerçevesinde inceleyerek çalışmalarını ilerletmiştir. Hall’un bu çalışmaları gündelik kültürel hayatın ürettiği pratiklerin anlaşılmasına katkı sağlamıştır (Hall, 2013, s. 47).

Hall, kültür konu incelenirken kimlikle ilgili tanımlara da yer verilmesi gerektiğini düşünmektedir. Hall’a göre stratejik ve kurumsal olan kimlik kavramı, tarih boyunca şekillenen benliğin özdeş bir parçasıdır. Benliğin bu özdeş parçası, kültürel kimlik aşamasında halkın sahip olduğu birçok kolektif parçalarından oluşmaktadır. Hall, Kimlik sayesinde; halkın ortak unsurlarının, kültürel aidiyet altında istikrara kavuşabileceğini

savunmakta ve bunu garanti etmektedir. Hall'a göre kimlikle ilgili tartışmaların küreselleşme gibi belirli pratikler içine yerleştirilmesi gerekmektedir. Ayrıca Hall' göre Küreselleşmeyle beraber sömürge sonrası devam eden göç hareketleri ve kimliklerin değişmesi; dil ve kültürün kaynaklarını kullanma sorunlarını da açığa çıkarmıştır. Daha açık bir ifadeyle küreselleşme ve kültür endüstrisiyle beraber ne olduğumuz ve nasıl temsil edildiğimiz önemini yitirirken kişinin nereden geldiği ön plana çıkmaktadır. Hall'e göre küreselleşme ve kültür endüstrisinin kullandığı parametrelerle, kültür yargıları anlamını kaybetmekte ve devletlerin kendine özgü kültür, kimlik ve değer yargıları zedelenmektedir (Hall, 1996, s. 4).

Endüstriyel stratejilerle özne, kimlik ve kültürün istikrarsızlaştırılması Hall tarafından önemli ve anlamlı olarak düşünülmektedir. Hall'e göre batı merkezli kapitalizm sinema, tiyatro, televizyon gibi araçları kapsayan medya araçlarında çıkarı için çabalamaktadır. Ayrıca Hall, kültür endüstrisine küresel homojenleştirme olarak bakmaktadır. Bu noktadan hareketle Hall, kitle iletişim araçlarıyla dünyanın heterojen kültürel kimliğini kaybedip küresel ve homojen bir köye döndüğüne dikkat çekmektedir. Hall, kültür endüstrisinin tüm araçlarıyla farklı kültürleri kendi etkisi altına alarak tüketim toplumunun kültür endüstrileri tarafından üretilen ve tüketilen bir süpermarkete dönüştüğünü düşünmektedir. Kapitalizmin bu şekilde yarattığı Merkez ve Çevre durumu Hall tarafından sömürgeci-kolonyal fantezi olarak tanımlanmaktadır (Hall, 1996, s. 303).

Kültür çalışmalarını odak noktası haline getiren Hall; betimleyici, basitleştirici, indirgemeci yaklaşımlara göre kültürün daha mücadeleci bir toplumda yer bulduğuna işaret etmektedir. Bu konuda yaptığı çalışmada Hall'a göre Marx'ın da sözünü etmediği kültür, ideoloji, dil gibi bazı meseleler kültürel çalışmaların ayrıcalıklı konularıdır (Hall, 2008, s. 89). Hall, indirgemeci yaklaşımları sorunları anlamakla değil de çözümleri üretme noktasındaki sıkıntılarıyla eleştirmekte ve kültürü kavramsal olarak derinleştirmediklerini iddia etmektedir. Hall, kültürün etki alanı bu kadar fazlayken indirgemeci olunamayacağını savunmakta ve ona göre kültür alanı da bir hegemonya alanı olduğu için mücadele alanıdır. Hegemonya etkisiyle Hall'e göre bireyler karşılıklı etkileşimle kültür alanında edilgen konumdan çıkarak egemen kültüre direnmektedirler. Bu üretim biçimlerinde ise birey ve egemen kültür arasında mücadele alanı görülmektedir (Hall, 1983, s. 29). Bu sebeple de çalışmanın konusunu teşkil eden sinema üretimi içerisinde yer alan bağımsız sinema biçimi, Hall'un bakış açısıyla ele alınmaktadır.

2.BİR KÜLTÜREL ÜRETİM VE TÜKETİM MEKÂNI OLARAK SİNEMA

2.1. Sanat ve Endüstri Arasında Sinema

Kültür endüstrisi ürünlerinden sayılan sinema, sermaye sahiplerinin çıkarları doğrultusunda kendi gelişimini tamamlamıştır. Sinema, seyircide farklı anlamlar uyandırır da yönetmenin sınırlı görüşüyle aktarılan görsel bir kültürdür (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s. 31). Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da film endüstrisi durmuş, bu esnada Amerika üstünlük sağlamış ve bunu da korumayı başarmıştır. 1929 yılı yaşanan ekonomik bunalımın giderilmesiyle Hollywood sineması gelişim göstermeye başlamıştır. Hollywood sineması, 1940’lı yıllara kadar kitlesel yoğunlukla üretimi hızlandırmış, böylelikle sinema pazarında egemen konuma gelmiştir. Bu dönem Hollywood için *Altın Çağı* olarak anılmaktadır. Siyasal, sosyal ya da ekonomik sebeplerle kendini ifade edemeyen insanlar, Hollywood sinemasıyla kendileri için aracı bir dile sahip olmuşlardır. Açıklayamadıkları kelimeler, sinema ile gün yüzüne kavuşmaktadır. Bu şekilde kendini ifade etme amacı ile tercih edilen bu sanat türü gittikçe hızlı bir ivme kazanmıştır. Bu artan ilgi, sinemayı günlük hayatın bir parçası haline getirmiştir. Toplumla sinemanın arasındaki bu sıkı bağın nedeni; kameranın gerçekleri yansıtmaya gücünün olması, toplumdan bağımsız olmadığının düşünülmesidir. Sinemanın, toplumun kültürel değerlerini üreten konumda olması, toplumla arasındaki iletişim değerini yükseltmiştir (Maşrap ve Akbaba, 2020, s. 112-113).

Adorno’nun bakış açısıyla ise sinema, seyirciye tercih yapması ve reddetmesi zor seçenekler çıkararak bunları görsel ve sesli uyarıcılarla süslü hale getirmektedir. Bireyler zihinlerinde yer eden ve benimsedikleri içeriklere daha fazla ilgi göstermeye ve tüketim tercihlerini bu içeriklerden yana kullanmaya başlarlar. Tüketiciler arasında oluşan tercih farklılıkları ise içerikten ziyade; teknolojiye, görsele, emeğe, dekora bağlı olarak değişmektedir. Kişinin zevk ve tercihleri bu şekilde teknik özellikler arasında sıkışıp kalmaktadır. Kültürel ürünler arasında endüstriden önce yapılan sinema üzerindeki bilim-kurgu, aksiyon, komedi gibi tercih sıralaması yerini güzel renklere, ileri teknolojiye bağlı olarak üretilen ürünlere bırakmaktadır. Çizgi dizilerde ve sinemalarda üretilen içerikler endüstriyle beraber, kişinin gerçek hayatta bazı durumları sıradanlaştırmasına sebep olmaktadır. Kişinin zevkleri ve mutlu olduğu olaylar kültür endüstrisinin gündelik hayata girmesiyle değişmektedir. Sıradanlaşan olaylar vasıtasıyla bireyin karşı karşıya kalacağı kötü senaryolara alıştırılması mümkün olmaktadır. Birey, Hollywood sinemasıyla

yaşadığı ve yaşayacağı zorlukları olağan karşılayıp ses çıkarmamaktadır. Bunu Adorno (2007, s. 71) “Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesin ki onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar.” şeklinde açıklamaktadır.

Kültür endüstrisinin sinema üzerindeki etkisinden bahsederken dikkat edilecek diğer bir konu da verilen efektlerle seyircinin tepkisinin yönlendirilmesi olabilir. Komedi filmlerinde gülme efektiyle verilen sahnelerde seyircinin daha çok gülmesi, korku efektinde gelecek durumlardan daha çok endişe duyması, macera filmlerinde verilen efektlerle belki heyecanlanmaması gereken yerde heyecanlanması gibi durumlar eleştirilerin odağı olmaktadır. Seyirci düşünmeden, olayı takip etmeden istenilen yerlerde istenilen şekilde tepkiler vermektedir. Adorno (2007, s. 70) bu durumu düşüncenin kendisi, komedi ve korku filmlerindeki nesneler gibi katledilip parçalara ayrılır.” şeklinde dile getirmektedir.

Kişiler izlediği film ya da dizilerde karakterin zor durumda olmasından bir bakıma hoşlanır. Filmin sonunda karakterle kendini özleştirir ve o durumda olmadığı için aslında mutluluk duymaktadır. Seyirci için olağanlaşan bu kötü durum aslında hayata tekrar devam etmelerini sağlar. İzlenen bir sinema filminde güçlü adamdan dayak yemekten olan bir kadın izlendiğinde seyircinin, o an o durumda olmadığı için mutluluk duyması beklenir. Seyirci izlerken ya başına bu olay geldiği için durumu normal karşılamaktadır ya da ilerleyen zamanda başına gelebileceğini düşünerek kendini o duruma hazırlamaktadır. Ancak her iki durumda da filmi izlediği anda olayı yaşayan kendisi olmadığı için mutluluk duymaktadır. Seyirci, karakterlerin düştüğü zor durumun bir süre sonra geçmesini istemektedir. Bu bir bakıma “seyircinin kendini karakterle özdeşleştirdiğini ve karakterin iyi duruma geçmesinin kendine umut olduğunu ve kötü hallerinin devam etmesinin kendisi açısından da devam eden bir buhran gibi algılamakta olduğunu” göstermektedir. Filmlerde izleyip kendine umut aşılayan temaların olmaması seyircinin günlük yaşamdaki buhranını arttırdığından bu durum kültür endüstrisinin idealine ters düşmektedir. Bu sebepler kültür endüstrisi bağlamındaki sinema filmleri umutla bitmektedir. Sinema da Hollywood sinemasıyla beraber kitle kültürü ürünü olmaya başladığından dolayı entelektüellik, sanat ve eleştiriden uzak olarak filmler üretmektedir (Yaylagül, 2006, s. 88).

Seyirci gündelik yaşamda karşısına çıkacak bir karakter gibi düşünmeye başlayarak hayatın akışında bu karakterle bütünleştiğine inanır. Filmde gördüğü bir sahnenin gerçek hayatta da kendisinin başına gelebileceğini düşünerek hayatının akışını ona göre yönlendirme eğilimine girmektedir. Filmlerde anlatılan bir aşk durumunun aynısının kendi yaşamında olması için çabalayarak bazı hareketlerini filmdekilere uygun olarak şekillendirmeye başlar. (Kulak, 2019, s. 85). Bu durumda ise günlük yaşamın anlatıldığı sinema, günlük yaşamın kendisi olmaktadır.

Sinema türünde temel işlenen konular kitlenin o anki meşgul olduğu gündeme göre içerik ve konu olarak değişmektedir. Sinema filmleri genel teması olarak mesaj verilmek istenilen bir kültürel sana haline gelmiştir. ABD filmlerinde genel örgüde bayrak teması çok kullanılırken, İran filmlerinde din teması, Çin yapımı filmler de duygusal temalar daha çok işlenmektedir. Amerika ya da İngiltere yapımı savaş filmleri genel olarak kitleye karşı propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Yaratılan hayali karakterlerle meşgul olunan kitlesel durum daha da yaygınlaştırılarak duygu durumunun artışı sağlanmaktadır. Karakterin gerçekte olup olmaması önemli değildir. Önemli olan kitlenin duyguların hitap edip etmediğidir. Ülkenin savaş halinde olması durumunda oluşan bir film yapıtında önemli olan istenilen duyguyu yansıtip yansıtmamasıdır. Almanya'ya karşı İkinci Dünya Savaşı sırasında yürütülen propagandalar, Soğuk Savaş dönemi Rusya'ya karşı yürütülen politikalar filmlerde yerini almıştır. Sinema propaganda konusunda etkili bir araç olmuştur. Rocky IV filminde dünyadaki kitlenin çoğunluğu ABD'li boksörün yanındayken, Rus boksör halkın eleştirisini ve kinini toplamıştır. Bu şekilde Rusya'ya karşı olan kara propaganda görevini yerine getirmiştir (Parlacı, 2019, s. 27).

Filmdeki karakterlerde iyi, kötü, zayıf, güçlü gibi nitelendirmeler seyircinin isteğine göre şekillenmektedir. Kötü karakter, sonunda elbet kaybederken iyi karakter ise kötünün karşısında sürekli dik duran biri olarak tasvir edilmektedir. Kötü karakterin genellikle ölümüyle sonlanan olay örgüsü daima iyi karakterin yükselişiyle seyirciyi mutlu etmektedir. Zayıf karakter ise onca çabaya rağmen bulunduğu durumdan kurtulabilecek akıl ve becerisi bulunmayan karakter olarak tanımlanabilir. Her türlü kurala uysa da zayıf karakterin işinin yolunda gitmesini engelleyen bir olay örgüsü ya da kader vardır ve seyirci bu duruma şaşkınlık gösterir. Seyirci bu sebeple gerçek hayatta da belirsizliklere ve her zaman istediği şekilde işinin rast gitmemesine kendisini hazırlar ve kurallara uysa da bazı yolundan gitmeyen durumlara hazırlıklı olması gerektiğini fark eder. Bu durumda

egemen güçten gelen olumsuzluklara kendini hazırlamış olur. Kültür endüstrisi genel olarak bu kısır döngü içinde film örgüsündeki olayları değiştirmektedir. Her film sorunsuz ilerlemekte ve olaylar normal akış seyrinden sapmadan kısır döngüyle seyirci karşısına çıkmaktadır (Kırel, 2010, s. 316).

2.2. Ana Akım Sinema

Sinema, yapımdan dağıtıma kadar büyük bir maddi kaynağa ihtiyaç duyan bir yapıya sahiptir. Bu finansal yük sinemanın yönlendirilmesini, bağımlılığını arttırmaktadır. Maddi gücü elinde tutanların sinemaya hükmetme durumu sinemayı endüstriyel yapmaktadır. Bağımsızlığı engelleyen bu durum, temelinde hareket halindeki görsellerin fotoğraflanması olan sinemanın; resim, tiyatro, müzik gibi sanat dallarından farklı olarak üretildiği ilk andan itibaren tüketim aracı, eğlence aracı ve parasal bir araç olmasına zemin hazırlamıştır. Değişen dünya koşullarına ve endüstrileşen yaşama en fazla uyum sağlayan sanat dalı olan sinema, bir ekonomi aracı olarak gelişimini sürdürmüştür. Meta olarak gelişimini hızla tamamlayan sinema, 1898 yılında Fransa’da hızla ilerlemiştir (Çavuşoğlu, 2006, s. 7).

1920’lere kadar sadece halkın eğlenmesi olarak kullanılan bir araçken daha sonraları endüstriyel ilerleme göstermiştir. Bu endüstrileşme en hızlı Amerika’da gelişmiştir. İlk aşamada bağımsız olarak çalışan birçok yapım birleşerek büyük bir kuruluşlar oluşturmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonucunda imparatorluklar çöküş yaşamış ve bu durumdan en fazla kar sağlayan Amerika olmuştur. Ülkelere ihracat yapan Amerika, tüketim malzemelerinin yanı sıra kendi eğlence kültürünü de ihraç etmeye başlamıştır. Böylece Amerikan sinema kültürü dünya genelinde yayılmaya başlamıştır. Bu sebeple sinema bahsinde Hollywood sineması akla gelen popüler bir kavrama dönüşmüştür.

2.2.1. Türk Sineması

Sinemanın İstanbullulara tanıtımı ve ülkeye girmesi 1897 yılında Sigmund Weinberg tarafından yapılmıştır. Sinema bu dönemde; Batı ilericiliğini, aklı ve bilimi savunan gayrimüslim kesimle televizyonu tepkiyle karşılayan Müslüman kesim arasında şekillenen siyasi karışıklıklar içinde Türklere tanıtılmıştır. Sinema salonlarında artış yaşanan dönem 1910 yılında, ilk Türk sineması *Milli Sinema* adıyla kurulmuştur. Bu sinema yabancı uyruklu azınlıkların egemenliğinde kurulmuştur. Uzun süre yabancı uyrukluların egemenliğinde ve gösteriminde devam eden Türk sineması 1914 yılında

çekilen Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı kısa belgesel filmiyle ilk milli filmini üretmiştir. Bu film Türk sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Güçhan, 1992, s. 53).

1912 yılında İzmir Kordon'da açılan sinema salonundan sonra 1914 yılında İstanbul Beyoğlu'nda Palas Sineması açılmıştır. Türkiye'deki sinema salonlarının açılışı bu yıllara denk düşmektedir. Bu dönemlerde Alman, Fransız, İtalyan yapımı filmler ülkeye girmeye başlamıştır. Türkiye'de sinemanın öncülerinden Fuat Uzkınay, Weinberg'ten projeksiyon aygıtın kullanmayı öğrenmiştir. Kemal Film kurucularından Şakir Seden de Fuat Uzkınay ile çalışmaya başlamıştır. Uzkınay'ın öğrencilere sinema gösterileri yapma girişiminden sonra ülkede sinema işletmeciliği ilgi alanı olmuştur. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiği için ülkede yayılmaya başlayan sinema sadece İstanbul ile sınırlı kalmıştır. İstanbul'da gerek yabancı uyruklu gerekse de Türk vatandaşlarının arasından sadece gençlerden oluşan kısıtlı bir çevre için eğlence aracı olmuştur. Ülkede gösterim yapan ilk kapalı sinema Alemdar sinemasıdır (Özön, 2013, s. 32-36).

2.2.1.1. Yeşilçam Öncesi Dönem

Dünyadaki gelişmelerle beraber sinema da endüstrileşmiştir. Türkiye'de sinemayı bu şekilde sanatsal kaygıdan endüstrileşmeye doğru olağan seyrinde devam ettirecek özel sermaye bulunmamaktadır. Ayrıca belirtmek gerekirse o dönemlerde devletin de böyle bir kaygısı yoktur (Güçhan, 1992, s. 74). Türk sinema tarihinde, faaliyete giren sinema kurumları olmasına rağmen bu çalışmalar yeterli olmamış, filmlerin gösterimiyle sınırlı kalmıştır. İlk sinema yapımcılık denemesi de Batı'dan farklı olarak özel sektör eliyle değil bir resmi kurum (Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Millîye Cemiyeti, Mâlul Gaziler Cemiyeti) eliyle sağlanmıştır. Özel sektör ise sadece bu filmlerin dağıtım aşamasında rol almaya başlamıştır. Film yapım alanına girmek isteyenleri ise gerekli teknik donanım ve ham madde eksikliği gibi sorunlar beklemektedir. Türk sineması, Batı'daki gelişmelere paralel olarak ilkel yapısından sıyrılmaya başlamıştır. Bu alanda yapılan ilk değişiklik daha önce bahsedildiği üzere 1908 yılında başlayan sinema salonlarının açılması olmuştur (Özön, 2013, s. 246).

İlk özel yapım şirketinin kurulması da (Kemal Film) 1922 yılına dayanmaktadır. 1922 yılına kadar resmî kurumlar aracılığıyla yürütülen sinemacılık sektörü, devletin ayırdığı bütçe ile faaliyet göstermekte ve teknik donanımlar da yine devletin tekelinde

gerçekleşmekteydi. Bu dönemde Batı sineması üretim olarak Türkiye’den farklılaşmakta ve hızla ilerlemektedir. Ülkede estetik kaygı güdülmeden, sinemaya para kazanma gözüyle bakan tiyatrocu Muhsin Ertuğrul olmuştur. Sinemadan kazandığı parayı tiyatroya yatırmayı düşünmüştür. Savaş yılları zamanı çekilen filmlerde amaç bunaltıcı koşullardan insanları uzaklaştırmak olmuş ve sinema eğlence aracı olarak görülmüştür. Ülkesindeki gelişmeleri izlemek için yeterli ekipmanı bulunmayan Türkiye, sinema konusunda da Avrupa’yı örnek almıştır (Çavuşoğlu, 2006, s. 48).

1950’li yıllardaki gelişmeler de sinemanın Türkiye bazlı gelişimini engellemiştir. Avrupa’daki karışıklıklar, yükselen faşizm, savaş sonrası ekonomik bunalım, üretimin durması gibi sebepler devletin odağını bu tarz sorunlara kaydırmış, dolayısıyla sinemanın yükselişi de engellenmiştir. Yerli üretim olan filmlerden alınan verginin azaltılması dahi sinemanın gelişiminde olumlu bir etki yaratamamıştır. Avrupa’dan sinema yönünden verim alamayan Türkiye, ABD ve Mısır yapımı filmlere yönelmiştir. Mısır filmleri, Türkiye’de Yeşilçam’ın temelini attığı için ayrı bir önemi bulunmaktadır. Sebebi ise Türkiye’de Yeşilçam’ın temelini atan bir sinema kültürü olmuştur. Savaş yıllarının sinema açısından sonucu, Türk yapımcıların sayısında artış olmasıdır (Özön, 1985, s. 25).

2.2.1.2. Yeşilçam Dönemi

Avrupalı toplumlarda sinema gelişimi sanayi devrimiyle paralellik gösterirken, Türk toplumunda sinemanın gelişimi, tüketim toplumunun yaratma idealinin bir sonucu olarak gelişmiştir. Vergilerde yapılan indirimler, köylere elektrik gitmesi, sinema yapımcılarının ve salonlarının artışı sinemanın yükselme yolunda ivme kazandırmıştır. İlk çıkış zamanları ilkel kalan ve Avrupa deneyimleriyle gelişen Türk sineması, 1960’lı yıllarda gelişmesini hızlandırmıştır. Bunun sebepleri arasında televizyonun Türk insanının hayatına girmesi (1968), Batıdaki beğeni ve tercihlerin seyirci tarafından değişmesi, Türkiye’nin hasret kaldığı ekranlara daha da bağlanması, Avrupa’daki film çeşitliliğinin azalması gösterilebilir. Bu sayılan sebeplerle Türk seyirci kendi içinde televizyona ve yerli filmlere ilgisini arttırmış ve sinema kültüründeki gelişme günden güne hız kazanmıştır (Özön, 1985, s. 37).

Bu dönemlerde Türkiye’nin ideolojik düşüncesi değişmiş, savaşın sonuçlarından olumsuz etkilenen devletler kendi ulusal sinemalarını kurmuş, sinema eğlenceden çok sanat dalı olarak görülmeye başlamıştır. Türkiye’nin sinemanın kendine özgü bir anlatım dilini

oluşturduğundan bahsedilmese de sinema salonlarında büyük bir artış yaşanmış, köyden göç edenler için şehirlerde sinema gösterimleri artmaya başlamıştır. Tüketme arzusundaki artış eğlence sektörünü de tetiklemiştir. 1950’li yıllarda ABD sinemasından ve Hollywood stüdyosundan etkilenen Türkiye sineması, polisiye türünde eserler üretmesine rağmen Mısır sinemasının kalıntıları olan acıklı, duygusal içerikler Anadolu’da daha çok tutmuştur (Çavuşoğlu, 2006, s. 51).

1960’lı yılların çalkantılı siyasetinden sonra başlayan yeni dönem, birçok alanı etkilediği gibi sinema alanını da etkilemiştir. Hâkim olan özgürlük havası, sinema alanında da kendisini göstermiştir. Bu dönemde sinemada daha önce bahsedilmeyen konulardan bahsedilmiş ve toplumun güncel sorunlarına yer verilmiştir (Görücü 2003, 44). Sinema için devam eden arayışlar Yeşilçam içinde yer almayan aramalardır. Arayışlarla, toplumun gerçekliğini yansıtmaya çabalarıyla ilerlemeye çalışan Türk sineması, uzun yıllarca istediği başarıya, hedeflediği çabaya ulaşamasa da bu yıllarda sinema ve film sayısı artış göstermeye devam etmiştir. Bunun sebepleri arasında hızlı nüfus artışı gösterilebileceği gibi yoksulluk da gösterilebilir. Sinema ucuz eğlence aracı olduğu için toplumun sorunlardan uzaklaşmak için birçok konu sinemalarda işlenmeye başlanmıştır (Özön, 1985, s. 363).

1953 yapımı Halıcı Kız filmiyle Türkiye’de renkli film dönemi başlamıştır. Sinemanın bu ilerleyişiyle Türkiye’de seyirci sayısında artış yaşanmıştır. Renkli sinemanın maliyetinin fazla olması sebebi de sinemanın Türkiye’deki ilerleme hızını düşürmüştür. Bu maliyetli yapı güzel bir ivme yakalayan sinemacıları, sinemanın sanatsal olarak estetik kaygısını da olumsuz etkilemiştir. Sanat kaygısı yerini ucuz filmlerle çekilen ekonomik kaygıya bırakmıştır (Scognomillo, 2002, s. 41). Bu durum da sinemanın sanattan uzaklaşarak metalaşmasının yolunu açmıştır. Yeşilçam’ın da zemini hazırlayan dönemlerden biri olan bu dönemde de toplumsal sınıflar, köyden kente göçler gibi durumlar daha da belirginleşip fazlaşmıştır (Özön, 1985, s. 367). Batıdan örnek sinema kültürü alınması ve Anadolu’nun da kendi gerçekliğini koruması gerekliliği ikilemi arasında Yeşilçam sineması varlığını sürdürmüştür.

Türk sineması yaşadığı zorluklarla bir süre sonra finansman yönünden kendine yetememeye başlamıştır. Sektör finansman yönünden dışarıdan yardım istemek zorunda kalmıştır. Gösterim, yapım ve çekim için zorluk yaşayan sektör senet, iç borçlanma, kredi

gibi borç araçlarına sarılmaya başlamıştır. Bu durumun sonuçları her şekilde sektörü finansman kaynağına bağımlı hale getirmiştir. İşletmecilere bağımlılık işletmenin beğenilerine göre film yapma tehlikesi getirirken, bankalar da kâra göre film yapma tehlikesiyle Türk sinemasını karşı karşıya getirmiştir (Çavuşoğlu, 2006, s. 54). Soğuk Savaş yılları da Türkiye’deki film sektörünün gelişiminin tek yönlü olarak ilerlemesine sebep olmuştur. Doğu Bloku ülkelerine uygulanan ambargolar, Türkiye’nin de sinema sektöründe sadece ABD çıkışlı filmler izlemesine sebep olmuştur. ABD filmleri gösterimi artmış, Türk sineması da bu film türünü benimsemeye başlamıştır. Teknikler, filmler, anlatılar ABD sinema sektörüne benzemeye başlamıştır. Televizyonun Türkiye’ye gelmesiyle sinema sektörü en büyük gelir kaynağı seyircisini de kaybetmeye başlamıştır.

2.2.1.3. Yeşilçam Sonrası Dönem

Siyasetin ilerleyişinden etkilenen sinema 1971 muhtırasının buhranından etkilenmiş ve büyük değişiklikler yaşamıştır. Türk sineması için dönüm noktalarından bir tanesi de Yılmaz Güney’in filmlerinden *Umut* filmi olmuştur. Sinema tarihinde gelişmiş tekniklerle yapılmış ve film, kendinden sonraki filmler için her zaman bir başlangıç noktası olmuştur. Sinema, sadece eğlence amaçlı değil aynı zamanda toplumsal mesajlar içerebilen bir sanat dalıdır (Güçhan, 2003, s. 88). Sinemanın meta olmanın dışında sanat olarak değerlendirilmeye başlamasıyla yönetmenler de Hollywood mantığından beslenen Yeşilçam dışı eserler vermek zorunda kalmıştır. Bu zemini hazırlayan neden aynı zamanda Sinematek Derneği gösterilerinden yetişen, eleştirel televizyon ürünleriyle beslenen kuşak olmuştur. Bu şekilde yetişen sinemacı kuşak yönetmenlerin filmlerini etkilemiştir. Televizyonun Türk toplumsal hayatına girmesi ve ABD yapımı Hollywood filmlerinin ithaliyle Türk sineması büyük sekteye uğramıştır. Sinema her kesime hitap etmek için daha çok ticari amaca bürünmüştür.

Türk sinemasının önündeki engellerden bir diğeri de uygulanan sansürlerdir. Çıkarılan tüzüklerle, yönetmeliklerle denetimde olan sinema ilerlerken zorluklarla karşılaşmaktadır. Arabesk müziğin yükselişi bu dönemde sinemanın da konusunun değişmesine sebep olmuştur. *Umut* filminin Cannes’de yayımlanması, Türk sinemasının adını duyurmasını sağlamıştır. Bu durum da arabeskle ivme kazanan sinemanın biraz daha rağbet görmesine sebep olmuştur. Sinema okullarının açılması da sinema için diğer

olumlu olaylardan olmuştur. Yılmaz Güney ve filmlerinin yükselişi 1980 darbesiyle durmuştur. Politik filmler yasaklanmış, Yılmaz Güney vatandaşlıktan çıkarılmış, Türk sineması için yeni bir dönem başlamıştır (Dorsay, 1993, s. 11).

Değişen politik koşullarla beraber Türk sinemasında geniş kitleye hitap eden filmler yerini bir mesaj verme kaygısı güden ve daha az kitleye hitap eden filmlere bırakmıştır. Kültürel, ideolojik öğelerden, yeni dünya görüşlerinden etkilenen sinema, dönem Türkiye'sinin hedeflerinden, kimlik arama idealinden bağımsız ilerlememiştir. Yeşilçam sineması, konularında aileyi merkeze alırken 1980 dönemi sonrası ailenin parçalanmasını konu almaya başlamaktadır. Darbe sonrası muhalif hareket olan feminist hareketin yükselmesiyle yönetmenler sinemada kadın konularına yönelmişlerdir. Kentli kadınları, kadınların yaşadıkları sorunları sinemanın merkezine taşımaya başlamışlardır. Bu durum da televizyonla kaybettikleri kadın seyirciyi tekrar kazanmalarını sağlamıştır. Türkiye'de finansmanın hepsinin elinde bulunduran Yeşilçam sineması 1980'lerin başında bu ayrıcalığını da yitirmeye başlamıştır. Başka finansman araçları ortaya çıkmıştır. Videonun yaygınlaşmasıyla, bundan faydalanan büyük şirketler de birer finansman aracı olmuştur (Çavuşoğlu, 2006, s. 61-62).

1990'lara doğru yabancı döviz ülkeye çekmek için yabancı sermayeye ait filmlerin de ülkeye girişi kabul edilmiştir. Birçok yabancı sermaye/yatırımcı gibi Warner Bross da yatırımını Türkiye'ye yapmıştır. Sinema Türkiye'de yaygınlaşmaya, canlanmaya başlamıştır ancak Türk sineması bu piyasada kendine yer bulamamış ve piyasadan uzaklaşmıştır. Hollywood yatırımlarının da ülkeye girmesiyle sinema salonları değişime uğramış, yeni sinema teknolojileri ülkeye girmiştir (Erdoğan, 2001, s. 121). Yerli filmlerinin de dağıtım ve denetim işi ilerleyen zamanlarda Hollywood stüdyosunun eline geçmiştir. Ticari gayeyle ilerleyen Hollywood sineması, yerli filmlerinin izlenme sayısını da hızla düşürmüştür. Bu şekilde olumsuz etkilerle sinema endüstrisi içinde kaybolamaya başlayan Türk sinemasına devlet tarafından destek olma kararı alınmıştır. Bu gelişmeler 1990'lı yılların ortasında Türk sinemasını, Hollywood tarzı filmler ve sağlam temelleri atılarak günümüze kadar ilerleyen bağımsız sinema filmleri olarak ikiye bölmüştür.

2.3. Bağımsız Sinema

Yeni sinema, alternatif sinema gibi tanımlarla da adlandırılan bağımsız sinema; Hollywood tarzı film stüdyolarının dışında üretilen ve düşük bütçeli filmler olarak anılmaktadır. New York Times, bağımsız sinemayı tanımlarken sıradışı, kışkırtıcı, düşük bütçeli olağandışı, düşük bütçeli gösterişli, gibi sıfatları kullanmıştır. Bu tanımlamalar klasik Hollywood sinemasının kalıplaşmış özelliklerini taşımamaktadırlar. Newman'a (2009, s. 19) göre bağımsız sinema, ana akım sinemasının karşısında durarak Hollywood sinemasına meydan okuyan, kültürel bir yapıdır. Ayrıca bağımsız sinema kavramı, Hollywood'un büyük stüdyo şirketlerinin dışında çekilen ve yönetmenin müdahalelerden uzak kaldığı bir çerçevede değerlendirilmiştir (Gürbüz, 2015, s. 170).

Vitagraph, Biograph ve Edison, Amerika'da ilk dönemlerde film piyasasına hâkim olan üç firma konumundadır. Bağımsız sinema fikri bu üç firmaya karşıtlık olarak çıkmıştır. Piyasaya hâkim olan bu firmaların gölgesinde çalışan ve piyasada kendine yer bulamayan film şirketleri tarafından ortaya atılan bağımsızlık fikri daha sonraki dönemlerde endüstrinin kendisi olmuştur. *Vitagraph, Biograph ve Edison*'un oluşturduğu bu tröstlere (*Motion Picture Patents Company-MPPC*) karşı oluşturulan yeni bağımsız sinema fikri Hollywood stüdyo sistemini geliştirmiş (Hiller, 2000, s. 14) ve İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen ve gelişen yeni sistemlerle Hollywood sineması da endüstriyel anlamda değişimlere uğramıştır. Bu değişen koşullarla film sektörü de iki şekilde hareket etmiştir: Hollywood içinde olanlar ve bu sektörü kabullenmeyip Hollywood çemberinin dışında olan bağımsız sinema savunucuları. Hollywood stüdyo filmlerinin başarısı film dünyasının geleceğini değiştirmiştir. Bağımsız sinemacılar ise düşük bütçe ile maliyetli filmler çekemediğinden Hollywood stüdyosu karşısında başarısız kalmıştır. Çıkış amacı *Vitagraph, Biograph ve Edison* sektörlerinin egemenliğine dur demek olan Hollywood sineması, artık film sektörünün endüstriyel egemen konumuna gelmeye başlamıştır. Maliyetli filmler üreten, kontrat usulü çalışan bu stüdyo, endüstriye katkı sağlayan en önemli araçların başında gelmeye başlamıştır (Çavuşoğlu, 2006, s. 9).

Hollywood sineması bu endüstriyel yükselişe devam ederken toplumun bazı değişimlerini yakalayamamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood sinemasının yükselişiyle aynı zamana denk gelen bağımsız sinema; halkın kültürel, sanatsal ve politik eğilimlerine cevap vermiştir. Düşük bütçeyle yapılan bu filmler, toplumun sosyal durumuna cevap veren ve dönemin gençliğini anlatan filmler olmaya

başlamıştır. 1960’larda gelişmelerin etkisiyle sosyal güç yaratan kültürel eleştiriler, toplumun hakları için mücadelesi, savaş sonrası ekonomik durgunluk, Vietnam Savaşı’na tepkiler, bağımsız sinema öncülüğünde tüm kültürel ve sanatsal dalların hepsinde kendini hissedilmiştir. Ticari kaygılarla devam eden Hollywood sineması, çözüm için kendi içindeki filim yapımcılarını dahi eleştirmeye başlamıştır (Murray, 1988, s. 7).

Sinemanın endüstri içindeki ekonomik gelişimi de bağımsız sinemanın çıkış noktalarından birini oluşturmuştur. Sinema kültürel bir sanat dalı olarak görülmeden önce genellikle ticari kaygılarla şekillenen bir ticaret dalı olarak görülmüştür. Sinemanın ilk zamanlarında bu sanat dalına hükmeden ülke Fransa’ydı. ABD’de Nickelodeon sinema salonuyla, daha sonraları diğer ülkelerde film şirketlerinin artmasıyla sinema sektörü yayılım göstermeye başlamıştır. Thomas Edison, kamera patentini alarak başka ülkelerin bu kamerayı satın almasının önünü keserek uzun zamanlar piyasayı elinde bulundurma gücüne sahip olmaya başladı. Sonraki zamanlarda rekabeti en aza indirmek ve çevredeki sinema şirketlerini piyasadan çekmek amacıyla büyük yapım şirketlerini kendi etrafında toplayarak “*Motion Picture Patents Company*” (MPPC)’yi kurmuştur. Edison; rekabeti, piyasayı, ekonomiyi, filmleri kendisinin belirlediği bir piyasaya sahip olmaya başladı. Rekabete dayanamayan şirketler, Amerika sinema piyasasından çekilmek üzere adım atmıştır (Çavuşoğlu, 2006, s. 17).

Hollywood piyasası bu tröstlerin hâkimiyetinden kopuşu yansıtmaktadır. Bağımsızlaşma isteğiyle, sinema piyasasını eline geçiren isteyen MPCC’ye karşıt olarak kurulmuştur. Dönemin bağımsız sinemacıları olan Hollywood stüdyosu tam anlamıyla bir bağımsızlık sergileyememektedirler. Filmin yapım aşamasındaki maliyeti, yapıldıktan sonra dağıtım gibi etkenlerle yine de büyük Monopol şirketine ihtiyaçları olduğundan tam bağımsız olarak değerlendirilememektedir. Edison’un bağımsız sinemanın dağıtımına dair kurduğu tahakküm, tröstün dışında kalan şirketlerin birleşerek piyasaya film dağıtmasının yolunu hazırlanmıştır. Böylelikle günümüzde de adından sürekli bahsettiren Hollywood sineması, yapım ve dağıtım aşamasında MPCC’ye bağlı olmaktan kurtulmuştur.

Hollywood sinemasının hızlı ilerleyişini durduran ve bağımsız sinemaya yeni bir zemin olan olay ise 1938 yılında meydana gelmiştir. Amerika, *Paramount Pictures*’ın tröst ve yasadışı ticaretine karşı dava açmıştır. 1948 yılında sonuçlanan bu davada şirketlerin kontrolünün üretim ve dağıtım işleriyle sınırlı olması gerektiğine ve şirketlerin sinema

salonlarındaki tahakkümüne son verilmesine karar verilmiştir. Alınan bu kararlar Hollywood sinemasının ilerleyişine darbe vurarak bağımsız sinemanın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bağımsız sinema akımını anlatılmayan, gösterilmeyen, saklı kalmış konuların anlatıldığı filmlerin olduğu kadar yeni tarzların keşfedilme ihtiyacından ortaya çıkan filmler için de bir anlatım alanı olmuştur. Bağımsız sinema Amerika’da toplumun karamsar yapısına, siyasetin ve egemen sinemanın kısıtlayıcılığına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bağımsız sinema, çıkışıyla ilgili farklı nedenlerin yanı sıra Amerika’da yayınlanan bildiri ile de kendini tanıtmıştır:

“Bizi ilgilendiren insandır. İnsan ve insanla doğrudan doğruya ilgili her şey. Biz yönetmeni modası geçmiş dar ilkeler çerçevesine sokan estetik bir okul değiliz. Ne sanatta ne yaşamda klasik ilkelere inanmak elimizden gelmez. Artık cilalı ve sahte filmler istemiyoruz, kaba ama canlı filmleri tercih ediyoruz. İstedğimiz kan rengi filmlerdir.” (Akt. Çavuşoğlu, 2006).

Amerika’da bağımsız sinemanın yükselişine zemin hazırlayan ve Hollywood sinemasını etkileyen başka bir dönem de 1950’lerdir. Politik olarak yeni düşüncelerin ortaya çıktığı, ırkçılıkla mücadele edildiği, Yeni Sol’un düşünce olarak kendine fırsat bulduğu bir dönemdir. İnsanlar açısından özgürleşme hareketleri tüm dünyada da etkisini göstermeye başlamıştır. Sinema da bu şekilde siyasi, politik, toplumsal, kültürel değişikliklerden etkilenmiştir. Hollywood filmleri de artık daha eleştirel biçimleri benimsemeye başlamıştır (Orhan ve Çakmur, 1991, s. 35). Bu süreçte insan hakları, eşcinsel hakları, savaş için karşıtlık, cinselliğe karşı yumuşama eğilimlerinden etkilenen sinema da konu olarak daha özgürlükçü, toplumsal bilince uygun temalar işlenmiştir. Genç kuşak, süregelen Amerikan burjuva sistemine uyum sağlamayarak alternatif değerlere (müzik, uyuşturucu) yönelim göstermişlerdir. Tüm toplumu dönüştüren bu olaylar sinemada da dönüşümün yolunu açmıştır.

Bu dönüşüm sürecinde ortaya çıkan Amerikan bağımsız sineması, Amerikan film sektörünü kontrol eden büyük şirketlerin kontrol ve baskısından uzak, kişisel düşüncelerin hâkim olduğu, genç yönetmenler tarafından yapılan düşük bütçeli filmlerdir. Bağımsız sinema konuşma dilinde kullanılan bir kavram olmasına rağmen çoğu bağımsız filmin ne ölçüde ve neyden bağımsız olduğu tartışma konusudur. Bağımsız, sinema tanımsal olarak tek bir tanım etrafında şekillenmesi zor bir akımdır. Sinemanın

gelişmesinden günümüze kadar farklı şekillerde tanımlanan bağımsız sinema genel anlamıyla, kendi çağındaki ana akımın karşısında duran sinemadır. Bulunduğu çağda ana akımdan farklı filmler üreten sinema, bağımsız sinema olarak adlandırılmıştır. Farklılıklar finansal anlamda, görsel anlamda ya da dilin kullanımı açısından olabilmektedir. Bu noktadan hareketle bağımsız sinema ilk kullanılmaya başlandığı tarihten bu yana açık bir anlam içermemektedir (Tziounmakis, 2015, s. 24).

Bağımsız sinemada seyirci anlatılan hikâyeye dikkat etmektedir. Filmin nasıl anlatıldığı ile ilgilenmemektedir. Bağımsız sinema, klasik anlatı filmlerinden uzaklaşsa da hala ana akım filminin bazı yönlerini taşımaktadır. Açıkça söylemek gerekirse bağımsız sinema görsel ya da estetik kaygı gütmekten film çekse de bağıllığı devam etmekte ve bu bağıllık her filmdeki estetik kaygısına göre değişmektedir. Bağımsızlık, ticari yönden bağımsız olan filmlerde daha yaygındır. Efektleri çok, aksiyonu bol, seyircisi fazla bir film için klasik anlatıdan bağımsız olmak zor değildir (Ferncase, 1996, s. 261). Kendini kanıtladığı için finansmanını ve estetik kaygısını karşılayabilecek güçtedir. Bağımsız sinemanın yaşadığı zorluklardan bir tanesi de gişe sıkıntısıdır. Gişeden dolayı çekilen filmlerdeki finansman zorlaşmaktadır. Bu durum ise bağımsızlığı sektöre uğratmaktadır.

Filmdeki reklamlar, gün geçtikçe artarak sinemanın estetiğini ve görünüşünü değiştiren anlatılara sebep olmaktadır. Reklamla bütünleşen klasik anlatı filmleri, kültür endüstrisinin yarattığı tüketim toplumuna hizmet etmektedir. Bağımsız sinemada reklam kaygısı bulunmadığından yönetmen vermek istediği mesajı reklamcılarının lobisi altına girmeden vermektedir. Bağımsız sinema Hollywood sineması kadar, Hollywood sineması da klasik anlatı sineması kadar eskidir. Her dönemde bir karşı sinema yapısının oluşturulmaya çalışılması bu durumun nedeni olmuştur. Bağımsız sinema tarihsel akışta birçok forma ve çeşitliliklere bürünmüştür. Örnek verilecek olursa 1920'li yıllarda bağımsız olarak düşünülen Samuel Goldwyn, Walt Disney Kendi filmlerini gösterime sokmak için *United Artist*'i ve onun prestijini kullanmıştır (Tziounmakis, 2015, s. 30).

Bağımsız kelimesi bazı durumlarda Hollywood sektörünün dışında kullanılan tüm filmler olarak adlandırılmaktadır. Amerika'daki bağımsızlık, meydan okuyabilen ancak belirli bir estetik ruha sahip yönetmenlerle beraber anılmıştır. Büyük şirketlerin yapımları ise gün geçtikçe aynı tür, aynı tarz, kendini tekrar eden, geleneksel, genç izleyiciyi eğlendirmeye yarayan filmlerden öteye geçememiştir. Bağımsız sinemanın bu şekilde farklı

anlamalarının olması, küçük şirketlerin de kendi pazarlamasını yapması açısından bir imkân sağlamıştır.

Amerika yargısının endüstriyel firmalar adına aldığı 1948 kararıyla Hollywood'un egemenliğine son verilmiş ve stüdyo endüstrisinin çöküşü hızlanmıştır. Filmlerin konusu Hollywood'un denetiminden çıkmıştır. Ekonomi amaçlı değil aynı zamanda sanatsal yönünün olduğu da vurgulanmıştır (Ferncase, 1996, s. 3). Televizyonun günlük yaşama girmesiyle beraber film endüstrisine rağbet de azalmıştır. Eğlence aracı olarak görülen film kültürü sinema stüdyolarının dışında evlere kadar girmiştir. Sinemaya gitmek daha kültürlü, ince fikirli, genç kesim için bir sanat aracı olmaya başlamıştır. Filmlerin maliyetlerinde düşüşler yaşanmış ve endüstriyel film yerini daha sanatsal kaygılar yürüten bağımsız sinemaya bırakmaya başlamıştır. İzleyici kitlesinin değişmesiyle beraber Hollywood kendine başka çıkış yöntemleri aramaya başlamıştır.

Bağımsız sinemada tema, günlük hayatın içinden seçilen karakterlerden oluşmuştur. Radikal sayılabilecek derecede yavaş gösterimlere yer verilmiş ve sabit çekim alanı olan stüdyodan dışarı çıkılarak daha doğal sayılan doğal çevrelerde çalışılmaya başlanılmıştır. Doğru ışık yakalama kaygısından ziyade doğru mekânda anlatım kaygısı güdülmüştür. Bağımsız sinema toplumsal dışlanmışlıkların sonucunda da ortaya çıkmıştır, denilebilir. Yapımcısı, yönetmeni, oyuncusu genellikle LGBTİ+, kadınlar, azınlıklar yani ötekiler olmuştur. Ötekileştirilen gruplar kendi benzer gruplarında rahat hareket edebilecekleri bir platform oluşturmuşlardır. Bağımsız sinema aynı zamanda tüketim toplumunun tahakkümünden kurtulmak üzere yola çıkmıştır denilebilir. Sürekli seyircinin beğenisiyle doğru orantılı olarak düşünülen sanat dalları bir süre sonra sanatçıyı baskılamaya başlamaktadır. Sanat kaygısından ziyade beğeni kaygısıyla yapılan filmler meta olmaktan daha ileriye gitmemektedir. Bağımsız sinema ile sanatsal ve estetik kaygı daha çok güdülerek sinemanın da sanat içinde var olması sağlanmıştır (Levy, 2000, s. 55).

Bağımsız sinema, Amerika'daki yükseliş eğiliminden sonra gittikçe dünyaya da yayılmıştır. Bağımsız sinema, tamamen Hollywood sinemasından ayrılan bir tür değildir çünkü hala teknik olanaklar, dağıtım gibi birçok olanaklardan Hollywood stüdyosundan yararlanmaktadır. Bağımsız sinemayı bağımsız yapan ise Hollywood'un kendi dışındakilerini ötekileştirmesidir (Çavuşoğlu, 2006, s. 28). Bağımsız sinema, Hollywood sinemasının içinde varlık alanı bulmuştur. Amerika dışındaki ülkelerde bile seyirciler,

Amerikan tarzı filmleri istemekte, bu filmlere rağbet göstermektedir. İzledikleri filmlerin teknik imkanlarının, olayların akış hızının, aktör yeterliliğinin ve yeteneklerinin Amerikan filmlerindeki kadar iyi olmasını istemektedirler. Kapitalizmin yayılmasıyla aynı paralellikte ilerleyen Hollywood endüstrisi, ülkelerin kendi filmleriyle Hollywood sinemalarını karşılaştırmaktan ziyade Hollywood filmleriyle Amerikan Bağımsız Filmlerini karşılaştırmasına sebep olmuştur.

Endüstriyel, ana akım sinema stüdyolarına karşı kendini göstermek isteyen ve onların tahakkümüne dur demek isteyen genç kuşağın çoğunluğunda olduğu yönetmen kesim bağımsız sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesinde büyük katkı sağlamışlardır. Hollywood stüdyosunun sinemaya sadece eğlence gözüyle bakması, ses-görüntü-teknik ilerlemeler gibi kaygılarından başka sanatsal kaygı gütmemesi, maliyeti yüksek sanatsal elitliği düşük filmler üretmesi bağımsız sinemanın çıkışını hazırlayan başka bir neden olmuştur. Bağımsız sinema bu eleştirdiğinin dışına çıkarak farklı konular işlemiştir. Hollywood'un karşısında durarak kendi hareketini başlattığı ilk zamanlara kıyasla 1990'lı yıllarda daha fazla finansal kaynak sağlaması da günümüzde bağımsız sinemanın kendinden bahsettirmesinin başka bir sebebidir (Levy, 1999, s. 55). Yatırımcıların sayısının artması, gösteri aracının artması da ilerlemeye zemin hazırlamıştır. Videonun evlere girerek yaygınlaşması da bağımsız sinema için başka bir kaynak oluşturmuştur. Bu gelişmelerle bağımsız sinema, kendine birçok pazar bulmaya başlamıştır. Sinemanın yanı sıra görsel medya ürünlerinin artması da etkili olan başka bir nedendir. DVD, televizyon, video bağımsız sinemanın yaygınlaşmasına zemin hazırlarken, endüstriyel filmlerin de daha sanatsal olmayı amaçlamasına sebep olmuştur. Seyirci desteği bağımsız sinemanın ilerlemesinde önemli bir etken olmuştur. Daha ince zevkleri olan, sanatsal film arayan, boş zamanı fazlalaşan kuşakların bağımsız filmlere olan ilgisi daha da artmıştır. Kendine özgü seyirci kitlesine ulaşan bağımsız sinema, izleyicisinin bağlılığı ve sadakatiyle bulunduğu konumdan geriye gitmemiştir. Oluşturduğu azınlık ve elit gruplar; "bekarlar, aktivistler, azınlıklar, kadınlar, yeni filmlere açık olan bilgilendirilmiş izleyiciler, sinemayı kültür olarak gören kesimler ve üniversite öğrencileri" olarak sayılabilir (Levy, 1999, s. 57).

Bağımsız sinema temellerini yabancı ülke filmlerinin popülerliğini yitirmesiyle de atmıştır. Bağımsız sinemaların sanat yapıtlarına, savaş filmlerine olan ilgi artmaya başlamıştır. Avrupa tarzı izlenen savaş filmleriyle yabancı film sektörünün payı artarken

savaş içerikli filmlerin de bir süre sonra tüketilmesiyle kendi içine dönen film sektörü bağımsız sinemanın yükselmesine zemin hazırlamıştır. Hollywood sinema sisteminin çöküşünden sonra sinema sektörüne yeni yüzler yetiştirmek amaçlı sinema okulları kurulmaya başlanmıştır. Bu okullardan çıkan yönetmenlerin sayısı git gide artış göstermiştir. Bağımsız sinemanın ilerlemesinde diğer bir faktör de bu okulların artması olmuştur.

Steven Soderbergh'in yönetmenliğini yaptığı 1989 yılı *Sex, Lies and Videotape*² isimli düşük bütçeyle yapılan film 1990 bağımsız sinemasının öncüsü olmuştur. Bu filmin Sundance Film Festivali'nde İzleyici Ödülü'ne layık görülmesiyle bağımsız sinema için bir pazar imkânı ortaya çıkmıştır. Bağımsız filmler için Sundance Film Festivali alternatif bir pazar olmaya başlamış ve festival bağımsız film festivali olarak anılmaya başlamıştır. Bağımsız filmlerin gişe başarıları sinema sektörüne düşük bütçeyle büyük paralar kazanılabileceğini göstermiştir. Yaşanan bu gelişmeler yönetmenlerin ilgisinin bu alana kaymasına sebep olmuştur (Holm, 2011, s. 75). Alışılmadık kelimesiyle beraber anılan Bağımsız filmlerde kötü karakterler de bir yerde insandır mesajı verilebilmektedir. Kültür Endüstrisi bağlamında üretilen filmlerde ise kötü karakterler kötü etiketiyle tüm film boyunca rol almaktadırlar ve seyirci alışılmadık bir mesajla karşı karşıya gelmemektedir.

2.3.1. Amerikan Bağımsız Sineması

Amerikan film endüstrisi; Paramount, RKO, 20th Century Fox, Columbia, Loew's, Universal, Warner Bross, United Artists'in olduğu sekiz şirket tarafından yönetilmektedir (Tzioumakis, 2015, s. 41). Bahsedilen bu büyük firmalar, Amerikan film endüstrisinin tamamına hâkim olmadan önce bağımsız sayılabilecek nitelikte firmalardan

² Steven Soderbergh'in 1989 yılında çekilen düşük bütçeli filmidir. Bağımsız sinema tarihinde önemli bir filmidir. Cannes'ten Altın Palmiye ve en iyi erkek oyuncu (James Spader) ödülünü almıştır. Filmde işlenen konular arkadaşlık, aile, seks, takıntılar, evlilik ve sadakatsizliktir. Filmde Ann, kocası hocası tarafından aldatılmaktadır. John'un arkadaşı Graham'ın çifti ziyaret etmesiyle işler tuhaflaşmaya başlar. Normal bir aldatma hikayesinin çok dışında bir film ile karşılaşmaktadır. Film karakter analizlerine gelinirse filme hâkim olan duygu yalan ve ilişkilerdir. Filmdeki mesaj ilişki ve yalanın beraber olduğu durumlarda ilişkinin nasıl şekilleneceğinin bir ön fragmanıdır. Sadelikten yana çekimleri olan, müzik efektinin aldatıcı duygularına yanaşmayan film, hayatın herhangi bir anında başlayan film olağan akışında bitmektedir. Mutlak sonla bitmeyen film, karakter durgunluğu, konuşma dilleri, ağır kamera hareketleriyle de bağımsız film karakterlerine uymaktadır. Yönetmen vermek istediği mesajı, karakterlerin yalın diliyle ve süssüz mekânla vermektedir. Hollywood sinemasının karakteristiğini oluşturan müzik efektleriyle kişinin duygularını yönlendirme tekniği bu filmde yoktur.

oluşmaktaydı. Kontrol etme yetisine ve güce sahip olduktan sonra şu an bağımsız sinemanın karşı çıktığı kültür endüstrisine hizmet etmeye başlamışlardır. Bağımsız sinema kartel konumuna gelen film yapımcılarına karşı çıkan yönetmenlerin oluşturduğu bir akımdır. Amerikan film endüstrisine hâkim şirketlerin küçük ölçekli film yapımcılarına karşı birleşerek tekel oluşturmaya çalışması, bağımsız film yapımcılarını aynı çatı altında toplanmaya itmiştir.

Bağımsız sinema söylemi 1909 yılında Edison ve Biograph'a karşı ortaya çıkmıştır. Bu şirketlere karşı muhaliflerin toplandığı şirket, MPPC (Motion Picture Patents Company)'dir. Bu kurulan film firması ilerleyen zamanda da film endüstrisine hâkim olacak ve Hollywood film endüstrisinin kurulmasına zemin hazırlayacaktır. Amerikan bağımsız filmleri ilk çıkış zamanlarında yaşanan her türlü kartel ve tröste karşı bir karşı hareket olarak çıkmıştır. Amerika'daki bağımsızlık hareketleri, bir şirketin film endüstrisini kontrol etmeye çalışmasına ve baskılara karşı gösterilen bir reaksiyondur. Doğuş aşamasında ortaya çıkan sorunu çözme durumu ilerleyen dönemlerde birtakım ihlallere ve tröslere sebep olmuştur (Scognamillo, 1997, s. 21-25). Bu noktadan hareketle, bağımsızlık belirli bir düzen şeklinde kurulmuş şirketlere ve onların ekonomik sistemine karşı çıkan bir yerde konumlanmaktadır. Amaç olarak rekabetin olmadığı bir endüstri düşünülmektedir. Piyasaya girmek isteyen bir katılımcının girmesinin engellenmemesi gerektiği söylenmektedir.

İlk bağımsızlar, endüstrisinin karşısında durarak ve ülke çapında gezerek bulunan belediye binalarında ve başka salonlarda filmlerini oynatma imkânı bulmuşlardır. Bu şekilde üretim ve dağıtım tekniği ile endüstrinin çöküşünü hazırlanmışlardır. Daha düşük ücretle gösterim imkânı bulan seyirci bağımsız filmleri tercih etmeye başlamıştır. Edison'a karşı ortaya çıkan, kendini bağımsız tanıtan MPPC'nin tekelleşmesinin önüne geçilmesi amacıyla IMP (Independent Moving Pictures) kurulmuştur (Dick, 2005, s. 9).

Bağımsız yapım, seyirci ve finansman açısından yükselişini İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar devam ettirmiştir. Kötüleşen pazar koşullarına rağmen bağımsız yönetmenler yükselişini sürdürmüştür. İlerleyen tarihlerde ise Amerikan politikalarında meydana gelen korumacı önlemler bağımsız yapımların ilerlemesine gölge düşürmüştür. Bu politikaya büyük stüdyolar giderlerini kısarak tepki göstermiştir. Bu durumda çoğu bağımsız yönetmen kendi filmlerini çıkarmak için finansman bulamamıştır. Sonuç olarak

kendilerini de güvenceye almak adına büyük stüdyolarla anlaşma yapmıştır (Coşkun, 2009, s. 195).

Bağımsız yönetmenler büyük firmaların karlarını arttırmalarının karşısına geçmek istedikleri kadar oligopol güçlerin hâkimiyetini de önlemek istemişlerdir. 1940'lı yıllarda bağımsız sinema filmlerinin tek-tipleşmesi tehlikesine karşı başarılı olmuşlardır. Aynı zamanda büyük şirketleri kendi kimliklerinden kopararak Amerikan sinemasında endüstrileşmenin de önüne geçmeyi başarmıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde başta United Artists olmak üzere birçok bağımsız yapım ilerlemeye başlayarak etkinliğini arttırmıştır (Monaco, 2014, s. 229). İlk zamanlar bağımsız yapımı desteklemeyen şirketler de bu süreçte birçok bağımsız yapımı desteklemeye başlamışlardır. Bu yıllarda uyuşturucu, kürtaj, çocuk doğumu gibi konuların işlenmesine izin verilmiştir. 1960'lı yıllarda bağımsız şirketler yükselerek bağımsız film yapımcılarının finansmanını sağlamıştır ve bu filmlerin dağıtımıcısı haline gelmiştir. Bağımsız sinemanın bu denli yükselişine rağmen Amerika'nın endüstri sineması düşüşe devam etmektedir. Bu yıllarda Amerikalılar için sinema bir eğlence aracı olmaktan çıkmıştır. Büyük şirketlerin piyasaya sürdüğü filmlerin yarısından fazlası izleyici bulmakta zorlanmaktaydı. Bu durum şirketlerin zarara geçmesine yol açmıştır. Seyirci bulamayan büyük şirketler bağımsız filmlerin ürettiği gibi film türleri üretmeye başlamışlardır. Bağımsız şirketlerin endüstriyi ele geçirmeye başlamasıyla yapımdan dağıtıma kadar tüm şirketler üzerinde kontrol sağlamışlardır. Bu durum bağımsız olarak düşünülen şirketleri ana akım sinemasına çevirmiştir. Hollywood temelleri bağımsız sinema olarak bu şekilde atılmıştır (Tzioumakis, 2015, s. 82-85).

Amerikan bağımsız sinemasının kendinden bahsettirecek evresine gelinmesinin sebebi Paramount'un aldığı kararlar ve ekonomik sebeplerdir. Ayrıca Amerikan toplumunun kültürel yapısının dönüşmesinin de etkisi vardır. 60'lı yıllar ülkede istikrarsızlıkla mücadele etme yıllarıydı. Büyük şehirlerde kargaşalar, önemli siyasi karakterlerin suikastları (Martin Luther King, Robert Kennedy), soğuk savaşın varlığı, cinsiyetçilik ve ırkçılığın mücadelesinin artması, protestolar, Vietnam Savaşı hüküm sürmekteydi. Bu sosyal ve siyasal eylemler Amerikan kültürünün dönüşmesine neden olmuştur (Tzioumakis, 2015, s. 92). Ülkede bu kargaşalar devam etmekte iken film endüstrisinin karşısında ciddi problemler vardı. Film konusu olarak da bu yaşanan kültürel değişikliklere uygun hareket edilmesi gerekiyordu Finansal anlamda yaşanan zorluklar,

gişelerin azalması, televizyon kanallarının pazar ekonomisine girmesi, artan rekabet ve tüketicinin artması yaşanan zorlukların genel çerçevesini oluşturmaktaydı. Sinema kültürü için bu zorlukların yanında ülkede yaşanan kültürel ve siyasal kargaşa da endüstriyi tehdit etmekteydi (Tzioumakis, 2015, s. 232). Artan ekonomik durgunluk ileride ana akım sineması olarak anılacak Hollywood sinemasının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Amerikan sineması biçim ve konu bakımından çeşitli, anlatımsal olarak meydan okuyan, dönemin sosyal kültürel ve politik havasına daha uygun filmler üretilen döneme girmiştir.

The Graduate, Easy Rider gibi filmler o dönemde yayına giren yüksek maliyetli bağımsız filmlerin aksine estetik anlamda daha farklı ve radikal bir inanca sahiptirler. Dönemin bağımsız filmleri gibi piyasaya sürüm ve üretim aşamasında büyük şirketlerden yararlanılmış olsa da estetik dil, üslup gibi kaygıları tamamen farklıdır. Büyük firmaların etkisinden uzak, amatörce çekilen biçim ve anlatım yönünden belirli kalıplara karşı gelen, filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu tür yapımlar bağımsız sinemanın temsil ettiği sinema türünün içeriğini genişletmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 462-465; Szabo, 2010, s. 12).

Paramount kararları, televizyonun sosyal hayatta girmesi, Amerika'nın eğlence kültüründe sinemanın değerini kaybetmesi, sinema kültürünü büyük şirketler lehine değiştirmiştir. Büyük şirketler tarafından yapılan, üretilen, dağıtılan filmler ya da bağımsız şirketler tarafından üretilip büyük şirketler aracılığı ile üretilen filmler izleyici kitlesini artırmaya başlamıştır. Bu dönem bağımsız filmleri, genç izleyici kitlesini hedef alan filmler üretmeye başlamıştır. Bu dönemdeki bağımsız yönetmenler dağıtımın büyük şirketler tarafından yapılmasının karşısında durmamış ancak uzun yıllardır devam eden stabil kuralların ve geleneklerin karşısında durarak protesto etmişlerdir. Eski film üreticileri, üst düzey bağımsızlar, Amerika'da devam eden endüstri kurallarını taşıyorken; dönem bağımsızları düşük bütçeyle, yeni kurallarla ve özellikle genç kesimle eski düzenin karşısında yer almaktadır. Eski sinemacılarla yeni ortaya çıkan bağımsızların arasındaki dil farkının söze dökülmüş hali *Where It's At* filmidir ve bu filmdeki “senin için doğru olan, Baba, benim için de doğru olmak zorunda değil.” (Tzioumakis, 2015, s. 235) sloganı yeni ve eski nesil arasındaki yenileşme hareketinin güzel bir örneğidir.

Eski film endüstrisinin kuralları ve kendi film kodları bulunduğu için yeni ve genç bağımsızlar kendilerine uygun bir sinema dili üretme gereği duymuştur. Hem ülke içinden aktarılan hem de ülke dışından ithal edilen sanatsal film teknikleri uygulanmaya

başlamıştır. Doğa lamalar, yakınlaşan kamera hareketleri, sahneler arasındaki zaman atlamaları, sahnelerin fotoğraflanması teknikleri, uzun çekimler, yeni bağımsızların geliştirdiğı tekniklerdir (Can ve Aytaş, 2008, s. 121).

Yeni bağımsızlar Amerikan sinemasının sadece estetik kaygısından uzak yönünün karşısında değıldir. Büyük şirketlerin egemenliğıne, onların tekdüze filmlerine (dönemin üst düzey bağımsızları) karşı bir savaş içindedirler. Avrupa sanat filmlerinden bir model alınarak yapılan ticari filmlere karşı tepki göstermektedirler. Endüstrinin yoğun kontrolü altında bulunan piyasada herhangi bir köklü değışiklik yapmak imkânsız olmaktadır. Büyük şirketler bu dönemlerde seyircinin hangi filmleri izleyeceğini, hangi türden filmlerin finansmanını sağlayacaklarını tahmin edemeyecek duruma gelmişlerdir. Bu tahmini güç filmler yüksek maliyetle yapıldığı için yapımcının zararı artmaktadır. Düşük bütçeli yapılan bağımsız filmler için ise bu durumun riski çok düşüktür. Bu dönemde büyük şirketlerle bağımsız yapımcıların birbirleriyle olan ilişkisi karşılıklı alışveriş şeklinde olmuştur. Genç izleyicinin hangi tür filmlerden hoşlanacağını bilmeyen büyük şirketler, bu filmlerin tek finansman kaynağı konumundaydılar. Film yapımcılar için bir sonraki filmin finansmanını sağlamak adına bir önceki çektikleri filmlerin ulusal bazda dağıtılması gerekmektedir. Bu sebeple de büyük şirketlerin önemini kabul etmişlerdir; ancak bu kabulün karşısında da büyük şirketler bağımsız filmlerin varlığını kabul etmişlerdir. Büyük şirketlerin kabulünün sebeplerinden bir tanesi yüksek maliyetle yapılan filmlerin seyirci çekmesinin gitgide azalmasıdır. Bağımsız sinema bu koşullar altında bir süre sonra büyük şirketlerin finanse etmediğı dağıtımını üstlendiğı bir sinema türü olarak tanımlanmaya başlamıştır (Singleton, 2004, s. 48).

Bağımsız filmlerle beraber, Amerikan sinema tekniğı çeşitlenmiş ve kültürel yönden değışiklik gösteren toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeye başlamıştır. Bağımsız filmler, eski filmlerin aksine insanların yaşamı hakkında da senaryolaştırılacak filmlerin bulunduğunu göstermişlerdir. Yeni bağımsız sinemacılar, Amerikan film endüstrisini karşısında olmalarına rağmen başarı göstermiştir. Aynı zamanda ihmal edilmiş olan halkın, duyguların, cinsiyetin ve ırkın kendini ifade etme şekli olmuştur. Ana akım sinemasının değınmediğı konulara değınerek genç seyirci kitlesini kendi tarafına çekmeye başarmıştır. Özetle Yeni Dalga (Bağımsız) filmleri doğaçlama şeklinde hazırlanan düşük bütçeli filmlerden olmuştur (Neupert, 2016, s. 79).

1980'li yıllarda United Artist'in üst düzey yöneticileri, bu dağıtım firmasından ayrılarak kendilerine yeni bir şirket kurmuştur. Hollywood'ın bu şaşırtıcı olayından sonra kurulan Orion şirketi kısa sürede yükselmiştir. İlerleyen yıllarda Orion filmlerinin başarısının artması ve büyük şirketlerle yaptığı anlaşmalar (HBO), bankalar gözünde Orion'un yükselişinin devam edeceği düşüncesini pekiştirmiştir. Bu sebeple bankalar kredi anlaşmalarını arttırmıştır. Orion şirketi yaptığı anlaşmalardan topladığı avanslarla büyük filmlerin finansmanını sağlamıştır. Şirketin hızla ilerleyen bağımsızlık isteği ve filmlerin finansmanı; Orion'un kuruluşunda yer alan Arthur Krim'in, John Kluge'yi ortaklığa almasıyla sekteye uğramıştır. Hisselerin büyük bir çoğunluğu Kluge'ye ait olmuş ve büyük hissedar Kluge, finansman yönünden iyi filmler çıkararak tüm kontrolü ele geçirmek için çalışmalar yapmıştır. Bunun sonucu olarak 1980'lerin sonlarında yapılan filmler de finansman ve seyirci yönünden hayal kırıklığına uğramıştır. Devam eden kötü film performansları Orion şirketinin borcunun artmasına sebep olmuş, artan borçları iyi finansman getiren filmler dahi kapatamamıştır. Piyasaya sürülen filmlerin ümit vermeyen getirileri 90'lı yılların başında Orion'un iflasına yol açmıştır. Bu sebepten dolayı Orion, Amerikan sinemasında yerleşik konumda olan büyük şirketlerle anlaşmalarını arttırmıştır. Orion'un bağımsızlık mücadelesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu dönemde bağımsız sinema için darbe niteliğindeki bu hareket Pulp Fiction filmiyle ivme kazanmış ve film Cannes'ta Altın Palmiye Ödülü'nü kazanmıştır (Peary, 2010, s. 241-246).

Orion'un çöküşüyle beraber bağımsız şirketler büyük şirketlerle iş birliği yapmanın ve bu şirketlerle dayanışma içinde olunması gerektiğinin farkına varmıştır. Büyük şirketler bağımsız şirketleri kendi bünyesine alarak ya da filmlerinin dağıtımlarını yaparak bağımsızlarla beraber ortak yaşam alanını devam ettirmişlerdir. Ancak bu anlaşmadaki sorun, bağımsız şirketlerin bağımsızlığının engellenmesi olmuştur. Bağımsız sinemacıların yapım, dağıtım, gösterim gibi kurallarını büyük şirketlerin incelemesi ve kontrol altına alması bağımsız şirketleri iflasın eşiğine getirmiştir. Bağımsız filmlerin bu çöküşünün tersine çeviren olay olarak Sex, Lies and Videotape filminin vizyona girmesi görülmektedir. Filmin gişe hasılatının fazla olması, bağımsız filmlerin kurumsal bir yapıya bürünmesini hızlandırmıştır (Tzioumakis, 2015, s. 334). Amerikan film endüstrisinde bağımsız sinemanın kurumsallaşması Future Project ve Sundance Institute gibi bağımsız film yapımcılarının kurulmasıyla hızlanmıştır. Halk tarafından desteklenen

ve ilgi gören filmlerin desteği artmıştır. Sex, Lies and Videotape filmi Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülü almasıyla büyük ilgi görmüştür.

2.3.2. Türk Bağımsız Sineması

Sinema ortaya çıktığı toplumdan, kültürden etkilenen, ondan beslenen bir sanat dalı olduğu için Türk sinemasındaki yönetmenler de toplumsal yapıyı filmlerine konu etmişlerdir. 1990'lı yıllarda Türk toplumunun siyasal ve sosyal alanda geçirdiği değişimler, sinemanın da birtakım değişimler geçirmesine yol açmıştır. Eğitimli, görsel dilleri kuvvetli, genç, yeni sinemacılar ortaya çıkmıştır. Genç kuşak, yani daha sonra bağımsız sinemacılar olarak anılacak yönetmenler, tüketim kültüründen farklı filmler ortaya koymaya başlamışlardır. Tüketim kültürüyle beraber başlayan tüketim çılgınlığının karşısında filmler üretmişlerdir. Seyirci ve finansman yönünden sürekli sıkıntılar ile karşılaşan Türk sineması kendisine özgü sinema dili kurmaya çalışan bir grupta karşılaşmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi genç sinemacılar yalın anlatımlarıyla kendilerine özgü seyirci kitlesine hitap etmişlerdir (Parsa, 2011, s. 2).

Bağımsız sinemanın belirleyici özelliklerinde kesin yargıların bulunmadığından bahsedilse de en baskını, egemen olan güce yapılan muhalefettir. Bağımsız sinemanın, geleneksel olarak hiyerarşiye karşı bir muhalifliği daha ön plandadır. Belirli bir anlatım geleneğinden kopuşu anlatmaktadır. Bağımsız sinema seyirciyi koltukları dolduran bir müşteri olarak görmekten ziyade, aktif katılımcı olarak görme amacı taşımaktadır. Kapitalizmin egemenliğinden, reklam aracından, tek tipli yapılardan uzak olan bir sinemadır. Bağımsız sinema Türkiye sınırlarında 1990lı yıllarda etkinlik göstermeye başlamıştır. Bağımsız sinemanın bu yıllara kadar uzamasının sebebi, Yeşilçam dışında başka sinema türlerine ait gösterim olanağı bulunamaması ve bağımsız sinemanın daha önceleri faaliyet göstermesi de imkansızlaşmasıdır (Onaran ve Vardar, 2005, s. 6).

Yeşilçam sineması, uzun süre üretimsiz bir sinema sektörü haline gelirken bunun çözümü için çabalamak yerine, devletin ya da diğer finansal kaynakların istediği doğrultuda değişime uğramıştır. Kısa dönemli işe yarayan bu politika uzun yıllar Türk sinemasının yapımcısının olmamasına sebep olmuştur. Bu sebepler ise bağımsız sinemanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Biçim ve içerik bakımından riskleri göze alan, farklı projeler üretmeyi amaçlayan sinemacılar, Türk sinemasının her yönüyle bağımsız sinemacısı oldular. Yabancı filmlerin ülkeye girişinin artmasıyla beraber çöken Türk

sinema tarihinin bu durumuna muhalif olarak ortaya çıkmışlardır. Yapımcısı olmayan, ekonomik yönden büyük çıkmaza giren Türk sineması için yeni filmler üretme amacı olan, bir bağımsız kuşak olmuşlardır (Çavuşoğlu, 2006, s. 68).

Türkiye’de bağımsız sinemanın varlığı çoğu gruplarca tartışılmaktadır. Bu çalışmada bağımsız sinemanın kabul edilebilir varlığından bahsedilerek bağımsız yönetmen ve eserlerine de değinilecektir. Türkiye’nin bağımsız sineması, ilk olarak Yeşilçam kalıbından, yabancı sermayeli filmlerden, medya odaklı sinemalardan farklı ve bu türlere muhalif olarak ortaya çıkan bir sinemadır. Türkiye’de birden fazla bağımsız yönetmen sayılabilir. Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz bu isimlerden birkaçı olmasının yanı sıra bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan ve eserlerine değinilecektir. Yapım ve yönetim işini kendileri üstlenen bu yönetmenler farklı kaynaklardan finansman da edinmişlerdir. Ekonomik finansmanın Türk sinemasının üzerindeki etkisini en aza indirmek ve bu imkanları en asgari düzeyde kullanmak için çaba göstermişlerdir.

Bağımsız sinema, ana akım sinemaya karşıt olarak ortaya çıkan, ana akım sinemaya karşı duran bir eleştirel sinemadır. Ancak, Türkiye’de bazı eleştirmenler tarafından ortaya atılan ise, bağımsız sinemanın karşısında durduğu bir ana akım sinemasının olmamasıdır. Bu durum ise Bağımsız sinemayı amaçsızlaştırır ve yüklediği anlamı ise soyutlaştırır. Bu çalışmada, sinemanın ana akım olarak var olduğu düşünülerek Bağımsız Sinemanın varlığından söz edilecektir. Türkiye’de sinemanın gerçek anlamda ana akım olarak anılması, medyanın gelişmesiyle paralellik göstermiştir. 2000’li yıllarla beraber artış gösteren medya sineması, ana akım sinemasının ticari kalıplarını içermekte ve sinema kendini medya ile göstermektedir. Medya sineması, ana akım olarak bahsedilen Yeşilçam sinemasının yerini almıştır. Bu dönemden sonra ise, karşıt görüş olan Bağımsız Sinema ortaya çıkmıştır. Medya sinemasının ideolojik, ekonomik, finansal, estetik kalıplarına eleştirel bakış açısıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. Türkiye’deki Bağımsız Sinema, Amerikan film içeriklerinden, Yeşilçam kalıplarından, geleneksel medya üretiminden bağımsız ve bu türlere eleştirel yaklaşan bir sinema türüdür (Pöstecki, 2012, s. 9; Coşkun, 2009, s. 86).

Türkiye’deki bağımsız yönetmenler, farklı anlatı türlerine, farklı üsluplara, farklı filmlere sahip olsalar da birleştikleri paydalar geleneksel üretimin egemenliğine eleştirel

yaklaşımıdır. Yönetmenler, piyasaya hüküm süren yapımcılarla çalışmak yerine kendi sponsorlarıyla çalışarak filmlerine finansal kaynak aramaya çalışmışlardır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi isimler kendi sinema şirketlerini kurmuşlar ve hem yapımcı hem de yönetmen olarak film üretmeye devam etmişlerdir. Bu durumda, Türkiye’deki bağımsız yönetmenler, ekonomik tahakkümün Türk sineması üzerindeki etkisini en aza indirmeyi başarmışlardır. Filmler ekonomik kaygıdan daha çok sanatsal ve estetik kaygıya göre yapılmaya başlanılmıştır. Bazen yönetmen koltuğuna oturan yönetmenler, bazen de filmin oyuncusu olmuşlardır. Görüntü yönetmeni de olan bağımsızlar, bu şekilde filmlerdeki dışa bağımlılığı azaltmayı başarmışlardır. Başka firmaların finansmanına başvuran yönetmenler ise bu durumun zorluğunu görüp diğer filmlerin yapımını kendileri üstlenmişlerdir. Bu yönetmenler Türk sinemasında bağımsızlık özelliği gösteren ilk yönetmenler olmuşlardır (Evren, 2004, s. 14-16).

Bağımsız sinema yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan, kişisel sinemaya inandığını belirtmiş ve bu inancını destekler nitelikte *İklimler* sinema filminde eşiyle rol almıştır. Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde ana tema insan olmuştur. Bahsedilmeyen, kenarda kalmış kişileri tema olarak almıştır. Kültür endüstrisine ait filmlerin aksine bir kahraman oluşturmamıştır. Yarattığı kahramanlar aksine bir anti kahraman ve felsefi bir insan olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Bireyler sadece rasyonel bir varlık olarak ele alınmamıştır; aynı zamanda duygularıyla hareket eden, tutkularının peşinde giden bir kahraman olarak da filme konu edilmiştir. Nuri Bilge Ceylan ve diğer bağımsız yönetmenler, sade anlatım tarzını benimsemişlerdir. Gerçekçi konulara yer vererek filmlerini yapan bağımsız yönetmenler, geleneksel sinemanın aksine abartıdan uzak filmler yapmaktadırlar (Akbulut, 2005, s. 172). Türkiye’deki bağımsız sinema, ekonomik bağımsızlık dışında seyircisiyle olan etkileşimi bakımından da geleneksel sinemadan ayrılmaktadır. Bağımsız yönetmenlere göre seyirci, gişe değildir. Seyirci sinema ve yönetmenle karşılıklı iletişim ve etkileşim içinde olan öznedir. Bağımsız filmlerde seyirci de filme katılım gösterir. Mesaj verme kaygısından uzak bu tür filmler, ne anlatmak istediklerini doğrudan seyirciye sunmazlar. Nuri Bilge Ceylan, *Ahlat Ağacı* filminde filmin sonunu iki şekilde bitirmeyi tercih etmiştir. İzleyici bu yönüyle tek bir son ile karşı karşıya getirmemiştir.

Bağımsız yönetmenler, yaptıkları filmler ile dünyanın çoğu yerinde ödüle layık görülüp üniversitelerde konuşma yapmaya çağrılısalar da Türkiye’de izleyicinin ilgisini çeken

filmler olarak karşımıza çıkmamaktadırlar. Bağımsız sinema ile geleneksel Türk sineması da gelişim göstermektedir. Birbirinden beslenen bu iki tür için her ne kadar Bağımsız Sinemanın varlığı için geleneksel sinemanın var olması gerektiği düşünülse de Bağımsız Sinemanın, geleneksel sinemayı geliştirdiği gerçeği de göz önüne alınmalıdır.

Bir yönetmenin uzun soluklu filmler yerine kısa filmler çekmesi de bir bakımdan onu Bağımsız Sinemaya yaklaştırmaktadır. Uzun filmlere göre daha özgün olarak sunulan bağımsız filmler, belirli kurallara göre değil, yönetmenin kendine özgü hâkimiyetine göre çekilmektedirler. Bağımsız yönetmenler gerçek kalıplardaki zaman ve mekânları harmanlayarak kendilerine özgü bir anlatı kalıpları oluşturmuşlardır. Nuri Bilge Ceylan, “Kasaba” isimli sinema filminde zaman olarak sabahdan başlayıp akşama kadar devam eden bir zaman döngüsünü işlemiş olsa da filmin genelinde mevsimler ve günlerin anlatıldığı bir hikâyeye dönüşmüştür. (Çavuşoğlu, 2006, s. 70). Ekonomik ve gerçekçi bir biçim tercih eden Bağımsızlar, abartısız ve sade anlatım tarzını tercih etmişlerdir.

Türk sinemasında yönetmenler usta-çırak ilişkisiyle yetişmişleridir. Sinema okullarının sayısındaki artışla okullu yönetmenlerin sayısı da artmıştır. Bu şekilde birçok ülke, dönem, sinema farkındalığı gelişmiştir. Bağımsız yönetmenlerin pek çoğu eğitilmiş bir şekilde yönetmen koltuğuna oturmuşlardır. Nuri Bilge Ceylan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde sinema eğitimi görmüştür. Yönetmenler filmlerinde ticari sinemadaki gibi yıldız oyuncularını seçmek yerine hem amatör hem de profesyonel oyuncularını tercih etmişlerdir. Bu durum da yönetmenleri tek bir oyuncu kalıbının dışına çıkarmıştır. Ayrıca, Nuri Bilge Ceylan bu oyuncu seçimleriyle eleştirilerin odağı da olmuştur (Daldal, 2015, s. 21-23).

Yönetmenler katıldıkları birçok ulusal ve uluslararası festivallerde seyirciyle buluşma alanı yakalarken bu festivallerde ödül alarak gerekli finansal kaynağa da ulaşmaktadırlar. Alınan ödüller bir sonraki filmlerin maddiyatı için oldukça önemli olmaktadır. Ayrıca alınan ödüller gözlerin Türk sinemasına çevrilmesine de yol açmıştır. Nuri Bilge Ceylan, Cannes’te aldığı ödülle Türk sinemasının popülaritesini de arttırmıştır (Yeres, 2006, s. 213). Yapılacak filmlerde farklı şirketlere bağımlılık, müdahaleleri de beraberinde getireceğinden çoğu Bağımsız yönetmen kendi yapım şirketlerini kendileri kurmuşlardır. Bağımsız sinema, konu olarak kent yaşamını, kent yaşamından ise orta alt sınıfın yaşayış biçimini seçmektedir. Üst sınıfların hayatlarından ziyade bunların çevresindeki alt sınıflar

filmlere konu olur. Filmler, genellikle zamansal çizgi açısından doğrusal olarak ilerler. Filmlerin merkez noktası insandır. Kahramanların film boyunca kendi içindeki çelişkileri, tutarsızlıkları, ikilemleri ve yaşadıkları zorluklar anlatılır. Kahramanlar çevrenin sunduklarına karşı edilgen değildirler. Bu şekilde kahraman yapısı yaşadığı çevreyi hem etkilemekte hem de çevreden etkilenmektedir. Bu karşılıklı etkilenme sonucu film kahramanı bir dönüşüm geçirerek bilinçlenme yaşar. Birey felsefi bir özne boyutunda ele alınır.

Bağımsız sinema, bireysel boyuttaki sorunlara eğilerek bireysel farklılık ve çatışmalarla ilgilenmektedir. İşlenen konular toplumsal sorunlardan ziyade bireysel sorunlardır. Türkiye sinemasında ihmal edilen insan olgusu bağımsız yönetmenlerle beraber sinemanın konusuna dahil olmuştur. Filmlerde işlenen konular ise; aitlik, taşra/kent-üst sınıf çatışması, kimlik, ötekilik gibi kavramlardır. Bağımsız sinema izleyicisi popüler kültür seyircisine göre azdır. Bu durum bağımsız yönetmenlerin filmlerini meta olarak görmemesinden kaynaklanmaktadır.

2.3.3. Bağımsız Sinema Bağımsız mıdır?

Bağımsız kelimesi, ticari sinemanın içinden çıkarak ticari sinemanın kendi sınırları içinde var olmuştur. Yönetmenler tarafından ilk üretilen bağımsız filmler gerçek anlamda bir bağımsız sinema örneğidir. Bağımsız sinema ile ilgili çoğu yaklaşımın kendi doğruları çerçevesinde bir tanımı olsa da bağımsız sinema kendi özgünlüğünü Hollywood sinemasından almıştır. Hollywood sineması da bazı kartel sinemalarına karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu durumda bağımsız sinemasının kökenleri Hollywood sinemasına dayanmaktadır.

Türkiye'de bağımsız sinema Yeşilçam sinemasının bir karşı alternatifi olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktadan hareketle bağımsız sinema Yeşilçam sinemasının sınırları içinde gelişmiştir. Yeşilçam sinemasının varlığı bağımsız sinemanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Daha sonraları ise bağımsız sinema; finansman yönünden, reklam yönünden, teknik yönden eksik kalan Türk sinemasının gelişimini sağlamıştır. Ticari sinemada sayıca fazla seyirciye hitap edebilecek insanların sonunu tahmin ettiği filmler üretilmektedir. Bağımsız sinemada bu kuralların dışına çıkıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Seyirci başı sonu belli olmayan bir filmde hayatın herhangi bir kesitini izlemektedir. Bağımsız sinema, genelde politik sorunlar ve bunların yansımalarıyla ilgilenir de bu

sorunlara herhangi bir tavır almaz. Bu durum da günlük yaşama ve halkın sorunlarına eğilme parametrelerine darbe vurmaktadır (Stallabrass, 2016, s. 66).

Bağımsız sinemanın ticari sinema karşısındaki dezavantajı seyirci kitlesinin azlığıdır. Bağımsız sinemanın en önemli özelliği olan bağımsız finansmanla film çekebilme yetisi gişe yetersizliği yüzünden sekteye uğramaktadır. Bağımsız yönetmenler filmleri için devlet desteğini ya da bağımsız olmayan yapımcıların desteğini almaktadırlar. Bu durum bağımsız sinemanın ne kadar bağımsız olduğunu şüpheye düşürmektedir. Holm (2011, s. 14) da bu konuda “çoğu Miramax filminin Disney Corporation tarafından finanse ediliyor olması bir filme bağımsız film dedirtebilir mi?” sorusunu gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, yapılan kısa filmler maliyet açısından daha az finansman gerektirdiği için bağımsız sinemaya daha yakın filmlerdir. Ancak yönetmenler açısından filmin süresi uzadıkça film; kurgu, yapım, oyuncular, görüntü, ses, ışık açısından daha maliyetli bir konuma gelmektedir.

Hollywood film dünyasında büyük stüdyolar, bağımsız film yapan diğer yapımcıların finansmanını sağladıkları için filmin gösterimini de kontrol etmektedirler. Bu denetimi de diğer büyük firmalar aracılığıyla yapmaktadır. Sinemanın gelişiminden günümüze kadar ortaya çıkan bazı bağımsız hareketler açısından sinema yapmak bu yüzden zor olmuştur. Türkiye’de de yönetmenlerin finansman konusunda yeterli olmaması, yapımcı diğer firmalar tarafından kontrol edilmesine sebep olmaktadır. Finansman açısından diğer bir sorun ise film yapımında gerekli maddi imkân bulunsa da gösterim aşamasında reklam yapabilmek için gerekli maddi kaynak bulunamamasıdır.

Yönetmenlerin kendisini bağımsız olarak tanımlamaları, Hollywood kalıplarından kopmuş olduklarını dile getirmeleri, ticari yapım süreçlerinin dışında film yapım süreçlerini seçmeleri tam olarak bağımsız olmalarına yetmemiştir. Festivallerin bağımsız sinemanın alanına girmesiyle beraber yönetmenler, yapım sürecinden dağıtıma kadar bu festivallerin istemlerine göre kendi kalıplarını değiştirmeye başlamıştır. Bu durumda da bağımsız filmler özgür bir kurgu düzeninde ilerleyememiştir (Daldal, 2021, s. 183; Elsaesser, 2005).

3.BAĞIMSIZ SİNEMA ÇERÇEVESİNDE NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Nuri Bilge Ceylan³

26 Ocak 1959'da İstanbul Bakırköy'de doğan Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğu, babasının memleketi Çanakkale'nin Kuzey Ege ili Yenice'de geçti. Ziraat mühendisi olan babası İstanbul Yeşilköy'deki Tarımsal Araştırma Enstitüsü'nde çalışmış fakat idealist özlemlerle Çanakkale'ye tayin talebinde bulununca, Nuri Bilge Ceylan iki yaşındayken aile Yenice'ye taşındı. Bu taşınma, Nuri Bilge ve ablası Emine için, Yenice kırsalında özgürce dolaşan çocukluk anlamına geliyordu. Ancak bu özgürlük, kız kardeşi ortaokulu bitirene kadar sürdü. O yıllarda Yenice'de lise olmadığı için aile 1969'da İstanbul'a dönmek zorunda kaldı. Bunun sonucunda Nuri Bilge, ilkokul beşinci sınıf, ortaokul ve lise yıllarını Bakırköy'deki devlet okullarında geçirdi. 1976 yılında liseden mezun olduktan sonra İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Kimya Mühendisliği okumaya başladı ancak dönemin çalkantılı olması, boykotlar, çatışmalar ve siyasi kutuplaşma sebepleriyle öğrenimi sürekli kesintiye uğradı. Dersleri, olayların en yoğun olduğu üniversitenin Maçka kampüsündeydi ve çatışma koşulları derslere gitmesini engelledi. 1978'de üniversiteye giriş sınavlarına yeniden girdi ve o zamanlar nispeten az sorun yaşadığı Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliğinde geçti.

Lisede geçirdiği süre boyunca kindred fotoğraf sanatına olan ilgisi, Boğaziçi Üniversitesi fotoğraf kulübünde harçlık kazanmasına yardımcı oldu. Pasaport tarzı fotoğraflar da çekti. Fotoğrafçılığın yanı sıra dağcılık ve satranç kulüpleriyle de ilgilendi. Üniversitenin geniş kütüphane ve müzik arşivi, özellikle görsel sanatlara ve klasik müziğe olan tutkusunu körüklemeye önemli bir rol oynadı. Bu arada Üstün Barışta'yla birlikte aldığı *seçmeli film çalışmaları* dersi ve film kulübünün özel gösterimleri, daha önce İstanbul Taksim'deki Cinémathèque'deki gösteriler sırasında içine işlemiş olan sinema sevgisini pekiştirdi.

1985 yılında mezun olan Nuri Bilge, ne yapması gerektiği sorusunu önce Londra'da, sonra Katmandu'da düşünmeye başladı. Doğu ve batıdaki seyahatleri aylar sürdü ve askerliğini yapmak için Ankara Mamak'ta orduda geçirdiği 18 ay, hayatının geri kalanın sinema

³ Bu biyografik bilgiler Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesinden alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz: ([The official website of Nuri Bilge Ceylan](http://www.nuribilgeceylan.com))

aracılığıyla şekilleneceği kararını vermesinde etkili oldu. Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sinema bölümünde okurken, geçim aracı olarak ticari fotoğraflar çekti ama üniversitenin en yaşlı öğrencisiydi ve kendine bir kariyer yapmak için acele ediyordu. İki yıl sonra okulu bıraktı.

Nuri Bilge Ceylan sinemaya, arkadaşı Mehmet Eryılmaz'ın yönettiği kısa bir filmde rol alarak başladı. Aynı zamanda başından sonuna kadar tüm teknik sürece katıldı, böylece zaten sahip olduğu bilginin üzerine eklemeler yaptı. Daha sonra kendi kısa filmini çekmek için Arriflex 2B kamerayı satın aldı. 1993'ün sonlarına doğru, Rusya'dan bir bavulla geri getirdiği negatif filmleri ve devlet yayın kuruluşu TRT tarafından kendisine verilen son kullanma tarihi çoktan geçmiş bazı stokların bir kombinasyonunu kullanarak 'Koza' adlı kısa filmi çekmeye başladı. Film, Mayıs 1995'te Cannes'ta gösterildi ve 'Koza', Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa film oldu. Koza'yı üç uzun metrajlı Nuri Bilge Ceylan filmi izledi; bazıları tarafından 'taşra üçlemesi' olarak da tanımlanan bu filmler: Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999) ve Uzak (2002). Tüm bu filmlerde Ceylan, yakın arkadaşlarını, akrabalarını ve ailesini oyuncu olarak oynattı ve hemen hemen her teknik rolü üstlendi: sinematografi, ses tasarımı, prodüksiyon, kurgu, senaryo. Üçlemenin son filmi Uzak, 2003 Cannes Film Festivali'nde Grand Prix'yi kazandığında, Ceylan bir anda uluslararası alanda tanınan bir isim haline geldi. Cannes'tan sonra diğer festivallerde de anılmaya devam eden Uzak filmi, 23'ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül kazandı ve böylece Türk sinema tarihinin en çok ödül kazanan filmi oldu. 2006'da Cannes Film Festivali'nde 'İklimler' ise FIPRESCI Ödülü'nü kazandı. Bu filmin başrollerini Nuri Bilge ve eşi Ebru Ceylan paylaştı. 2008 yapımı 'Üç Maymun' filmiyle 61'inci Cannes Film Festivali'nde yarışan Nuri Bilge, En İyi Yönetmen ödülünü kazandı. Üç Maymun daha sonra Akademi Ödülleri Yabancı Dilde Film kategorisinde Oscar kısa listesine giren ilk Türk filmi oldu. 2009'da Cannes'ta ana yarışma jürisinin bir üyesi olarak görev aldı. 2011 yılında 'Bir Zamanlar Anadolu'da' adlı filmi Cannes Film Festivali'nde tekrar Grand Prix kazandı. 2014'te 'Kış Uykusu' filmi Cannes Film Festivali'nde "Altın Palmiye" ödülünü kazandı. Nuri Bilge, 2003 yılı sonunda 'İklimler' filmi için yer keşifleri sırasında askerlikten bu yana ilk kez fotoğrafçılığa geri döndü. Bu noktadan sonra zamanını hem sinemaya hem de fotoğrafa ayırmaya başladı.

3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Genel Çerçevesi

Nuri Bilge Ceylan, düşük bütçeyle ürettiği filmlerinin yapımını, kurgusunu ve yönetmenliğini kendisi üstlenmiştir. Yaptığı filmlerle de görüleceği gibi kendini ticari sinemanın karşısında bir yerde konumlandırmıştır. Ticari sinemanın uzağında olmak istediğini vurgulamıştır. Bağımsız kalmanın sinemada zor olduğunu farkında olan Nuri Bilge Ceylan buna rağmen mücadele vermiştir. Mehmet Erdem’e verdiği röportajda bu düşüncesini şöyle dile getirmiştir:

“Evet, zor. Artık Tarkovski'nin Andrey Rublev'i yaptığı zamanlardaki gibi sinemacıların ardında farklılıklarınızı sinemalaştırmaya razı olacak bir otorite ya da sınırsız bir devlet desteği yok. Piyasa daha acımasız ve demirden yasalarla işliyor. İşleyeceği garanti ve riskleri minimuma indiren bir örnekleştirici şablonlara uyan projelere destek veriliyor, uymayanlar da uymaya zorlanıyor. Böyle bir ortamda sinema yapan birinin kişiselliğini, içselliğini ve masumiyetini koruması tabii ki çok zor, ama imkânsız değil. Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan sadece biri. Ama bana göre en radikal, en akıllıcası ve en ahlaklısı.” (Ceylan, 1997).

Nuri Bilge Ceylan sinema filmleri hikâye tarzı ilerleyen kolay anlaşılabilir minimalist yapıdaki filmlerdir. Konularında kurgu ya da oyundan daha çok gerçeğe, olağanüstü ya da hayal ürününden ziyade kültüre yer vermiştir. Dekorlarında doğallığı kullanan Ceylan, amatör oyuncularla daha çok ilgilenmiştir. Birkaç filmi dışında amatör oyuncularla çalışmıştır. Çevresini, akrabalarını filmlerin oyuncu kadrosuna dahil etmiştir. ‘İklimler’ isimli sinema filminde ise eşiyle beraber oynamıştır. Filmlerini taşra ve kent ya da bir yerden ayrılmak ve kalmak ikilemi arasında kurgulamaktadır. Bu ikilemler ya da çatışmaları yaşayan karakterlere karşı ise seyirci bir yakınlık ya da uzaklık hissetmemektedir. Kültür endüstrisi etkisindeki filmlerde olduğu gibi seyircinin karakterlerle duygusal bir bağ kurmasına gerek duyulmamaktadır. Örneğin *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde seyirci herhangi bir karakter ile duygusal yakınlık kurmamaktadır.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde kullandığı dil, gündelik yaşamda karşılaşılabilecek süssüz, basit bir dildir. Onun filmlerinde günlük yaşamda karşılaşılabilecek diyaloglara

sıkça rastlanılmaktadır. Hayatı olduğu gibi anlatır ve filmin sonunda sorunların illaki çözüme kavuşması için çabalamaz ve filmlerine hayatın her evresinde rastlamak mümkündür. Ceylan, filmlerinde kamerayı sürekli hareket ettirmez, seyircinin bakış açısını etkilememeye özen gösterir ve diyaloglara mümkün olduğunca az başvurmaya çalışır. Yönetmen, seyirciyi etkileyecek müzikler seçmez, filmlerinde insan ve doğa her zaman beraber anlatılır. Filmlerinde insan hiçbir zaman doğadan ayrı olarak düşünülmez aksine insan doğayla bir bütünlük içerisinde anlatılır.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde Çehov etkisi görülmektedir. Çehov'dan alıntılara başvurmuştur. Kasaba filmi için Çehov'dan alıntılara başvuran Nuri Bilge Ceylan için anlatım dili şekillenmeye başlamıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği filmlerinde Çehov'un etkisinin olduğunu kabul etmekte ve yaşadığı her şeye Çehov fitresi ile baktığını söylemektedir. Ocak 2000'de Yücel Gökçtürk ve Sungu Çapan'a verdiği bir röportajında şöyle demiştir:

“Çektiğim her sahnede Çehov'un ayak izleri mutlaka vardır. Yani, belki de, ne yaşarsam yaşayayım, ona bir Çehov filtresiyle bakar hale geldim. Her konuda hikayesi vardır Çehov'un. Bir şey yaşayıp da onun hikayesini Çehov'da bulamayacağınız durum neredeyse yok gibidir. Muhakkak ki gözlemlerimi bile Çehov etkiliyor, bunun da farkındayım. Bir sahne yazarım, sonra bir bakarım "ulan bu Çehov'un şey hikayesi, ondan esinlendim galiba" derim. Mayıs Sıkıntısı'nı Çehov'a adamak biraz borç gibi göründü bana...” (Ceylan, 2000).

Nuri Bilge Ceylan sineması temel olarak fotoğraftan beslenmektedir. Nuri Bilge Ceylan sinemasının gerçekliğe yakın olması, fotoğrafların da gerçekleri yansıtmaya özelliğinden gelmektedir. Bir söyleşide fotoğrafa verdiği önemi şöyle vurgulamıştır:

“Sinemaya geçerken beni en çok kaygılandıran şeylerden biri, fotoğrafta edindiğim alışkanlıklardan ayrılmak zorunda kalacağım gerçeği idi. Fotoğraf tek başınıza yapabileceğiniz bir şey. Ama sinema her zaman bir ressamın ya da yazarın yalnızlığını kışkırtacak kadar fazla ve karmaşık insan ilişkileri içeren üretim koşullarına sahip bir sanat dalı.” (Ceylan, 1998).

Fotoğraflarda görülen sadelik filmlerine de yansıtılmıştır. Bir anlamda sinemayı hareketli fotoğraflar serisi haline getirmiştir. Ceylan'ın filmlerinde çoğu zaman kamera hareketsiz durmakta ve uzun süre aynı sahneyi çekmektedir. Bu durum, seyircide fotoğrafı seyretme

duygusu uyandırmaktadır. Ceylan'ın bu fotoğraflama ve yavaş kamera hareketleri aynı zamanda günümüz tüketim toplumunun sonucu olan hızlı yaşama duygusuna tepki niteliğindedir. Nuri Bilge Ceylan kültür endüstrisine direnişi durağan fotoğraflarla ve kameradaki akış hızının yavaşlığı ile yapmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan hayatın içinden bir anı yakalayarak sıradan olaylara odaklanan bir film örgüsü çizmektedir. Bunu yaparken de çarpıcı konuşmalara, dramatik sahnelere, Hollywood tarzı klasik anlatılara ihtiyaç duymamaktadır. Filmlerinde taşra, kent, bunalım, ikilem, aidiyet, çatışma konularını işlemektedir. Taşrayı, kentin ya da merkezin bakış açısı ile değil de taşranın kendi yaşam deneyimleri bağlamında ele alır. Ele aldığı konularla kişisel geçmişi arasında bir bağ vardır; çocukluğunun, yetişkinliğinin geçtiği taşrayı anlatır. Filmlerin akışı taşradan İstanbul'a doğru ilerlemektedir (Sivas, 2007, s. 150). Nuri Bilge Ceylan filmleri, klasik filmlerin aksine süreklilik teşkil etmezler. Zaman ve mekân olarak sürekliliği devam eden ve biten filmlerden oluşmaz, hayatın belirli bir anından başlayan olay örgüsü, hayatın normal akışında biter. Seyirci filmler ve karakterle özdeşleşmek yerine dışarıdan bir bakış açısıyla, bir pencere ile filme dahil olmaktadır. Bu şekilde filmin dışında durarak gerçeği anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Filmlerinde konu olarak insanı ön plana çıkarmıştır. Hollywood filmleri gibi bir kahramandan ziyade dışlanmış bir anti-kahraman yaratmıştır. Bağımsız sinemacıların en önemli temalarından olan insan hem sosyal hem de felsefî bir varlık olarak ele alınmıştır. Kültür Endüstrisi etkisindeki filmler gibi insan sadece aklını kullanan bir varlık olarak değil duygularının ve tutkularının da izinden giden bir varlık olarak ele alınmıştır. Nuri Bilge Ceylan filmlerini bir düşünce aracına dönüştürmek istemiştir. Bu yüzden insanın iç dünyasına odaklanmaktadır. (Tanus, 2020, s. 60-62).

Filmlerin yapım, üretim gibi çoğu aşamasında yer alan Nuri Bilge Ceylan, bunun sebebini maddi destek alamaması olarak görmektedir. Filmlerinin klasik tarzda değil de kişisel tarzda olması Ceylan'a göre destekten yoksun kalmasının diğer bir sebebidir. Bu yüzden her filmini bir önceki filminin getirisi ile finanse etmektedir. Filmlerinde, seyirciye vermek isteyeceği mesajı etkileyecek ya da seyirciyi yönlendirecek müziklerden uzak durmaktadır. Kültür endüstrisi bağlamında üretilen filmlerin aksine müzik, seyirciyi yönlendirmek için değil filmlere gerçekçilik katmak için kullanılmıştır. Ekonomik olarak daha ucuz filmler çıkaran yönetmen, doğanın ışığından yararlanmayı tercih etmekte ve bu yüzden filmlerinin maliyeti düşmektedir. Klasik anlatının dışına çıkan bağımsız

sinemacıların hepsi kendine özgü bir anlatım biçimi benimsemişlerdir. Nuri Bilge Ceylan tüm biçimleri harmanlayarak kendine özgü bir anlatım biçimi ortaya çıkarmıştır. Bir mesajın nasıl anlatıldığı, ne anlattığı kaygısına girmeyen Ceylan, filmin içerisine seyirciyi dahil etme amacı gütmektedir.

Ceylan; prodüksiyonda sade, oyuncuda birkaç kişi, kişiler arasında iletişimde az diyaloglu olan filmlerinden gün geçtikçe daha karmaşık, daha hareketli, bol diyaloglu filmlere geçiş yapmıştır. Hatta Ahlat Ağacı filminde, klasik anlatı tarzına paralellik gösterecek tarzda ve seyircinin düşünmesine fırsat vermeyecek şekilde hızlı ilerleyen sahneler ve konuşmalara yer vermiştir. Biçim olarak bağımsızlıktan biraz uzaklaşan yönetmen, konu olarak hala bağımsız nitelikte filmler yazmaktadır.

3.3. Nuri Bilge Ceylan ve Minimalizm

Minimalizm, 1960'larda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Gerçekçilik, nesnellik gibi akımlardan etkilenen minimalizme göre, biçimden ziyade nesnenin kendi gerçekliği önemlidir. Sanat, sanat içindir ilkesi minimalizm için önemlidir. Akım, kapitalist toplumun sonucu olan tüketim toplumuna karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sanatta anlatılması gerekenden fazlasını anlatmamaya, gösterilmesi gerekenden daha fazlasını da göstermemeye dikkat etmiştir. Sadelik akımın önemli kavramlarından.

Minimalizmin yansımalarından bahsedilecek olunursa; minimalist sinemada olması gerekenden fazlası gösterilmeyen daha gerçekçi, daha yalın sinema anlayışı ön plandadır. Anlatılması gereken kadarının anlatılarak görsel yönden öyküleme kullanılmaktadır. Minimalist sinemada amatör oyuncular desteklenmektedir. Dekor olarak sade dekorlar seçilmekte, ışık olarak doğal ışıktan yararlanılmaktadır. Efektlerle sinema yoğunluğu bozulmamakta, dublajdan yararlanılmamaktadır. Teknik olarak müziğe başvurulmaktadır. Minimalist sinema sade, yalın bir sinema tarzıdır. Kamera hareketleri oldukça sade, klasik anlatı tarzının dışındadır. Öncelikle ekonomik yetersizlikler de minimalist sinema tarzını desteklemektedir (Parsa 2011, 11).

Minimalist sinema, fazla efektin sinemanın sanat sağlığını bozduğunu düşünmektedir. Gerçekliğin çok uzağında hayal ürünü olan abartılı hayatların anlatılmasına karşı çıkmaktadır. Sinema dilinin abartılı olması, kameranın efektlerle desteklenmesi minimalist sinemanın karşı çıktığı bir olgudur. Nuri Bilge Ceylan sinema filmlerinde, yalın, içine kapanık bir ruh halinden ve abartısız, gerçekçi konulardan bahsetme

takıntısından dolayı minimalist bir sinemayı tercih etmektedir. Kültür endüstrisinin dayattığı mek nsal ve zamansal kalıpların çok ötesinde kendine özgü bir film anlayışı geliştirmiştir (Parsa 2011, 17). Seyirci filmin dışında değil, filmin içinde filmle etkileşim halindedir. Ceylan'ın filmleri mesaj verme kaygısı gütmemektedir. Birçok röportajında bireysel sinemaya inandığını söyleyen Ceylan, filmlerinde kurgudan görüntü yönetmenliğine birçok rolü kendisi yapmış ve filmlerini düşük b t celi çekmiştir. Filmlerinde, hayatın sadece basitliğinden bahsederek ses getirmeyi başarmıştır.

3.4. Nuri Bilge Ceylan ve Bağımsız Sinema Parametreleri

Bağımsız sinema; Hollywood sinemasının kurallarına bağlı olmayan, yönetmenin kendi senaryosuyla ve imk nlarıyla ulaşmak istediği mekân, zaman ve dile ulaşmasıdır. Nuri Bilge Ceylan bağımsız sinemanın bu özelliğini kendi filmlerine yansıtmaktadır. Kasaba filminde senaryonun mümkün kıldığı dil ve üslubu profesyonellikle ortaya koyduğu görülmektedir. Koza filminde ise dil kullanmadan filmini çekmiştir.

Bağımsız sinema yönetmenleri klasik anlatının bahsettiği konuların dışında film çekmektedir. Filmle beraber coşkulanen, filmle beraber üzülen ya da korkan ve ağlayan seyirciden ziyade filmler, ziyade duygusal yönden daha derinden etkileyici senaryo ile yazılmaktadır. Nuri Bilge Ceylan seyirciyi filmlerinde ağlatmak ya da belirli bir karakterle seyirciyi bütünleştirme kaygısı içinde değildir. Ahlat ağacı filminde seyirci gördüğü karakterlere karşı herhangi bir yakınlık ya da uzaklık duymamakta filmi dışarıdan bir bakış açısıyla izlemektedir.

Klasik sinema anlatılarında belirli bir düzende işleyenin (filmin başlangıcı, gelişimi ve sonlanması belirli düzende şekillenen) tam tersi, herhangi bir mekân ya da zamanda olan, farklı dil ya da üslupla işleyen, düzen akışını bozan filmler, bağımsız sinemanın diğer bir özelliğidir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde zamansal olarak geri dönüşlerin olduğu, gerçekle d ş arasında git-gelin yaşandığı ya da olayların nasıl geliştiği anlatılmadan sonucunun gösterildiği sahneler bağımsız sinemanın bu özelliği ile örtüşmektedir.

Bağımsız sinema yönetmenleri; başrol oyuncusunu rol model olarak gösteren filmlerin aksine senaryoların, ışığın, atmosferin dışındaki olayın gerçekliğine odaklanmaktadır. Ceylan filmlerinde sadece profesyonel oyuncuların yararlanmamakta ve bazı rollerde başrol n de kötü özelliklerini göstermektedir. Kasaba    emesinde özellikle amatör oyuncuların yararlanmıştır.

Hollywood sinemasının aksine bağımsız sinemada, bir öykünün gelişimi ya da sonuçlanması anlatılmamaktadır. Seyirci tarafından karakter analizinin yaptırılmasına önem verilmektedir. Seyirciyi etkileyen karakterler filmdeki hikâyeye örgüsünün önüne geçmektedir. Nuri Bilge Ceylan gerek röportajlarında gerek de çektiği filmlerde olay örgüsünden ziyade seyirciyi karakter analizine davet etmektedir. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi öykü olarak bir cinayet soruşturması olmasına rağmen seyirci cesedi aramaya çalışan karakterlerin iç dünyasına yolculuk yapmaktadır.

Ana akım sinemasında, sinemanın yapılış amacı kâr etmektir. Seyirciyi duygusal yönden eğlendirmek için filmlerini korku, sevgi, nefret, gözyaşı, gülmek gibi eylemlerin çevresinde yapmaktadırlar. Film yapılırken mekân, ses, ışık, görüntü olması gerekenden abartılı olarak kullanılmaktadır. Filmdeki kahramanlar ya da mekânlar gerçekçi olmak zorunda değildir. Bağımsız sinema duygusuyla hareket eden yönetmenler için ise anlatılmak istenenin gerçekçiliği ön plandadır. Yönetmenin asıl kaygısı sahnelerle kendini ifade etmektir. Nuri Bilge Ceylan röportajlarında bazen ışık ya da ses kullanımını gerçekliğin önüne geçtiği düşüncesiyle azalttığını belirtmektedir. İlk filmlerinden beri gerçekçi doğa seslerinden ve nesnelerden yararlanmaktadır. Seyirci filmi izlediğinde karakterler arasındaki konuşmaların kendi günlük yaşamının bir parçası olduğunu görmektedir.

Bağımsız sinema, klasik anlatının aksine yaşamda dokunulmayı ve görülmeyi anlatmaktan çekinmemektedir. Ana akım sinemasında görülmeyen, duyulmayan karakterleri ve olayları anlatmaktadır. Tercih edilmeyen konuları filme aktarma konusunda cesurdur. Bağımsız yönetmenler din, kültür, cinsiyet, politik konularda tercih edilmeyeni filmlerine konu yapmaktadırlar. Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu filminde dinsel bir sorgulamayı; Mayıs Sıkıntısı filminde iletişimsizliği konu edinmiştir.

3.5. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bağımsız Sinema Yönünden Değerlendirilmesi

3.5.1. Koza

“Koza, artık film üretemeyişim konusunda kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim bir deneme gibiydi.”

(Ceylan, 1997)

3.5.1.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Fatma Ceylan
Mehmet Emin Ceylan
Turgut Toprak

Yapım Yılı: 1995

Süre: 20 Dakika

1995 yılında çekilen diyalogsuz filmidir. 1995 yılında Cannes Film Festivali’nde Uluslararası Kısa Film Yarışması’na aday gösterilmiştir. Film 20 dakikalık kısa bir filmidir.

3.5.1.2. Film Analizi

Film, iki insanın birbiriyle beraber ama ayrı ilerleyen, evlilikle birleşen yollarını anlatır. Daha sonra bu çiftin evlenmiş olmalarına rağmen yollarının ayrı olduğundan bahseder. Filmin atmosferi izleyicide tedirginlik hissi uyandırmaktadır. Fotoğraflarla nostalji havası yaratılırken, nostaljinin insanda bıraktığı genel mutluluk hissi tedirgin edici ortama dönüşmüştür.

Parçalanmış bir aile toparlanmaya çalışsa da kırılganlıkları kalmış bir durumdadır. Koza filmi, taşra üçlemesi olarak çektiği filmlerin başlangıcı olarak kabul edilir. Filmde yeniden yaşamayı deneyen ancak daha sonra tekrar ayrılık yaşayan yaşlı bir çiftten bahseder. Yönetmen filmde, ölümü çağrıştıran sahnelerden de yararlanmaktadır. Günlük yaşamın sadeliğinden yararlandığı bir filmidir ancak sahnelerle bu yalınlıktan bile

çarpıcılık yakalamaktadır. Her filminde olduğu gibi insan ve doğa arasındaki ilişkiyi bu kısa filminde de kurmuştur (Er, 2009, s. 59).

Filmin çoğu sahnesi kartpostal görünümündedir ve kamera oldukça sabittir. Yönetmen, ana akım sineması gibi farklı kamera efektleriyle ya da hareketleriyle sıra dışı durum yaratmayı seçmemektedir. Filmlerinde toplumun içinde bulunduğu buhranı işlemeyi tercih eden Ceylan, bu filminde de bir ailenin içinde yaşadığı kopukluktan ve iletişimsizlikten bahsetmektedir. Filminde profesyonel oyuncu değil yaşamın içinden karakterler seçmiştir. Doğallığa ve gerçekçiliğin aktarımına verdiği önemin sonuçlarından biri de karakter seçiminde kendini göstermektedir. Filmin başında fotoğraf çekimlerinden oluşan bir dizi sahnenin var olması, seyirciyi istediği gerçekliğe çekmek istemesindendir. Görünenden daha çok, hayatın karanlık ve çirkin yüzüne odaklanmayı tercih eden yönetmenin bu özelliğinin de fotoğrafçılık becerisinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Aslan, 2013, s. 166). Belirli bir olay örgüsüne dayanmayan film, yaşlı bir çift ve bir çocuk üzerinden gelişmektedir. Diyalogsuz filmler ve sorunlu ilişkiler Ceylan filmlerinin genel konusunu oluşturmuştur.

Koza filminde diyalog olmamasına rağmen anlatılmak istenenin seyirciye geçmesinin sebebi, Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçı geçmişidir. Filmin başlangıcında fotoğraf serisi izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Fotoğraf geçişlerinde kadın ve erkek ilk olarak yalnız fotoğraflanmaktadır. Daha sonraları çiftin evlilik fotoğrafları vardır. İlerleyen fotoğraflarda kadın ile erkeğin arasındaki iletişimin bozulduğu fotoğraflara yer verilmiştir: kadın somurtmaya başlamış ve eşi ile arasına mesafe koymuştur. Bu şekilde Nuri Bilge Ceylan seyirciye kadın ve erkeğin evliliği hakkında bilgi veren bir film sergileyeceğinin mesajını vermiştir. Diyalogsuz bu filmde mesajlar içeren sahnelerin başlangıcını fotoğraflar oluşturmaktadır. Seyirci, film başladığı anda birbirleriyle iletişimi kopmuş bir çiftin hayatını izleyeceğini anlamıştır.

Fotoğrafların gösteriminden sonra ekrana erkeğin boşluğa baktığı ve kadının da kameraya kızgın bir şekilde baktığı sahne gelmektedir. Bu bakışlardan sonra sakın sallanan bir ekin tarlası görülmektedir. Farklı açıdan çekilen görüntüde ise aynı tarla şiddetli bir şekilde rüzgarla sallanmaktadır. Filmdeki bu zıt gösterimler çift arasındaki uçurumu yansıtmaktadır. Erkek, zamansal olarak dağınık ve kesik zaman diliminde gösterilirken kadın sürekli ve düzenli bir zaman diliminde gösterilmiştir. Erkeğin gösterildiği

sahnelerde düş ile gerçeklik birbirine girmiştir ancak kadının gösterildiği sahnelerde zaman ve mekân olarak bir düzen söz konusudur. Filmde, ışıklandırma olayla bağımlı olarak değişmektedir (Çapan, 1997). Evin içi anlatılırken kullanılan ışık pencereden yansıyan bir ışıktır ve seyircide kasvet uyandırmaktadır. Dış mekân çekimlerinde ise daha aydınlık bir ışıktan yararlanılmıştır. Bu ışık geçişleri aynı zamanda çiftin beraber ve aynı evdeyken kendi iç bunalımlarını anlatmak için kullanılmıştır. Dışarıda daha özgür oldukları ortamda ışığın gelişi ve yoğunluğu arttırılmıştır. Sürekli coşku içindeki çocuğun dış mekânda çekilmesinin sebebi ise bu ışık kullanımıdır.

Koza diyalogsuz bir film olmasına rağmen filmde, doğa seslerinden ve hayvan seslerinden yararlanılmıştır. Bu baskın olan sesler çiftin birbirine karşı sessizliğini daha anlamlı hale getirmiştir. Polis sesi, horoz sesi, ağaçların sallanma sesi, kapının gıcırdayan sesi olmasına rağmen çift arasında herhangi bir iletişim olmamaktadır. Koza filminde insanlar diyalog halinde değildir ancak doğa kendi içinde diyalog halindedir. Bu sesler estetik açıdan filmdeki görüntülerle bir bütünlük oluşturmaktadır. Kozayı film olarak değil de bir metin olarak incelediğimizde, birbirinden kopuk insanların beraber yaşamaya çalıştığı bu birliktelikte de başarısız oldukları bir yaşamdan bahsediliyor diyebiliriz. İletişimsiz, bağı kopmuş olan ilişkiler anlatılmıştır (Tanus, 2020, s. 75).

3.5.2. Kasaba

*“Kasaba'nın dublajı sırasında kafamdakinin uzağında
bir sonuca razı olmak zorunda kalarak soğuk terler dökerken,
bir sonraki filmimi sesli çekeceğim konusunda kendime söz vermiştim.”*

(Ceylan, 1999)

3.5.2.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan Emine Ceylan
Oyuncular:	Mehmet Emin Toprak

Havva Sağlam

Cihat Bulut

Fatma Ceylan

Emin Ceylan

Cihat Bütün

Yapım Yılı: 1997

Süre: 82 Dakika

3.5.2.2. Aldığı Ödüller

Kasaba, Nuri Bilge Ceylan'ın 1997 yılında çekilen ilk uzun metrajlı filmidir. Film; 1998 yılında İstanbul Film Festivali'nde FIBRESCI Ödülü'nü, 1998 yılında İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü, 1998 yılında Berlin Film Festivali'nde Caligari Ödülü'nü, 1998 yılında Tokyo Film Festivali'nde Gümüş Ödülü'nü, 1998 yılında Nantes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü, 1999 yılında Premier Plans Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü, 1999 yılında Cologne Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır (Çavuşoğlu 2006, 116,117).

3.5.2.3. Film Analizi

Kasaba filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğunu geçirdiği yer olan Yenice kasabasında çekilmiştir. Film bir kış mevsiminde başlamaktadır. İki çocuk karakter olan Asiye ve Ali'nin okuldan eve dönüş macerasında ise mevsim olarak bahar görülmektedir. Uzun süre Asiye ve Ali'nin okuldan dönüş maceralarını gösteren film, akşam tüm aile fertlerinin bahçede toplanıp sohbet etmesine tanıklık etmektedir. Seyirciler, filmin sonlarına doğru kahramanların evine tanıklık etmektedir.

Filmde iki farklı karakterin kasabayı yorumlama şekli görülmektedir. Saffet karakteri, babasıyla aynı özellikleri yansıtan ve sürekli kasabadan gitme hayali kuran bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Girdiği işlerde başarılı olamamış, kendisini kısıtlanmış ve kasabanın doğası içinde sıkışmış olarak görmektedir. Saffet'in aksi karakter ise amcası Emin'dir. Emin, Saffet'in aksine eğitimini tamamlamış hatta Amerika'da eğitim görmüştür. Ancak onun gelmek için can attığı yer ise, kasabadır. Kasaba filmi gitmek ve

kalmak arasındaki ikilemi yansıtmaktadır. Filmde zaman akışı; bir ailenin ya da kasabada yaşayanların bir günlük zaman dilimi anlatılırken, mevsim geçişleri ise kıştan bahara döndüğü şeklindedir. Zamanlar birbirleriyle çakışır. Mevsimler geçse de ailelerin yaşamları, hareketleri hep aynıdır. Her gün okula gidilir, bahçede toplanılır, aynı muhabbetler yapılır. Ali'nin bir muhabbette dedesinin lafının sonunu tamamlaması bu devam eden tekdüze döngüye örnek olarak verilebilir (Turan, 2009, s. 15). Bu zaman çakışmasında aslında mevsimler geçip zaman aksa da kasabada zamanın akmamasından bahsedilmek istenmektedir. Zaman akıp gitmekten ziyade aynı durağanlıkla aslında akmamaktadır. Kamera açısı oldukça yakın olan, belgesel tadında ve yaşamın olduğu gibi anlatıldığı ilk uzun metrajlı filmi olmuştur. Bağımsız yönetmen, bu filmde amatör oyunculara yer vermiştir ve yakın çevresini oynatmıştır. Filmlerinde diyaloglardan daha fazla sessizliğe, müziğe ve doğa seslerine odaklanan yönetmen, bu filmde de bunlardan yararlanmıştı (Yılmaz, 2008, s. 34).

Film başlangıcının çocuklarla olmasının sebebi, Nuri Bilge Ceylan'ın çocukların bakış açısıyla filmi göstermek istemesidir. Nuri Bilge Ceylan'a göre bu bakış açısı filme nesnellik katmaktadır. Filmin giriş sahnesinden sonra bir sınıf sahnelenmektedir. Öğretmen, çocuklara okuma parçası okutturmaktadır. İlk okuma parçasında aile vurgulanmaktadır. İkinci okuma parçası toplum hayatını düzenleyen kurallardan ve ahlaktan bahsetmektedir. Son parça ise dayanışma kavramını konu almaktadır.

Klasik sinemanın aksine Ceylan, gündelik konuşmanın doğal yanını kullanarak karakterlerin ve değerlerin üzerinde düşünceler üretmiştir. Filmde bir ailenin akşam toplanarak muhabbet etmesi ve bir gencin sürekli buna eleştirel yaklaşması kasabanın içindeki sıkışmışlık duygusundan gelmektedir. Nuri Bilge Ceylan'a göre filmi iyi yapan detayların gerçekçiliğidir. Detaylara ve bunların doğruluğuna ne kadar önem verirse iyi film yaptığı konusunda o kadar tatmin olmaktadır. Filmde zaman, mekân ve kamera hareketleri devamlılık esasına dayanmaktadır. Kişilerin kullandığı jestler ve davranışlar en minimal düzeyde aktarılmaktadır. Nuri Bilge Ceylan fotoğraf karesini andıran kamera hareketleri ile Kasaba filmini de bir fotoğraf albümü şeklinde seyirciye sunmaktadır. (Tanus, 2020, s. 78).

Her konuşma sonrası Ali'nin ebeveynlerine bakışına yaklaşılarak olaylar Ali'nin bakış açısıyla anlatılmıştır. Filmde, Koza filmindeki gibi mekân ve zaman kesik kesik

anlatılmamıştır, bir bütünlüğe sahiptir. Mevsimler doğal akışı içinde gösterilmiştir. Filmin siyah beyaz formatta çekilmesinin sebebi, yönetmenin 1970'li yılları anlatmasındandır. Bu tarihte geçen hikâye o zamanın tekniği ile anlatılmak istenmiştir. Bu durum aynı zamanda bağımsız yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın film çekiminde de kolaylıklar sağlamıştır. Daha az ışık kullanmış, ışığın rengine dikkat etmemiştir ve bu da daha az maliyete yol açmıştır. Filmde mekân ve zaman döneme uygun olarak tasarlanmıştır. Öğrenci önlükleri, kara tahta, soba hikâyesinin gerçek mekânda ve gerçek zamanda geçtiğini destekleyecek niteliktedir.

Filmin çekimi esnasında diyaloglardan yararlanmayan Ceylan, film sonrası bu seslendirmeleri kendisi yapmıştır. Montajlama sırasında bu işin zor olduğunu gören Nuri Bilge Ceylan, bu filminden sonra çekeceği filmleri sesli çekmeye karar vermiştir. Herkesin aşına olduğu sesleri daha da belirginleştirerek bu seslere farklı içtenlik katmıştır. Bir öğrencinin çorabından sobaya damlayan tıslama sesi dahi seyircinin üzerinde bir etki bırakmıştır (Özyılmaz, 2007, s.126).

Kasaba filmi, NBC yapım ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Filmde, Ali Kayacı'nın klarnetine yer vermiştir. Filmin müziği, kişilerin kasabaya sıkışmışlık hissini verdiği için yönetmenin anlatmak istediği mesajla örtüşmektedir. Filmde fotografik öykülerden yararlanmıştır. Kamera durağan bir şekilde ilerlemektedir. Nuri Bilge Ceylan her filminde olduğu gibi Kasaba filminde de kimliğin sorgulanması konusu etrafında filmini şekillendirmiştir. Ses ile görüntüyü Kasaba filminde de ustaca birleştirmiş, Ayşe'nin ders esnasında dersten uzaklaştığı bu seslerle anlatılmıştır. Ayşe çorabın sobaya damlamasından çıkan sese odaklandıkça arka plandaki okuma parçasının sesleri azalmaya başlamaktadır. Bu durum Ayşe'nin odağını kaybettiği sahnenin, sesle seyirciye anlatılmış halidir.

3.5.3. Mayıs Sıkıntısı

“Fakat Kasaba'yı ve özellikle Mayıs Sıkıntısı'nı çektikten sonra amatör oyuncularla çalışmayı sevdim. Başka bir süreç başladı orada. Onların sinemada görmeye alışmadığımız zengin nüanslar, birtakım mimikler, jestler, ifadeler, bazen de diyaloglar üretebileceklerini gördüm.”

(Ceylan, 2011)

3.5.3.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Mehmet Emin Ceylan Muzaffer Özdemir Fatma Ceylan Mehmet Emin Toprak

Yapım Yılı: 1999

Süre: 131 Dakika

3.5.3.2. Aldığı Ödüller

1999 yılında çekilen bu film Ceylan'ın kasabasında çektiği son filmidir. Film; 1999 Antalya Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülünü, En İyi 2. Film Ödülünü, Jüri Özel Ödülünü, (Tüm Oyuncular İçin), 2000 İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Film Ödülünü, Altın Lale Ödülünü, FIPRESCI Ödülü'nü, Seyirci Ödülü Ödülünü, 2000 Ankara Film Festivali'nde En İyi Film Ödülünü, 2000 SİYAD Ödülleri'nde En İyi Film Ödülünü, En İyi Yönetmen Ödülü'nü, 2000 Alexandria Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü Ödülü'nü, En İyi Erkek Oyuncu (M.Emin Ceylan), En İyi Kurgu Ödülünü, 2000 Brüksel Akdeniz Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü, 2000 FELIX Film Festivali'nde Eleştirmenler Ödülü'nü, 2000 Premier Plans Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü, 2000 Fajr Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü, 2001 Buanes Aires Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü, 2001 Singapur Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü, 2001 Beyrut Film Festivali'nde En İyi Yönetmen 120 Ödülü'nü, 2001 Bangkok Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü'nü, 2001 Mayorka Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır(Çavuşoğlu 2006, s. 119-120).

3.5.3.3. Film Analizi

Filmde, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin konusu olan günlük yaşam anlatılmakta, doğadan ve insanların sade yaşamlarından bahsedilmektedir. Filmde Muzaffer, Emin, Saffet ve Ali'nin farklı yaşamlarından bahsedilmektedir. Emin bir yönetmendir ve filmini

çekmek için çocukluk günlerini geçirdiği kasabasına gelir. Emin, Muzaffer'in babasıdır ve onun da tek gayesi tarlasının yanındaki ormanlık alanı kadastroculara vermeden kendi mülküne kazandırmaktır. Saffet, üniversite sınavını kazanamamıştır ve kurtuluş çaresi olarak İstanbul'u görmektedir. Ali ise ilkokul çağlarında bir çocuktur ve istediği müzikli bir saattir. Mayıs sıkıntısı filminde en çok dikkat çeken bireyler arasında iletişimsizliktir. Karakterler birbirini dinliyor gibi gözükse de tek istekleri kendi yaşam amaçlarının karşılanmasıdır (Turan, 2009, s. 15).

Film, Muzaffer'in çıkarları etrafında kurulu bir yaşamdan bahsetmektedir. Muzaffer'in çevresinde iletişim kurduğu kişiler, insanın üç evresinden oluşmaktadır: çocuk, genç, yaşlı. Ceylan, bu filminde ikilem olarak köy ve kent ikilemini işlemiştir. Muzaffer, çevresindeki insanlarla sadece çıkarı doğrultusunda, filmine yararları dokunduğu ölçüde iletişim kurmaktadır. Saffet, kasabadan gitmek için her şeyi yapmaya hazırdır. Fabrikadan çıkmış ve ailesiyle ters düşmüştür. Onu bu kasabadan kurtaracak tek kişi olan Muzaffer'e güvenerek bunları yapmaktadır (Kracauer, 1985, s. 241-242). Ancak, Muzaffer, bahaneler üreterek Saffet'e verdiği bu sözü tutmamaktadır. Filmde, yönetmen olan Muzaffer'in bağımsız sinema yönetmeni gibi davrandığı görülmektedir. Doğa, sade yaşamlar, ekonomik olarak daha az masraflı film çekme isteği bağımsız yönetmen gibi davranışlarına örnek olarak verilebilir.

Mayıs Sıkıntısı filminde, Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçı kişiliği ortaya çıkmaktadır. Sahneler belgesel tadında ve fotoğraflanarak işlenmiştir. Filmde iletişimsizlik, iletişim sorunları konularına değinen yönetmen, iletişimsizliği günümüzün bir problemi olarak değil; insanın, insanlığın bir kaderi olarak görmektedir (Suner, 2004, s. 312), Yalnızlık temasını da Emin karakteri ile sahnelemektedir. Emin yanlış orman politikalarıyla mücadele etmek istemektedir ancak tüm film boyunca bu mücadelesinde yalnızdır. Mayıs Sıkıntısı filminde özellikle dört karakterin sıkıntısı anlatılmaktadır. Bu sıkıntılı karakterler ise yönetmen Muzaffer'in filminde kesişmektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde kişilerin çalışmaları anlatılsa da filmin olay örgüsü bu çatışmaların çözümüne yönelik değildir. Klasik sinema anlatısında film sonuna kadar her sorunun bir çözümü bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde sorunların çözüme kavuşması gibi bir uğraşı yoktur. Karakterlerin her birisinin kendi amacı olsa da film bu amaçlar doğrultusunda ilerlememektedir. Klasik film anlatısında kültür endüstrisinin de

etkisiyle, karakterlerin amaçları doğrultusunda film şekillenmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın klasik anlatının karşısında yer aldığının diğer bir göstergesi de bahsedilen bu film tekniğidir.

3.5.4. Uzak

"Filmlerimi hep korkuyla yaptım. Özellikle de ilk filmlerimi. Hele Uzak filmimin temel hikayesini kime anlatacak olsam, bundan nasıl uzun metraj bir film olacak diye söylenmeye başlıyordum"
(Ceylan, 2011)

3.5.4.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Muzaffer Özdemir Mehmet Emin Toprak Zuhal Gencer Erkaya Nazan Kırılmış
Yapım Yılı:	2002
Süre:	110 Dakika

3.5.4.2. Aldığı Ödüller

2002 yılında çekilen bir filmidir. Film; 2002 Antalya Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (M.Emin Toprak) Ödülleri'ni; 2002 Ankara Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zuhal Gencer) Ödülleri'ni; 2002 Arıburnu Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen Ödülleri'ni; 2003 SIYAD Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülleri'ni; 2003 İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, FIPRESCI Ödülleri'ni; 2002 Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu (Muzaffer Özdemir ve M. Emin Toprak) Ödülleri'ni; 2003 Cinemaya Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü;

2003 FIPRESCI Ödülleri'nde En İyi Film 123 Ödülü'nü; 2003 Cinemania Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü; 2003 Film Camera Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü; 2003 Chicago Film Festivali'nde Gümüş Hugo Ödülü'nü; 2003 Montpellier Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü, Eleştirmenler Ödülü'nü; 2003 Trieste Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü; 2004 Mexico City Film Festivali'nde En iyi Yönetmen Ödülü'nü; En İyi Görüntü Yönetmeni; 2004 Singapur Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü; En İyi Yönetmen Ödülü'nü; En İyi Erkek Oyuncu (M.Emin Toprak) Ödülü'nü kazanmıştır (Çavuşoğlu, 2006, s. 122-123).

3.5.4.3. Film Analizi

Uzak filminde Nuri Bilge Ceylan, toplumun farklı kesimlerine ait iki insanın yolunun İstanbul'da kesişmesini anlatmaktadır. Filmde mevsimsel olarak bahar ve kış aylarını kullanmıştır. İstanbul'un karlar altındaki görüntüsünü seyirciyle buluşturmaktadır. Filmde kişilerin kendi iç dünyasındaki karışık duygularını ve karmaşasını yansıtmaktadır. Film, özellikle Mayıs Sıkıntısı filminin devamı gibi aktarılmıştır. Kafasındaki İstanbul'a yerleşme hayalini gerçekleştirmek için Saffet'in kasabadan ayrılışıyla film başlamaktadır. Ancak burada Saffet'in ismi Yusuf olmuştur, yönetmen Muzaffer ise Mahmut karakterine hayat vermektedir. Mayıs Sıkıntısı filminde Muzaffer kendi alışık olduğu İstanbul'dan ayrılıp kasabaya gelirken, Uzak filminde ise Yusuf kasabayı terk ederek İstanbul'a yerleşir. Bu sefer bir kentli yönetmenin gözünden değil de kasaba da yetişmiş Yusuf gözünden film anlatılmaktadır. Mahmut ise Yusuf'un gelişinden hoşlanmamaktadır. Kentli ve taşralı arasındaki ikilem ve gerilim bu filmde daha da belirgindir (Betz-Bornstein, 2004, s.58).

Uzak filmi, Mayıs Sıkıntısındaki rollerin değişmiş hali olarak yorumlanabilir. Artık olayın geçtiği yer kasaba değil İstanbul'dur. Yusuf hayalini kurduğu yaşamı İstanbul'da bulamamakta ve her kapı kendisine kapanmaktadır. İş bulamayan Yusuf, aynı evde yaşayan Mahmut'un ondan hoşlanmamasıyla da mücadele etmektedir. Yusuf, kırsal kültürüyle büyüdüğü için insani ve geleneksel değerlere sahiptir. Mahmut ise yabancı ve kendi içinde yalnız bir karakterdir. Yönetmenlik hayali kuran Mahmut'un işleri çok iyi ilerlemez ve sadece reklam fotoğrafçılığı yapar. Mayıs Sıkıntısı filminde de bencil ve çıkarıcı bir roldeki Muzaffer karakteri; Uzak filminde aynı bencil, duyarsız toplumdan

kopuk özelliklerini Mahmut karakteriyle sürdürmektedir. Bu yalnızlığı Yusuf karakteri tarafından bozulmakta ve yönetmen Mahmut bu durumdan hoşlanmamaktadır.

Nuri Bilge Ceylan, filmin anlatıldığı dönemdeki ekonomik sorunları Yusuf üzerinden gündeme getirmiştir. Nuri Bilge Ceylan sineması hikayesiyle kurgusuyla kültürel izler taşıyan bir yapıya sahiptir. Bu yapı aynı zamanda seyirci üstünde büyük bir etkiye sahiptir. Kullandığı dildeki sadelikler, anlatımdaki yalınlıklar vermek istediği mesajı daha da etkili kılmaktadır. Filmleri ayrıntılarla şekillenen, zenginleşen bir yapıya sahiptir. Uzak filmi de gerçekçi izler taşıması bakımından önemlidir. 2001 yılı ekonomik krizini anlatan filmde toplumun genelinin yaşadığı olaylar bireysel bazda anlatılmıştır. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde kendinden izler taşıyan sahneler olduğunu söylemektedir (Suner, 2004, s.312). Uzak filminde de fazla olmasa da kendinden izler taşıyan sahneler barındırdığından bahsetmektedir. Çevresinden, kültürel yapıdan, tarihten, toplumdan etkilenecek değerler ortaya çıkardığı söylenebilir.

Uzak filmi adını, birbirine her yönden uzak olan iki karakterin anlatılmasından almıştır. Halkın, Türkiye koşullarında kentli entellektüele ve kasabalıya bakışı, bu iki karakter karşısındaki düşünceleri canlandırılmıştır. Modernleşmenin ve sosyal ekonomik değişikliklerin etkisi ile merkezde yaşayan insanın kendini değiştirdiğini, ancak kasabada yaşayan kişilerin bu değişimin dışında kaldığını anlatmaktadır. İki karakter arasındaki gerilim ve anlaşmazlıklar filmin ilerleyen sahnelerinde daha da artmaktadır. Sosyal ve ekonomik değişikliklere ayak uydurmaya çalışan kişi bazı değerlerinden vazgeçmektedir. Bu durum ise yönetmen Mahmut karakteri ile anlatılmaktadır. Değişim sonrası yaşananlar yönetmen gözüyle aktarılmaktadır. Yusuf karakteri ise modernleşmenin etkisiyle kendini değiştirmeyen, duyguları saf kalan bir kasabalıyı canlandırmaktadır. (Tanus, 2020, s. 105-108).

Nuri Bilge Ceylan, toplumdan farklı, toplumun değerlerini görmezden gelen, sorunlarına eğilmeyen bir sinema konusu ortaya koyma çabasında değildir. Filminde birtakım mesajlar vermekte ve bazı değerleri vurgulamaktadır. Uzak filminde de fotografik gerçeklikler kullanmış ve kameranın yavaş hareketiyle ya da hareketsiz çekimleri ile öykülerini fotoğraflamıştır. Toplumun sorguladığı, anlamlandırdığı gerçeklik sade görsellerle ve yalın anlatımla desteklenmiştir. Hollywood sinemasını aksine yavaş ilerleyen bir öykü akışı vardır. Ceylan, filmin üretim sürecinde taşra üçlemesinin

sonuncusu olan Uzak filmi için de birkaç kişiyle çalışmıştır. Oyuncu kadrosunu genişletmemiştir. Nuri Bilge Ceylan'a göre sinemanın fotoğraflanması, kişinin özgürlük alanını daha da genişletmesine yol açmaktadır. Fotoğraftaki özgünlük sinemada yakalanamayacağından yönetmen sinema karelerini fotoğraflamayı tercih etmiştir (Tanus, 2020, s. 112). Uzak filmi taşralı ve merkez arasındaki çatışmanın ve ayrışmanın yaşandığı, aydın olarak düşünülen kişinin sorgulandığı, kente doğru kaydıkça saf, yalın dilden uzaklaşıldığı bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal bazda bireyin sorunlarına değinilmiştir.

3.5.5. İklimler

"Bende de vardı bu tip obsesif şeyler. Kamera başkasına nasıl bırakılır derdim. Sonra İklimler'de oynadığım için mecburen başkasına bıraktım kamerayı."

(Ceylan, 2012)

3.5.5.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Ebru Ceylan Nuri Bilge Ceylan Nazan Kesal Mehmet Eryılmaz
Yapım Yılı:	2006
Süre:	97 Dakika

3.5.5.2. Aldığı Ödüller

43. Antalya Film Festivali'nde (2006) En İyi Ses Tasarımı (İsmail Karadağ) Ödülü'nü, En İyi Kurgu (Ayhan Ergürel) Ödülü'nü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nazan Kırılmış) Ödülü'nü, En İyi Yönetmen (Nuri Bilge Ceylan) Ödülü'nü; 59. Cannes Film

Festivali'nde (2006) FIBRESCI Ödülü'nü; 26. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (2007) En İyi Film Ödülü'nü; Skip City Uluslararası Dijital Sinema Festivali'nde (2007); En İyi Dijital Film Ödülü'nü kazanmıştır.

3.5.5.3. Film Analizi

Kadın-erkek ilişkileri üzerine kurgulanan bu filmi yönetmen eşiyle beraber çekmiştir. Ceylan, önceki filmlerinde ele aldığı ekonomik, sosyal, siyasal yapıdan farklı olarak çiftler arasındaki iletişimsizlik temasını işlemiştir. Nuri Bilge Ceylan, klasik anlatı yapısının aksine, kişiler arasındaki iletişimsizliğin ve kavgaların sebebini göstermek yerine bu şekilde bir ilişkinin sonuçlarına odaklanmaktadır. Ana akım sinemasına ait bir filmde, ilişkideki sorunların nedeni ve sonuçları bir arada verilirken Nuri Bilge Ceylan'ın böyle bir kaygısı bulunmamaktadır. Sinemanın klasik kodlarından ayrılan yönetmen, filmi çeşitlendirmek için yan olaylara ve karakterlere çok fazla yer vermemiştir. Bulunulan olaylarda ana karakterler ve etrafında dizilen bir film örgüsü ile karşılaşmaktadır. Her filminde karakterlerin iç dünyasına yolculuk yaptıran yönetmen, seyirciye kişinin ruh halinin analizini yaptırmıştır.

Filmde dikkat çekici olan diğer bir husus da karakterlerin ruhsal durumunun değişkenliği ve tutarsızlığıdır. Bahar eşinin onu aldattığını bilmesine rağmen eşiyle beraber olmaya devam etmektedir. Serap bazı sahnelerde Güven'e bazı sahnelerde ise İsa'ya yakınlık duymaktadır. İklimler filmi hayali karakter ve olaylarla senaryolaştırılan ana akım sinemasının aksine bir ilişkideki mutsuzluklar üzerine kurgulanmıştır. Filmin sonunun illaki mutlulukla biteceği yönünde bir kaygısı bulunmamaktadır. Duygusal iniş-çıkışların fazla olduğu filmde Bahar bir sahnede motosiklet üzerindeyken İsa'nın gözünü kapatır ve düştüklerinde İsa onu sarstı diye ağlamaya başlar. Bu durum, duygusal ikiliklerin anlatıldığı bir sahne yapısına örnektir (Çapan, 2009, s. 75).

Filmin başlangıcında kamera karakterlere yaklaştırılarak karakter tanıtımı yapılmaktadır. Filmdeki tartışma sahneleri sakinleşmeden, bir sonuca varmadan sonlanmakta ve yönetmen diğer sahnelere geçiş yapmaktadır. Tartışmanın sonuçsuz bir şekilde sonlanması izleyicinin beklediği yönde olmamaktadır. Yönetmen, filmde çiftler arasında iletişimsizliğe eğilmektedir. Gerilimli sahnelerin anlatılmasından ziyade iletişimsizlik filmin ana konusunu oluşturmuştur. İklimler filmi ile kamera biraz daha hareketli bir hal almıştır. Karakterlerim yakın çekimleri ağırlıktadır. Minimalist sinema açısından

bakıldığında Ceylan'ın imzası olan filmler gibidir. Kamera kullanım açısından bakıldığında ise duygusal olarak asıl anlatılmak istenilen sahnelerde kamera daha da yaklaşmaktadır (Tanus, 2020, s. 122).

Filmde karakterlerin ruh halleri rüya sahnesi ile belirginleştirilmektedir. Tutarsız ve sevildiğinden emin olamayan Bahar'ın ruh hali rüyalarına yansımaktadır. Yönetmen iki sevgilinin arasındaki uzaklığı anlatmak için filmin başında deniz kıyısında bir sahne çekilmektedir. İsa kameraya yakın, Bahar ise ön tarafta denize yakın tasvir edilmiştir. İsa kendi içinde Bahar'dan ayrılmak için planlar yapmaktadır. İsa etrafındakilerle diyalog kurmayan, kendisiyle daha fazla vakit geçiren bencil bir karakteri canlandırmaktadır. Bu diyalog kendi ruh hali içindeki boşluktan kaynaklanmaktadır. Gerçekçilikten yana olan ve gereksiz efektlerden uzak duran Ceylan, filmde doğrudan karakterin ruhsal durumuna odaklanmaktadır. Yönetmen, filminde müziğin seyirci üzerindeki etkisinden faydalanarak duygusal yoğunluğun olduğu sahneleri müzikle kurgulamıştır. Bahar, film boyunca sakin ve temiz yanını korumaktadır. Serap ise duygusal yönden tutarsız bir karakter olarak filmdeki rolünü almıştır.

Zaman kurgusu filmde yaz mevsiminde başlayıp sonbahar mevsimine bir yol alış şeklindedir. Yönetmen, mevsimlerin insanlar üzerinde bıraktığı duygudan yararlanarak filmi senaryolaştırmıştır. Ayrılığın zamansal olarak mevsimleri anlatarak uygulanması filmde bir bütünlük oluşturmaktadır. Filmdeki seslerin gerçekliğinden yararlanan yönetmen bu özelliğiyle seyirciyi filmin içine katmaktadır. İçilen bir sigara sahnesinde ses yoğunluğu seyircide sigara içme deneyimi yaşatır (Tanus 2020, s. 106). Yaşananların gerçekliğini göstermek için süslenmiş efektlerden uzak bir film seyircinin karşısına çıkmaktadır. Ceylan bu filmi, önceki filmlerin aksine yüksek bütçe ile yapmış ve daha büyük ekiple çalışmıştır. Toplumsal konularda film üreten yönetmen, İklimler filmi ile kadın erkek ilişkisi özelinde filmi bireyselleştirilmiştir. İnsanın ruh halleri yakın planlarda anlatılmıştır.

İklimler filminde, filmlerine sürekli konu olan taşra-kent, gitmek-kalmak fikrinden uzaklaşarak kadın-erkek ilişkilerini konu edinen bir kurgudan yararlanmıştır. Sinemayı fotoğraflayarak anlatan Ceylan, görüntülerin düşünce gücünü açığa çıkarma gücü kaygısıyla filmlerini çekmektedir. Diyaloglara az yer veren filmde izleyici, kendi içinde düşünerek, hesaplaşarak filmi anlamlandırma çabasıdadır. Ceylan bu tekniğiyle vermek

istediği mesajı seyirciye aktarmaktadır. Yönetmen, filmde profesyonel oyuncular yerine ailesinden ve yakın çevresinden kişilerle çalışmıştır. Ceylan'ın bu filmde karakterler arasında her zaman aşılamayan mesafeler bulunmaktadır. Birbirleriyle yakın çekimlerde ya da yakın temaslarda olmalarına rağmen seyirci, karakterler arasındaki mesafeyi hissetmektedir.

3.5.6. Üç Maymun

“Günümüzde bir işe karışmak istemeyen veya karıştıkları işin ahlaksızlığını bilerek görmezden gelen insanları anlatmak için " Üç Maymun" deyimini sık sık kullanılıyor.”
(Ceylan, 2008)

3.5.6.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan

Nuri Bilge Ceylan

Ercan Kesal

Oyuncular: Yavuz Bingöl

Hatice Aslan

Ahmet Rıfat Şungar

Ercan Kesal

Cafer Köse

Gürkan Aydın

Yapım Yılı: 2008

Süre: 109 Dakika

3.5.6.2. Aldığı Ödüller

2008 Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü; 2.Yeşilçam Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen Ödülü'nü, En İyi Senaryo Ödülü'nü, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'nü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü'nü, Genç Yetenek Özel Ödülü'nü; 41.Siyad Ödülleri'nde; (9 Dalda Aday Gösterilen Film 4 Dalda Ödül Kazanmaya Layık Görüldü) En İyi Kurgu Ödülü'nü, En İyi Kadın Oyuncu Performansı Ödülü'nü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Performansı Ödülü'nü, En İyi Yönetmen Ödülü'nü; Osian's Cinefan Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü; Haifa Film Festivali'nde En İyi Film(Golden Anchos) Ödülü'nü Kazandı. Asia Pasific Screen Awards'da Nuri Bilge Ceylan Asya'nın Yönetmeni Unvanını Kazandı."Manaki Brothers" Film Camera Festivali'nde Mosfilm Awards Ödülü'nü, Special Mention(Özel Mansiyon) Ödülü'nü kazandı.

3.5.6.3. Film Analizi

Bu filmde Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılık kimliğinin ön plana çıkmasının yanı sıra teknik düzeydeki renklere ve görüntülere de müdahale etmesi ve profesyonel oyuncular kullanmasıyla bahsedilen klasik anlatı tarzına biraz daha yaklaşmıştır. Bir ailenin zaaflarına, eksiklerine rağmen bir arada yaşamaya çalışmasını anlatmaktadır. Kişilerin zorluklara ve acılara karşı, bunların yükünü çekmemek ve acılarla karşılaşmamak için üç maymunu oynadığını anlatmaktadır.

Ceylan bu filmde orta sınıf insanı anlatmaktadır. Çehov'dan etkilenen yazar filminde Dostoyevski'nin romanlarındaki gibi kötülük duygusuyla seyirciye baş başa bırakmıştır. Aile içindeki kişilerin yaşadığı suçluluk duyguları, korkuları, nefreti, sevgileri, içinde bulundukları karmaşık ruh hali ile anlatılmaktadır. İstanbul'un karanlık görünmesi karakterlerin iç dünyasının bir yansımasıdır (Pekçelen, 2016, s. 164). Karakterlerin yaşanan olaylara karşı ses çıkarmaması, görmezden gelmesi ve bunları duymaması filmin adıyla uyumlu olmuştur. Ceylan filmlerinde olay örgüsü olarak ne yaşandığına çok önem vermez, daha çok filmlerinde vurgulamak istediği konulara odaklanmaktadır. Bu filmde suçluluk ve sessizlik en önemli temalardandır. Eyüp'ün Servet'in suçunu üstlenmesi ile orta sınıf bir ailenin yaşantısı seyirci ile buluşmaktadır. Filmde, Eyüp hapisteyken eşi Hacer ile patronu Servet arasında geçen ilişki anlatılmaktadır. Çoğu filmde olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan'ın bu filminde de yakın çekimlerden yararlanmıştır.

Müzik yerine doğa ve çevresel seslerden yararlanan Nuri Bilge Ceylan, filmin başlangıcında Eyüp'ün ve Hacer'in sahnelerine geldiğinde tren sesinden yararlanmıştır. Bu durum ailenin yaşadığı ağır yükü anlatmak için kullanılmıştır. Ceylan filmlerinde düşündürmeyi sevmektedir. Karakterlerin iç dünyasına eğilerek psikolojik analizi seyirciye yaptırmaktadır (Özyazıcı, 2020, s.212) Seyircinin içine girdiği, gözlemlediği olgu aile arasında iletişimsizlik sevgisizlik olgusudur. Orta sınıfın işlendiği filmde, maddi sıkıntılar filmin geneline hâkimdir. Üniversiteyi kazanamayan, sinirli İsmail'in annesinin patron Servet ile olan ilişkisini bilmesi ancak sessiz kalması aralarındaki uçurumu daha da derinleştirmektedir. Eyüp'ün hapisneden çıkıp eşiyle patronunun ilişkisini öğrenene kadar, İsmail de susmaktadır. İsmail, annesinin aşk beslediği Servet'i öldürür ve Eyüp de bu durumu bilmesine rağmen üç maymunu oynamaktadır. Eyüp, kendisine yapılan suç üstlenme teklifini aynı şekilde çırağı Bayram'a yapmıştır.

Filmde kentte yaşayan bir taşralı aile anlatılmıştır Karakterlerin kendi içindeki kişisel öyküleriyle toplumsal söylemler yaratılmıştır. Karakterler çoğu sahnede ekonomik, toplumsal tercihlerde bulunmaktadır. Çoğu filmde olduğu gibi Üç Maymun filmde de otobiyografik öykülerden yararlanmıştır. Bulunduğu ortama uymaya çalışan etraftaki olaylara karşı üç maymunu oynayan karakterler anlatılmaktadır. Filmde diğer karakterleri etkileyen baş karakter niteliğinde bir kimse bulunmamaktadır. Filmde karakterler klasik anlatıya yakın bir şekilde kurgulanmış ve bu durum da Ceylan filminin yön değiştirdiği düşüncesini uyandırmıştır. Filmde, kilit olayların anlatımından ziyade sahnelerin öncesi ve sonrasında yaşananlar konu edinilmiştir. Yönetmen bir anlamda seyirci ile film arasına bir mesafe koyarak kurgusunu yapar (Tanus, 2010, s. 111).

Filmde hareketli kamera kullanan yönetmen yakından çektiği sahnelerde seslerden yararlanarak ruhsal derinlikleri yansıtmaktadır; derin nefes alma gibi. Filmin güzelliğini ayrıntılarda bulan Ceylan, yakın çekimlerde karakterlerin hareketleriyle duyguları anlatmaya çalışmaktadır. Filmde olayların ayrıntılı olarak aktarılmasından ziyade belirli olaylar ve zamanlar atlanarak geçmiş olaylar anlatılmaktadır. Hacer ve Servet'in yakınlaşması, bu yakınlaşmanın nasıl meydana geldiği ve yaşanan olayların anlatılması yerine direkt iki oyuncunun yakınlaştığı sahneler gösterilmektedir. Yönetmen mekân seçiminde de karakterlerin ruhsal durumunu yansıtan bir mekân seçmiştir. Hayata karşı kayıtsız kalan var olma ya da yok olma durumları arasında gidip gelen karakterlerin yaşadığı ev ise aynı özelliklere sahip var olma mücadelesi veren eski bir binadır.

İstanbul gibi kent yaşamının olduğu bir yerde, kasabalı yaşamını devam ettiren bir aile anlatılmaktadır. Dünyaya karşı üç maymunu oynayan dört karakter analizi yapılmıştır. Karakterlerin ruh halleri karanlık bir yapıda olduğu için, İstanbul da tüm film boyunca renkli gösterilmemiştir. Ceylan, mekân ve karakter uyumunu filme yansıtmıştır. Filmde yararlanılan rüzgâr sesi, telefon sesi, tren sesi; kişilerin duygularını, çıkmazlarını, zorunlu olarak içinde bulunduğu durumlarını ifade etmek için kullanıldığını ifade eden Akbulut (2012, s. 126) kitabının devamında şu şekilde bir analizde bulunur: “Ancak olay örgüsünün döngüselligi, aynı zamanda tam da politik bir söylem üretir: Güçlü olan, suçunu güçsüzlere yıkar; tahakküme ya da rızaya dayanan sınıf ilişkileri iş başındadır. Film, öncelikle öyküsüyle Yılmaz Güney’in Baba (1971) filminin öyküsünü yeniden işler.” Her iki filmde toplumsal konulara eğilmektedir. Nuri Bilge Ceylan, filminde toplumsal sorunu kendi bakış açısıyla işlemiş ve analizi seyirciye bırakmıştır.

Oyuncu kadrosunda, yakın çevresinin ve aile bireylerinin dışında bir oyuncu kadrosu çizmiştir. Ercan Kesal, Yavuz Bingöl gibi profesyonel oyuncularla çalışmıştır. Yönetmen artan başarısıyla, Üç Maymun filminde yeterli bütçeye sahip olmuştur. Çektiği ilk filmlerde finansman sıkıntısı çeken yönetmen, daha sonraları isminin çeşitli platformlarda duyulmasıyla kendine yetebilmeyi başarmıştır. Yönetmen, diyaloglara yer vermiş olsa da sessiz sahnelerle de anlatmak istediğini seyirciye geçirmeyi başarmıştır. Kısaca söylemek gerekirse görsel öykülemeciliği bu filmde de ustaca kullanmıştır. Ceylan filmlerinin karakteristik özelliği olan mekân, doğa sesleri bu filmde de sahnelerle bütünleşmiştir.

3.5.7.Kış Uykusu

“Kış Uykusu’ nun aslında bütün filmlerimin bir çeşit özeti olduğunu, hepsini bir şekilde içinde barındırdığımı söylediler. Belki de öyledir.

Hayat hakkında hepimizin soruları var, bu soruları daha özgürce tartışabildiğimiz bir film oldu Kış Uykusu.”

(Ceylan, 2014)

3.5.7.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan

Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular:

Haluk Bilginer

Melisa Sözen

Demet Akbağ

Ayberk Pekcan

Serhat Kılıç

Nejat İşler

Tamer Levent

Nadir Sarıbacak

Mehmet Ali Nuroğlu

Emirhan Doruktutan

Ekrem İlhan

Rabia Özel

Fatma Deniz Yıldız

Yapım Yılı:

2014

Süre:

196 Dakika

3.5.7.2.Aldığı Ödüller

2014 yılında çekilen bir filmidir. Film; 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü, 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI En İyi Film Ödülü'nü, 2015 yılında 47. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri'nde En İyi Film Ödülü'nü, En İyi Yönetmen Ödülü'nü, En İyi Kadın Oyuncu Performansı (Melisa Sözen) Ödülü'nü, En İyi Erkek Oyuncu Performansı (Haluk Bilginer) Ödülü'nü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Performansı (Ayberk Pekcan) Ödülü'nü, En İyi Görüntü Yönetimi (Gökhan Tiryaki) Ödülü'nü, 2015 yılında 20. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri'ni, Seçici Kurul Özel Ödülü'nü kazandı.

3.6.7.3. Film Analizi

Nuri Bilge Ceylan, bu filmiyle beraber Altın Palmiye Ödülü'nü kazanarak büyük bir başarıya imza atmıştır. Aynı zamanda Altın Palmiye'yi alan en uzun film olmuştur. Filmde karakterlerin yaşadığı otel, William Shakespeare'in Othello isimli eserinin ismini taşımaktadır (Medin, 2019, s. 79). Filmde İstanbul'da tiyatroculuk yapan Aydın, Kapadokya'daki otelin işletmesini üstlenmektedir. Otelde eşi Nihal ve kardeşi Necla'yla beraber yaşamaktadırlar. Bu üç kişinin karakterleri, yaşanmışlıkları ve kendi iç dünyaları birbirinden farklıdır. Bu farklılıklar karakterler arasında sürekli çatışmaya yol açmaktadır. Kavgaların sonu ileri tehlide gidecek kadar cesur değildir. Sürekli birbirlerini suçlarlar ama sonunda suçlu herkes ya da hiç kimsedir. Nuri Bilge Ceylan, filminde kent ve kırsal yaşamın çatışması, gitme ve kalma ikilemi üzerinde durmaktadır.

Filmlerini yazarken Çehov'dan etkilenen Ceylan, bu filminde de etkilendiğini dile getirmiştir. Ayrıca bu filmde, Tolsyoy ve Dostoyevski'den de etkilendiğinden bahsetmiştir. Hatta afiş, I. Glazunov'un Dostoyevski'nin bir romanı için çizdiği resimden ilham almaktadır. Filmlerine ince ayrıntılar vermeyi seven Ceylan, Kış Uykusu filminde de bu özelliğini ön plana çıkarmıştır. Aydın karakterini canlandıran Haluk Bilginer'in çalışma odasında Antonius ve Cleopatra oyunu asılıdır. İki defa oyun olmuş bu tiyatro oyununda da Antonius karakterini canlandırmıştır.

Filmde Aydın, ismiyle özdeşleşmiş olarak seyircinin karşısına çıkan ve günümüz aydın kesimin yaşadığı buhranları anlatan bir karakterdir. Film boyunca Aydın karakterinin ailesiyle, çevresiyle hatta kendisiyle yaşadığı çatışma anlatılmıştır. Ayrıca modernleşmenin; çiftlik sahibi, Aydın'ın eşi, Aydın'ın kardeşi, öğretmen, imam gibi farklı kesimler üzerindeki etkisi de aktarılmaktadır: Bu karakterlerin hepsi normal yaşamda karşımıza çıkan ve günümüz Türkiye'sinin çoğu kesimini anlatan karakterlerdir (Sabancılar, 2016, s. 132).

Filmde imam karakteri ana akım bağlamındaki filmlerdekinin aksine, aciz, yalancı ve çıkarıcı bir karakterdir. Karakter tüm sadeliğiyle anlatılmaktadır. Necla'nın filmde en önemli rolü Aydın'ı çözümlemesidir. Aydın sürekli Necla'nın düşüncelerini dinlemekte, onun eleştirilerine karşı kimi zaman soğukkanlılıkla, kimi zaman da iğneleyici ve keskin bir dille karşılık vermektedir. Aydın'ın gazete yazıları, okuyucu kitlesi Necla tarafından

genellikle eleştiri konusu olmuş, hatta Aydın'ın düşünce yapısını bile beğenmeyen Necla sürekli ona yol gösterme düşüncesine kapılmıştır.

Filmdeki diğer karakter Nihal ise Aydın'la yaşadığı esaret ilişkisinden kurtulmak istemektedir. Aralarındaki ilişki ataerkillikten nasibini almış kadın erkek ilişkisi olarak ele alınmıştır. Nihal aralarındaki bu eril tahakkümle baş etmeye çalıştıkça ilişkileri her geçen gün daha da kötüye gitmektedir ve Nihal'in evden gitme/kalma ikilemiyle Nihal'in iç çatışmaları devam etmektedir. Başta Aydın olmak üzere, Aydın'ın etrafındaki karakterler modernleşme etkisiyle tek tek değerlendirilmektedir. Kış Uykusu adı, mevsimsel betimlemeden ziyade karakterlerin bulunduğu durumdan çıkamadığı ve sürekli devam eden bir döngüden uyanamadıklarını anlatmaktadır. Film aynı zamanda izleyiciyi de toplumsal yapıya karşı uykusundan uyandıran özelliğiyle Kış Uykusu ismiyle örtüşen bir film olmuştur. Mevsim'in kış olması ise Ceylan'ın, doğayla insanların uyumunu harmanlama başarısından kaynaklanmaktadır (Baki, 2021, s. 210).

Nuri Bilge Ceylan, derin bir insan analizi yapmakta ve sınıfsal farklılık, ahlak, adalet gibi birçok meseleye eleştiri oklarını yöneltmektedir. Az diyaloglu filmlerinden gittikçe uzaklaşan yönetmen, Kış Uykusu filminde bol diyaloglu sahneler çekmiştir. Kış Uykusu, hiyerarşik yapıya, mülkiyet ilişkilerine dair politik eleştirmeler yapsa da entelektüel kesimin yaşadığı buhranı anlatmaktadır.

Gerçekliğe en yakın filmlerinden bir tanesidir. Film örgüsü olarak başlangıcı ve sonu belli olan bir film yapma kaygısında olmayan Nuri Bilge Ceylan, karakterlerin yaşadığı durumları olayların içine harmanlayarak seyirciye sunmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi birbirinden düşünce olarak uzak olan üç ana karakter etrafında film şekillenmektedir. Koza filminde seyircinin karşısına çıkan düşünsel ve fiziksel olarak birbirinden farklı evli iki karakter Kış Uykusu filminde de Aydın ve Nihal olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Birbirinden ayrı olan karakterler Koza filminde olduğu gibi seyircide rahatsız ve gerilim dolu duygular uyandırmaktadır. Film, izleyiciye ruhsal farklılıklarla beraber birçok sorgulamanın kapısını açmaktadır. Filmde genel yapısı itibarıyla, birçok düşünsel tartışma hâkimiyetini sürdürmektedir. Bol diyaloglu filmde karakterler daha önceki filmlerde olmadığı kadar birbirleri ile fikir alışverişinde girmektedirler. Her ikili diyalogda yaşam üzerine, toplum üzerine, felsefe üzerine, insan üzerine, birliktelikler üzerine tartışmalar yapılmaktadır (Keseova, 2018, s. 168).

Necla ve Aydın fikirsel tartışmaların ana karakterini oluşturmaktadır. Aydın'ın yazdığı makaleleri Necla okumakta ve bunun üzerine fikrini Aydın'a söylemektedir. Aydın'ın kira için imamın evine doğru yola çıkması ve evi bakımsız ve harabe şeklinde görmesiyle filmin işlenmek istenen din olgusu da başlamaktadır. Kendi aralarında geçen bir konuşmada, Aydın kasabanın imamını sorgulamaktadır. Evlerine ziyarete gittiğinde evin pislik içinde olduğunu gören Aydın bir din temsilcisine bunun yakışmadığını söylemektedir (Ceylan, 2014, 9 Temmuz). Bu şekilde söylemlerle, seyirci gözündeki imamın düşünce ve karakterinin nasıl olması gerektiği yönetmen tarafından tasarlanmaktadır. Filmin aydını rolündeki Aydın imamın dini temsil etmesindeki eksikliği görerek bir sonraki yazısını bunun üzerine yazmaya karar vermektedir. Burada Aydın kendisini kasabalı diğer kişilerden üstün görmekte ve onlara akıl verme ihtiyacı duymaktadır. Aydın'a göre dini temsil eden kişi eksiksiz olmalı ki etrafında değiştirmeye çalıştığı kişileri de böylece etkileyebilmelidir. Kişinin değişimi etrafı ile değil ilk önce temsil ettiği karakterde başlamalıdır.

Aydın'ın imam Hamdi ile olan sahnelerinde din olgusu ve din adamı tartışma konusudur. Anılan din adamı kişinin yüzüne gülüp arkasından küfreden, dini tabirlerin arkasına sığınıp yalan söyleyen, pis, camiye gitme gönüllüsü olmayan birisi olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Filmde sadece imam Hamdi kötü olarak gösterilmemektedir. Yaşadığı ev irtibatta bulunduğu insanlar da olumsuz bir karakter olarak çizilmiştir. Kardeşi sarhoş birisidir. İmam Hamdi'nin bu tarz olumsuz durumlarından hoşlanmayarak O'na ötekileştirici bir tavır takınan Aydın için, imam Hamdi bir self-oryantalizm örneğidir. Aydın, bu aşağılayıcı düşünceleri kardeşi Necla ile paylaşır. Kendini taşra insanına karşı bir yol gösterici olarak gören Aydın bir imamın nasıl olması gerektiğini yerel gazetede açıklayarak self oryantalizm örneğini sergilemektedir. Filmler yönetmenin bakış açısıyla hayat bulduğu için bu filmde aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'ın oryantalist bakış açısı da görülmektedir (Diken, 2015, s. 21).

Aydın'ın imama karşı diğer ötekileştirici sahnesi ise Hamdi'nin cam parasını ödemeye geldiği sahnedir. Hamdi'nin çamurlu ayakkabılarını bir kenara atan Aydın, çalışma odasında imamı gördüğü için pek hoşnut olmamaktadır. Ona karşı üstten bakış sergileyen Aydın ayak kokusundan rahatsız olduğu için odanın havasız kaldığını ima ederek camı açmıştır. Bu sahnelerde de imam Hamdi'nin aciz rolü devam etmektedir. Aydın ise devam eden sahnelerde bacak bacak üstüne atarak beden dili ile imam Hamdi'ye göre daha güçlü

olduğunu göstermektedir. Aydın yazdığı gazete köşe yazısında imama olan tepkisini şöyle başlayan cümlelerle vermektedir:

“Yüzde doksan dokuzu Müslüman olan bir ülkenin halkı iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren bir imaja sahip din adamlarını haketmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlayacakları hutbe cemaat tarafından zevkle ve beğeni ile dinlenilecek, onları da yükseltecektir. İslamiyet bir medeniyet ve bir yüksek kültür dinidir”

Hiyerarşi ve itaat konusu bu filmde de seyircinin karşısına çıkmaktadır. İmam, Hidayet ile konuşurken farklı Aydın'la konuşurken farklı davranmaktadır. Aynı zamanda imamın eleştirisini yapan yönetmen, din adamının maddiyatın karşısında nasıl eğildiğini seyirciye göstermektedir. Filmin her aşamasında Necla'nın eleştiri oklarına maruz kalan Aydın, imam hakkında yazdığı yazıyla da Necla tarafından eleştirilmektedir. Ayağı koktuğu için bir imamı eleştirmeyi Necla doğru bulmamaktadır.

Tiyatroyu bırakarak Kapadokya'da otel işletmeye başlayan Aydın'ın çevresindeki karakterlerle olan sahnelerinde bazı toplumsal olgular sorgulanmaktadır. Kardeşe Necla ile olan diyaloglarında kişilere üstten bakması ve aynı konular etrafında yazarak kendini yenileyememesi eleştiri konusu olmuştur. Seyirci Aydın'ın çalışma odasını ve çalışma hayatını kardeşi Necla ile görmektedir. Eşi Nihal ile olan sahnelerinde ise Aydın'ın bencilliği daha ön plana çıkmaktadır (Keşaplı, 2014).

Filmdeki ışık kullanımı, Bir zamanlar Anadolu'da filminde olduğu gibi, gün ışığı ve ay ışığıdır. Yönetmen, Aydın'ın odasında aydınlatma için özellikle pencereden yansıyan ışığı kullanırken, geceleri de ay ışığından yararlanmış ve fotografik öyküleme tekniğini bu filmde de kullanmıştır. Aydın'ın odada Necla ile sohbetinde sahne çekimlerinde kamera sabit bir noktada konumlanmıştır. İlk film çektiği zamanlarda maddi sebeplerden dolayı sabit kamerayı ve fotografik öykülemeyi ön plana çıkaran yönetmenin, ilerleyen filmlerinde finansmanının yeterli olmasına rağmen bu tekniklerden vazgeçmemesinin sebebi sabit kamera hareketlerinin Nuri Bilge Ceylan sinemasının karakteristik özelliğini oluşturmasındandır (Diken, 2015, s. 25). İlerleyen filmlerinde daha az fotografik öyküleme kullanmasına rağmen yine de karakteristik özelliğinden vazgeçmemiştir. İlk filmlerinde daha az diyaloga yer verip doğal sesinden fazlaca yararlanan yönetmen, Kış

Uykusu filmi ile bu özelliğinden de giderek uzaklaşmıştır. Konu olarak her zaman bahsettiği merkez-taşra ikileminden vazgeçmemiştir.

3.5.8. Bir Zamanlar Anadolu’da

“Bir Zamanlar Anadolu’da filminde karakterler daha kasabalı olduğu için diyalogları kasabalıların konuşabileceği bir kıvama getirmek çok önemliydi. Bu nedenle çekim sırasında, senaryoda diyalogların yeterince hallolmamış olduğunu sık sık farkediyor, diyalogları sürekli değiştirip duruyordum.”

(Ceylan, 2014)

3.5.8.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ercan Kesal

Ebru Ceylan

Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muhammet Uzuner

Yılmaz Erdoğan

Taner Birsell

Ahmet Mümtaz Taylan

Fırat Tanış

Ercan Kesal

Erol Eraslan

Uğur Arslanoğlu

Şafak Karali

Yapım Yılı: 157 Dakika

Süre: 2011

3.5.8.2. Aldığı Ödüller

2011 yılında çekilen bir filmidir. Film; En İyi Erkek Oyuncu (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Senaryo (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Kurgu (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Senaryo (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Yönetmen (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Film (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Film (27.Uluslararası Haifa Film Festivali-2011) Ödülü'nü, En İyi Senaryo (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Yönetmen (10.Uluslararası Dublin Film Festivali-2012) Ödülü'nü, En İyi Yönetmen (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Kurgu (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Kurgu (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Senaryo (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Film (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Senaryo (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Görüntü Yönetmeni (44.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Erkek Oyuncu (17.Sadri Alışık Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Erkek Oyuncu (17.Sadri Alışık Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Erkek Oyuncu (17.Sadri Alışık Ödülleri-2012) Ödülü'nü, Büyük Jüri Ödülü (64.Cannes Film Festivali-2011) Ödülü'nü, Jüri Büyük Ödülü (6.Asya Pasifik Film Ödülleri-2011) Ödülü'nü, En İyi Yönetmen (6.Asya Pasifik Film Ödülleri-2011) Ödülü'nü, En İyi Görüntü Yönetmeni (6.Asya Pasifik Film Ödülleri-2011) Ödülü'nü, En İyi Senaryo (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Kurgu (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Görüntü Yönetmeni (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü, En İyi Makyaj ve Saç (1.YEFA Ödülleri-2012) Ödülü'nü kazanmıştır.

3.5.8.3. Film Analizi

Çehov'un etkisi bu filmde de görülmektedir. Polisiye filmi gibi görünen filmde Ceylan, suç ve vicdan üzerine yoğunlaşan daha geniş bir çerçevede film sunmaktadır. Film, tuhaflıklar barındıran bir gecede kişilerin ceset aramasıyla şekillenmektedir. Asker, savcı, polis, katil Kenan, eğitilmiş bir köpek, doktor o gecede cesedi aramaya koyulmaktadırlar. Film izleyen seyircinin de filmle beraber aynı duyguları hissetmesi Ceylan filmlerinin bir başka özelliğidir. Bir Zamanlar Anadolu'da da cesedin birbirinin benzeri, mekânlarda sürekli aranması ve bulunamaması filmdeki çaresizliği anlatmakta ve bu durum da

seyirciye yansımaktadır. Normal bir olay örgüsünde cinayetin sebebi ya da ipuçları yavaş yavaş sahnelenirken, bu filmde bu tarz bir çözümlemeye rastlanılmamaktadır. Cinayet olayından soyutlanarak seyirci daha çok cinayeti çözmeye çalışan kişilerin hayatlarının farklı yönlerini görmeye, tanımaya ve onların yaşamını merak etmeye başlıyor (Kaplan, 2011, s. 126).

Ceylan'ın filmleri gündelik yaşam ya da yaşanmışlık üzerine kurulu olarak çekilmektedir. Bir Zamanlar Anadolu'da da seyirci, hayatının belirli dönemlerinde hayatı sorguladığını ve hayatın ellerinden nasıl kayıp gittiğini kendince düşündüğünü fark etmektedir. Filmde dikkat çekici bir başka nokta ise cinayete konu olan kişinin bir maddeden ibaret olup ve bu nesnenin mahiyetini iki büyük gücün belirlemesidir. Savcı ve doktor her ikisi de kendi bakış açısıyla cansız bedeni kendi iradesiyle çözümleyip cesedi ona göre aslında yeniden yaratmaktadırlar. Yaşamda da insan hayatı bazen iki büyük gücün beraber çalışması ya da çatışması üzerinden devam etmektedir.

Filmde mekân diğer çoğu filmde olduğu gibi kasabadır. Filmde olay belirli bir olayı ya da zamanı değil, önemsiz bir zaman diliminden başlayan başı ve sonu olmayan bir örgü anlatılmakta ve film bu belirsiz zaman ve mekânda bitmektedir. Karakterler günlük yaşamdan bunalan ve bu durumu diyaloglarla atmaya çalışan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diyaloglar, olaydan kopup karakterin iç dünyasına odaklanılmasını sağlamaktadır. Seyirci bir durumda cinayetten soyutlanarak karakterlerle bütünleşmektedir. Filmde mekân olarak bozkırın seçilmesinin sebebi, kasaba insanının kendi içinde yaşadığı boşluk ve bunun kısır döngü şeklinde devam etmesidir. Kişinin içindeki boşluk çoraklık, bozkırla anlatılmıştır. Kişinin kendi içiyle hesaplaşması gibi gözüken bu konuşmalar diyalog şeklinde seyircinin önüne sunulmuştur. Filmde kısır döngü şeklinde devam eden durumlar bağlılıklar, çıkarıcılık, hiyerarşik saygıdır. Kasabalı olanlar açısından düzenin korunması ön plandadır ve sadakat teması da bu vurgular arasında sayılmaktadır (Kaplan, 2011, s. 123).

Hiyerarşi ya da düzen sıralamasında en dikkat çekici durum ise olay yerine giden araçların hiyerarşik bir sırada ve düzende hareket etmesidir. Filmde dikkat çeken başka bir olay örgüsü ise otopsi anında çekilen sahnelerde kişinin dış sesi ve efektlerdir. Bu sahnelerde politik olarak ya da felsefi düşünce açısından birçok konuşmaya yer verilmiştir. Cinayet sonuçlandırılmış, bütün kanıtlara rastlanılmış canlı canlı gömüldüğü ortaya çıkmıştır.

Daha sonra otopsiye giren doktorun otopsi memurunun eliyle uzaklaştırılması da düzen hakkında seyirciye bilgi vermektedir. Kasabaya yeni gelen doktora üstünün kan olmaması için uzak durulması ikazı otopsi memuru tarafından yapılmaktadır. Doktorun da bu hiyerarşik düzene, kasabaya alışması ve olayların üstünü örtmeye çalışması var olan düzenin bozulmaması mesajı içermektedir. Toplumsal kabulleniş doktor üzerinde de etkili olmuştur (Özgül ve Tahan, 2014, s. 246).

Filmlerinin içinde fotografik estetiği de ön planda tutan Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde bundan biraz daha uzaklaşarak karakterlerin derinliğine inmiştir. Filminde kamera durağanlığını korurken karakterlere karşı nötr tavır sergileyen seyirci profilinden de biraz uzaklaşmıştır. Metot olarak kara mizahtan yararlanmıştır. Kişiler kasabanın dışındaki hayattan habersizdirler ve kendi yaşamlarında kaybolmuşlardır. Hiyerarşik düzenin bozulmaması adına ise polis memuru İzzet, amiri konumundaki Naci'ye her koşulda hak vermektedir (Tunalı, 2014, s. 39). Cesedin bulunması, öldürenin kim olduğunun bilinmesi, Hollywood anlatı kurallarının tersi bir yol izlediğinin göstergesidir. İzleyici filmde her seferinde kötü bir durumla karşı karşıya geleceğini düşünse de bu beklentisi yönetmen tarafından karşılanmamaktadır.

Film, Kültür Endüstrisi'nin tam tersine cinayetin nasıl işlendiğini konu almamaktadır. Yönetmenin asıl odaklandığı durum cinayetin çözülmesi değildir. Cinayetin çözülme sürecinde yaşanan olaylar, cinayeti çözmeye çalışan kişilerin farklı hayatları, bağımsız yönetmenin seyirciye anlatmak istediği durumdur. Klasik anlatı sinemasından bu yönüyle de ayrılan Nuri Bilge Ceylan, kendi sinema özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Aynı zamanda klasik anlatı dizisinde meydana gelen zamanın ilerleme kaygısı, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde bulunmamaktadır. Mekânsal olarak sürekli ve değişken mekânlar da kullanılmamıştır. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde zaman yirmi dört saat içinde olan bitenler, mekân ise sadece , toprak, bozkır bir yoldur. (Tunalı, 2014, s. 41).

Kültür endüstrisinden etkilenen Hollywood sinemasında, seyirci izlediği filmlerde kahramanlarla ya da karakterlerle kendini özdeşleştirmektedir. Bu filmde ise birden fazla karaktere, iç dünyasına ve düşüncelerine yolculuk yapan seyirci kendisini herhangi bir karakterle uyum sağlama çabasına girmemektedir. Klasik anlatıda bir karakterin üzerine yoğunlaşırken, Nuri Bilge Ceylan sinemasında birden çok karakterle film kurgusu gerçekleştirilmektedir. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde gece boyunca birden fazla

karakter analizi yapan seyircinin sabaha karşı gördüğü karakterler azalmaktadır. Filmde doktor karakteri, aynı seyirci gibi olayları dışarıdan izlemekte ve her şeyin seyircisi olmaktadır. Seyircinin kendisini en yakın hissettiği karakter bu durumda doktor karakteridir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi zamansal olarak doğrusal ilerleyen bir film yapısından oluşmamaktadır. Film sondan başlayarak bir cinayeti çözme aşamasında başlangıca doğru ilerlemektedir. Zaman ivmesi doğrusal değil tersine işlemektedir. Filmdeki karakterlerin cesede bakış açısı izleyiciye yabancı gelmektedir. Doktor Cemal ile Arap Ali'nin ceset hakkında konuşmaları seyircide rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Arap Ali cesede sadece para gözüyle bakmaktadır. Filmin sonlarına doğru ise ceset bagaja sığmayınca farklı alternatifler denenmesi yine seyircide rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Seyirci filmde karakterlere yabancılaşmakta ve kendisini herhangi bir film karakterinin yerine koymamaktadır.

Filmde karakterlerin kendilerini anlatması, bir yerden sonra içini dökme çabasına dönmektedir. Karakterler, bu şekilde içini dökerek kendi hayatlarına yeni bir başlangıç yapma arayışı içindedirler. Filmde dikkat çeken diğer bir ayrıntı ise karakterlerin arasındaki hiyerarşidir. Bu karakterler arasındaki iktidar sorunları, filmde tüm açıklığıyla seyirci karşısına çıkmaktadır. Her karakterin diğerleri üzerinde kurduğu hiyerarşi ve hâkimiyet güçlü bir şekilde yer almaktadır. Komiser Naci, Arap Ali'nin sigarayı içmek için bile hak etmesi gerektiğini söylemesi bu hiyerarşinin en güzel örneklerindendir. Savcının ise bunu içmeyi hak ettiğini düşünmesi diğer bir hiyerarşi örneğidir. Araçların bozkırda ilerlerken sıralanışı bile filmde hiyerarşik düzenle alakalıdır (Elmacı, 2017, s. 279).

Nuri Bilge Ceylan'ın bu filmde de fotografik görüntülerden yararlanılmıştır. Kameranin sabit hareketleri, filmin açılış sahnesi olan çeşme sahnesinde başlamaktadır. Daha sonra, arabanın içinde geçen muhabbetlerde, kamera Kenan'a sabit ve yavaş şekilde ilerleyerek yaklaşmaktadır. Bu yakınlaşma seyircide ürpertici bir ruh haline dönüşmektedir. Yönetmen odaklamak istediği duygu durumlarını filmin ilerleyen sahnelerinde de yavaş kamera hareketleri ile sabitleştirmektedir. Sinemada kendi tekniklerini kullanan yönetmen, karakterlerin duygu durumlarını anlatmak için farklı teknikler kullanmak yerine kamerayı yakınlştırarak seyirciyi etkilemektedir. Konuşmalardan anlatmak

istediği duyguları kamerayı yakınlaştırarak vermek isteyen yönetmen, bu diyalogların sonunda ise kamerayı bulunulan ortamın genel bir çerçevesini çizecek uzaklaştırmaktadır.

Yönetmen gece çektiği sahnelerde ay ışığı aydınlatmasını kullanmıştır. Cesedin arandığı bölümlerde jandarma arabasının farları kullanılmıştır. Muhtarla konuşulan sahnede ise gaz lambası filmin diğer bir ışık kaynağı olmuştur. Bağımsız yönetmen filmlerini finansal açıdan daha iyi kullanmayı başarmaktadır. Nuri Bilge Ceylan film müziği kullanmaktan imtina etmiştir. Sahnelerinin müzikle beraber çekilmesinin arkadan bir sesle seyircinin uyarılması olarak görmektedir. Müzik efektini seyirciyi yönlendirerek verilmek istenen mesajın verilmesi olarak gören yönetmen, filmde radyo sesi, doğa sesi, yağmur sesini kullanmıştır. Bu kullandığı sesler filmi daha da gerçekçi yapmaktadır. Filmde amatör ve profesyonel oyuncuların yararlanmıştır. Ailesi ya da yakın çevresi dışından kişilere de rol var vermeye başlayan yönetmen bu filmi ile yelpazesini daha da genişletmiştir. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde önceki filmlerine nazaran daha büyük bir prodüksiyon ile çalışmıştır. Filmde diyalog yoğunluğu bulunmaktadır. Bu yoğunluğun bulunmasını yönetmen, dijital kamera ile çekim yapmasına bağlamaktadır. Önceki filmlerinde daha az diyaloga yer vermesinin sebebi dijital bir kamerayla çalışma fırsatının olmamasından kaynaklanmaktadır. Film, karakterlerin ruh halleri ve diyalogların bolca olması sebebiyle diğer filmlerden ayrılmaktadır (Tanus 2020, s. 128-132).

Mekânlarda bulunan sesler, daha ön planda olarak filme eşlik etmektedir. Yönetmen, seyircinin farklı müziklerle algısını etkilememektedir. Ceylan'ın filmlerinde kullandığı fotografik dil diyaloglarla desteklenmiştir. Ceylan her filminde toplumsal yapıya odaklanmaktadır. Bu filminde de cinayet ya da ölüm karşısında kişilerin vermiş olduğu tepkilere odaklanmıştır. Kişilerin olay karşısında verdiği farklı tepkilerden yola çıkarak filmin konusu oluşturulmaktadır. Bu farklı tepkiler, aynı zamanda kişilerin hayata bakış açısı ve yaşadıklarıyla çeşitlendirmektedir. Teknik olarak yapılan bu kurgu filme daha da gerçeklik katmaktadır. Karakterler ruhsal ve ekonomik olarak eksiklik çekmekte ve bozkırda sıkışıp kalan yaşamlarında var olmaya çalışmaktadırlar.

3.5.9.Ahlat Ağacı

“Özellikle baba-oğul ilişkisi olsun diye yol çıkmadım. Fakat bir baba-oğul ilişkisi içerisinde insana dair, insanın doğasına dair birçok şeyi anlatma fırsatı bulabiliyorsunuz oradaki çatışmada.”

(Ceylan, 2018)

3.5.9.1. Film Hakkındaki Temel Olgular

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Akın Aksu

Ebru Ceylan

Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Doğu Demirkol

Murat Cemcir

Bennu Yıldırımlar

Hazar Ergüçlü

Tamer Levent

Akın Aksu

Öner Erkan

Yapım Yılı: 2018

Süre: 188 Dakika

3.5.9.2. Film Analizi

Ahlat Ağacı biçimsel olarak Kış Uykusu filmine benzemektedir. Nuri Bilge Ceylan her filminde artık onun imzası olarak görülen bir şey yapmaktadır: fotoğrafları konuşturnmak. Nuri Bilge Ceylan bu filminde de fotoğrafları diyalog halinde konuşturnmuştur ve bundan sinema yapmayı başarmıştır. Bu başarısı kendinin fotoğrafçı kişiliğinden gelmektedir. Nuri Bilge Ceylan her filminde seyirciyi filme ortak etmeyi başarmıştır. Ahlat Ağacı filminde de seyirci karakterlerle beraber bütün köyü dolaşmakta ve oradaki sohbetlere ortak olmaktadır. Nuri Bilge Ceylan çoğu filminde erken yaştaki tükenmişlikler üzerinde durmaktadır. Bu filminde de tükenmişliklere hayat veren karakteri Sinan'dır. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, günlük yaşantımızdan bize ait tablolar çizmektedir. Her zaman karşılaşılan ancak bahsetmediğimiz olaylardan filmlerinde bahsetmektedir. İnsanların ne kadar hırslı, karşısındakini kırmaya meyilli ancak kaybettiğinde karşısındakinin değeri

anladığını bize filmler aracılığıyla yansıtmaktadır. Çok konuşan ama düşünerek, bilge cümleler kuramayan dilsiz bir toplum olduğunu filmlerinde göstermektedir. Filmlerde bu sessiz konuşmaların ardından nadiren de olsa kişiler bilgece kelimeler etmektedir. Bu durum da Nuri Bilge Ceylan'ın aynı zamanda topluma karşı umutlu olduğunun göstergesidir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ana konusunu, taşraya dönen ve taşrada var olmaya çalışan bir karakterin yaşadığı durumlar oluşturmaktadır. Ahlat Ağacı filmiyle de bu var olma mücadelesini yaşayan kişi, üniversiteyi bitiren Sinan'dır. Filme ismini veren Ahlat ağacı yalnız, kurak, uyumsuz, kendiliğinden yetişen bir ağaçtır. Filmde başta Sinan olmak üzere ana karakterler, uyumsuz ve yalnızdırlar. Ahlat ağacı ile karakterler arasında kurulan ilişki bu şekildedir. Doğa ile insanı uyumlu bir şekilde gösteren yönetmen Nuri Bilge Ceylan, Ahlat ağacında da bu özelliğini kullanmıştır.

Türk modernleşmesi süreciyle taşra, kültürel üretimin önemli inceleme alanlarından birini oluşturmuştur. Taşranın merkezle ilişkisi, insanların birbirleriyle ilişkisi ekonomik ve siyasi yapının temel konusu olmuştur. Osmanlı'dan bugüne sürekli inceleme konusu olan taşra, sanatta ve sinemada da kendini göstermiştir. Nuri Bilge Ceylan sineması, işlediği konularla bunun en önemli örneklerini sergilemiştir. Ağlat Ağacı'ndan önceki filmlerinde (Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Kış Uykusu) taşranın tekdüzeliğine, taşra ile merkez arasındaki gerilimlere, taşradaki gitme/kalma ikilemlerine değinmiştir. Ahlat Ağacı filmi de taşrada çekilmesi, merkezle arasındaki hesaplaşmadan bahsetmesi, dönüşüm temalarını işlemesiyle birlikte bu tartışmaya yeni bir boyut getirmiştir. Bu çalışmada aynı zamanda taşradaki gerilimlerden bahseden Nuri Bilge Ceylan'ın taşrayı ele alış biçiminden de bahsedilecektir. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde taşrayı mekân olarak kullanması, taşralı kişilerin kendi içinde yaşadığı çıkmazlardan bahsetmesi, merkezle taşranın arasındaki ilişkilerden bahsetmesi ve taşranın kendi ile ilişkisine yönelmesi bakımından önemli bir yönetmendir.

Nuri Bilge Ceylan Ahlat Ağacı filmi ile, sanatın ya da edebiyatın merkezi-taşrası olmadığını göstermiştir. Kalemin kâğıda değdiği her yerin edebiyatın ya da sanatın merkezi olduğu düşüncesinden yola çıkarak filmlerini yönetmiştir ve insanın hayata dokunduğu her yere odaklanmıştır. Taşranın yaşadığı dönüşümle beraber sanatın ya da edebiyatın ilham noktası sadece kent/merkez değildir, kalemin kâğıda değdiği yerdir

(Avcı, Kıran 2019). Filmde taşra bunalımını Sinan, Hatice ve Asuman yaşamaktadır. Sinan'ın taşradan nefreti filmin en başında gösterilmektedir. Üniversiteyi bitirdikten sonra memleketi Çan'a doğru yola çıkan otobüse biner ve Çan'a yaklaştığında etraftaki şekilsiz ağaçlar ekrana gelir. Bu durum ise Sinan'ın gözünde Çan'ın ne kadar çirkin olduğunun görsele aktarımıdır.

Sinan üniversiteden döndükten sonra taşradan iyice uzaklaşmıştır. Filmin bazı bölümlerinde evlenecek olsa taşradan biriyle evlenmeyeceğini, taşralıların dar kafalı ve hoşgörüsüz, birbirinin aynısı olan insanlar olduğunu söylemesi ile bu duygusu yansıtılmaktadır. Sinan'ın taşraya olan öfkesi, kendisini taşralıdan farklı görmesi kullandığı kelimeler ve kurduğu cümlelerde kendini göstermektedir. Sinan kullandığı dille, kendisinin oraya ait olmadığını karşısındakinden farklı olduğunu belli etmektedir. Sinan kendi yaşadığı çevreye yabancılaşmıştır. Taşraya göre kendini farklı gören Sinan, merkeze göre de kendisini eksik hissetmektedir.

Yaşadığı taşra ortamına farklı olan diğer bir karakter ise Asuman'dır. Asuman'ın sahneleri sürekli ev ortamında çekilmiştir. Asuman ne kasabayla ne de diğer köylerle ilişki içerisindedir. Kasabada herkesin köylü olduğunu düşünen Asuman kendi farklılığının merkeze ulaşmakla çözüleceğini düşünmektedir. Taşradaki merkez konumundaki meslek olan öğretmenle evlenerek, köylülerden farklı olduğunu göstermiştir. Taşranın da kendi merkezi öğretmendir. Kasabadan farklı olan diğer karakterler ise Sinan'ın eski kız arkadaşı Hatice'dir. Hatice Sinan'la her konuşmasında taşrada sıkışmış olduğunun duygusunu yansıtmaktadır. Liseden sonra okumamış olmasının konumlandığı ikincil olma duygusu, Sinan'a karşı hiddetlenmesine sebep olmaktadır.

Taşradaki aydının gördüğü muameleyi canlandıran karakter ise Sinan'ın babası İdris'dir. İdris taşradaki modernleşmenin etkisiyle bilimsel bilgiye ulaşmaya çalışmaktadır. Bu durum ise kasabalılar açısından hiçbir şeyi umursamayan, borç batağında, işe yaramaz bir öğretmen profiline dönüşmesine sebep olmuştur. Köyde kurbağa varsa su da vardır diye düşünen İdris, su kuyusu kazmaya çalışmaktadır. Ancak bütün çabasına rağmen su kuyusundan su çıkmamıştır. Kasabadan çıkan bir aydın olarak bilginin kazanmasını istemiştir. Daha önceleri saygı duyulan, farklı düşünen, okumuş, öğretmen, aydın profiline çöküşü filmde İdris karakteri ile anlatılmaktadır. Taşranın modernleşme sonrası

dönüşümü bu sahnelerle görselleştirilmiştir (Avcı, Kıran 2019). Ahlat Ağacı filmi serbest ekonominin getirdiği modernleşme sonucunda kasabada ortaya çıkan değişimi anlatmaktadır. Kişinin mekânla olan etkileşimi merkez-taşra ikilemi ile anlatılmaktadır. Taşradaki insanın kendi merkezini arama çabasını ve bu çaba sonucunda kişide oluşan değişimleri ve çatışmaları anlatan bir filmidir. Taşradaki dönüşümü ve taşradaki değerlerin çöküşü, taşranın önemli figürlerinden olan öğretmen figürüyle verilmektedir.

Film, mevsim olarak sonbahar ve kış aylarında geçmektedir. Mevsimsel olarak verilen mesaj insanın bıkkınlığının resmedilmesidir. Mevsimler, Ceylan'ın filmlerinde kullanılan imgelerden bir tanesidir. Filmin genel yapısına hâkim olan iletişimsizlik ve bıkkınlık resmedilirken mevsime uygun bir biçimde gri tercih edilmiştir. Filmde Sinan'ın taşraya karşı samimiyetsizliği hakimdir. Taşradan bıkmmasının sebebi imkanlarının sınırlı olması, kaçış arayacak kadar boşluğunun bulunmamasıdır. Kentteki hareketli hayattan bıkan Sinan, taşranın da durgunluğundan sıkılmaktadır (Demir 2020, s. 72).

Sinan köye döndüğünde bir kuyumcu ile karşılaşır ve muhabbeti devam ettirmeden evine dönmek istemektedir. Kuyumcu babasının ondan çeyrek altın aldığını ve ödemediğini söyler ve Sinan babasının yine bir borcunu ödemediğinden dolayı babasına karşı nefret duyar. Bu karşılaşmadan sonra yolda Muharrem Hoca adında birisini görmüştür. Muharrem hoca Sinan'ın babasının yine ganyan bayisinde olduğunu söyleyerek öğretmenlere yakışmayan tavır sergilediğini dile getirmektedir ve topluma örnek olmadığını düşünmektedir. Sinan ise toplumun değerlerinin kalmadığını söyleyerek Muharrem hocayı tersleyerek babasının yanına gider. Babasını ganyan bayi de gören Sinan, öğretmenlerle oturmak yerine (etrafı göstererek) bu ahmaklarla oturduğunu söyler. Babası 'hangi ahmaklar' karşılığını verir. Etraftan ve toplumun konuşmalarından etkilenen Sinan'ın bakış açısı bulanıklaştığı için, boş olan ganyan bayisinin dolu olduğunu düşünmüştür (Töre, 2019, s. 10-13).

İdris'in duyarsızlığı ve rahatlığı çevresindeki insanları rahatsız etmektedir. İdris ve Sinan arasında geçen bir diyalogda Sinan; "Görmüyor musun etrafındaki herkes senin yüzünden mutsuz, başkaları yolumuzu kesiyor. Bu seni hiç mi rahatsız etmiyor" der. İdris ise umursamadan "kim sizi rahatsız ediyor, saygısızlık bu" diye konuşması Sinan'ın sinirini daha da bozmaktadır. Sinan, film boyunca babasının değişmeyeceğini görmektedir. Ayrıca Sinan, çıkmaz denilen su kuyusundan su çıkarmaya çalışmasından ve köy halkı

tarafından sürekli alay konusu edilmesinden dolayı babasına sinirlidir. Sinan'ın babasına duyduğu nefret, ağacın altında yatar halde gördüğünde ölmüş olabileceğini düşünüp kaçmasında seyirciye yansıtılmıştır. Spinoza'ya göre, kişi nefret beslediği şeyin yok olduğunu görünce mutluluk duymaktadır. Sinan babasını gördüğü zaman bu yüzden kaçmıştır. Sinan'ın annesi, eski fotoğraflara bakarken babasının çok saygın olduğunu ve saygın kişilerle görüştüğünü belirtmekte ve artık sanayide çalışan insanlarla görüşüp millete alay konusu olduğu için üzüntü duymaktadır. Sinan ise bu konuşmada, nefret ettiği taşranın önemli kişilerini bile küçük görmektedir. Bu durum, kişinin nefret ettiği bir şeyi küçümseyerek onunla alay etme psikolojisinden kaynaklanmaktadır. Sinan'ın gözünde okul müdürleri, başkanlar, babasından nefret ettiği için önemli şahsiyetler değildirler (Töre, 2019, s. 15).

Filmin bir bölümünde Sinan'ın annesi, İdris'le evlendiği zamanlarda İdris'in güzel konuşan, yakışıklı, okumuş bir adam olduğundan, herkesin para derdindeyken İdris'in doğanın güzelliklerinden bahsetmesinden etkilendiğini söylemektedir. Annesi, kocası İdris'in güzel özelliklerinden bahsettikçe, Sinan annesine daha da nefret duymaktadır. Bu ise şu durumdan kaynaklanmaktadır: Kişinin nefret ettiği bir şeye başka birisinin sevgi duyması kişinin, sevgi duyardan da nefret etmesine sebep olmaktadır

Sinan, Çanakkale'de sınav dönüşü bir kitapçıda yazar Süleyman'a karşılaşır. Yazar Süleyman'la konuşmak ister ve bir süre sonra Süleyman'ın onu dinlemediğini fark eder ve bu duruma duyduğu nefretle yazar Süleyman'a da üstten bakmaya ve ona karşı kibirli konuşmaya başlar. Bu sahneden anlaşılacağı üzere Sinan'ın nefreti ve kini sadece taşraya ya da etrafında kendinden daha düşük gördüğü insanlara karşı değil herkese karşıdır. Sinan'ın taşraya nefret duymasının sebebi, büyükşehre özlem duyduğu için değildir. Kendini gerçekleştiremediği, mutlu olacağı duygulardan yoksun kaldığı için taşradan nefret etmektedir. Bu duyguları ona büyükşehir de vermediği için büyükşehre karşı da hayranlık duymamaktadır. Sinan'ın ne kasabaya ne de kente karşı kendini ait hissetmeme durumu ise Sinan'ın Hatice ile karşılaşmasında gösterilmektedir. Hatice büyükşehirin güzelliklerinden bahsederken, Sinan oranın o kadar da güzel olmadığını söylemektedir. Sinan kendini gerçekleştirme duygusunun eksik kaldığı yerlerden, ortamlardan ve kişilerden nefret etmektedir. Kendi düşüncesine göre var olma arzusunu gerçekleştireceği yerde mutlu olacaktır.

Sinan, askerden döndükten sonra eve gelir ve daha sonra babasının yanına gider. Babasıyla bir süre muhabbet ettikten sonra uykuya dalar. Uyuduğunda kurt sesleri ile uyanır ve kuyuya doğru yaklaştığında kendisini kuyuda intihar etmiş olarak görür. Seyirci filmi Sinan'ın intiharıyla bittiğini düşünürken, aslında Sinan kuyu içerisinde ve kuyuyu kazmaktadır. Sinan ölmeyi değil yaşamayı seçmiştir. Psikolojik olarak da bir kimse kendi varlığını korumaktan kolay kolay vazgeçmez. Her ne kadar Sinan, etrafından ve yaşadığı ortamdan nefret etse de ölümü seçmez. Ölümün dış nedenlerinin baskısıyla, kendi dışında olmasını tercih eder. Bu duruma insanın doğası gereği ölümün dış sebeplerle olmasını istediğini yansıtan bir sahnesidir (Töre, 2019, s. 23).

Film Sinan'ın bir çay bahçesinde çay içip denize bakması ile başlamaktadır. Deniz bir yerde Sinan'ın dalgalı ruh halini yansıtmaktadır. Sinan köyüne gittiğinde eski aşkı Hatice'yle karşılaşmaktadır. Hatice köy yaşantısı ve televizyonda gördüğü renkli hayatlar arasında sıkışıp kalmış ve ruh hali sürekli değişkenlik göstermektedir. Sinan'a sürekli televizyonda gördüğü renkli hayatlardan ısıltılı caddelerden bahsetmektedir. Nuri Bilge Ceylan burada kapitalizmin ya da kültür endüstrisinin ürünler aracılığıyla kendine tüketim toplumu yaratmasından ve mitler üretmesinden bahsetmektedir. Şehri gören Sinan için ise bunlar sadece hayaldir ve para yoksa başka bir değeri yoktur. Sinan eve döndüğünde televizyon başında oturan ve vakit öldüren geleneksel bir Türk ailesi ile karşılaşmaktadır. Aile, Sinan'dan bir işe girmesi dışında hiçbir şey beklememektedir. Televizyonda Yılmaz Güney'in Umutsuzlar filmi oynatılmaktadır. Filmde aynı Sinan gibi bir umut ya da çıkış yoktur. Sinan'ın odası kırsal kesimde yaşayan bir gencin odasına göre daha fazla kitapla doludur. Sinan köyden sıkıldığını bir arkadaşıyla muhabbetinde dile getirmektedir. Bu arkadaş atanamayan bir öğretmenken şimdi bir çevik kuvvet mensubudur. Kişi hayatın adaletli olmadığından bahsetmektedir. “Çocuk eğiten bir kişinin eylemcilere karşı siper olduğu”ndan söz etmektedir. Burada verilen mesaj insanın toplumsal ilişkilerinin bir sonucu olduğu mesajıdır.

Ahlat ağacı filminde, Sinan karakterinin amacının para biriktirerek kitap basmak olduğu görülmektedir. Aslında amaç kitap basmaktan ziyade babası gibi olmadığını kanıtlamaktır. Filmde Sinan'ın babasını canlandıran İdris karakteri, babasının arazisinde su kuyusu kazmaya çalışmaktadır ve bu durumda İdris'in de amacı kendini kanıtlama çabasıdır. İdris kendisini başkalarına kanıtlamaya çalışırken, Sinan da babası gibi olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır. İdris aynı zamanda, sınava girmek için biriktirilen

parayı harcamaktan çekinmeyen fırsatçı bir karakteri canlandırmaktadır. Sinan ileride babası gibi olmak istememesine rağmen yeri geldiğinde o da babası gibi fırsatçı davranmaktadır. Filmde, bireysel çıkarların yanında dinle, sistemle olan çatışmalardan da bahsedilmektedir. Üniversiteyi bitirdikten sonra kasabasına dönen Sinan, herkesle diyalog kurmaya çalışsa da en çok diyalog kurmak istediği kişi olan babasıyla konuşmaları yüzeysel bir zeminde geçmektedir. Sinan eski aşkıyla, ailesiyle, köyün imamıyla, şehirdeki diğer kişilerle ya da yazarla sürekli bir çatışma içindedir. Filmde Sinan her ne kadar kitap çıkarmış olsa da kendisini tam anlamıyla gerçekleştiremeyecektir. Sinan'ın kendi içinde yaşadığı çatışmalar ve boşluklar, kitap çıkarsa bile bu boşluğu dolduramayacağını göstermektedir. Sinan'ın kendisini gerçekleştirmesine yarayacak olay kitabın basılması değildir. Babasıyla benzer yanlarının bulunması, bundan korkmaması, bu benzer yanları sahiplenmesi ve en sonunda babasının da onu sahiplendiğini görmesi kendisini gerçekleştirmesindeki en büyük engeldir. Kendi içinde kitap çıkararak kendini gerçekleştireceğini düşünen Sinan, aslında babasının özelliklerinden kurtulmaya çalışmayarak kendini gerçekleştirememektedir. Hatta filmin sonunda Sinan aynı babası gibi o kuyunun içine girmektedir. Sinan babası ile benzer yönleri olmasından dolayı üzüntü duymamakta ve bu özelliklerinden korkmadan benimsemektedir. Çünkü o kuyudan çıkacak su, Sinan'ın babasının kendini gerçekleştirmesine yarayacak ve bu durumda Sinan kendi geçmişiyle barışacaktır. Sinan film boyunca kendi geçmişiyle barışmadan geleceğini inşa edemeyeceğini bilmektedir.

Ahlat Ağacı filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın diyaloga en çok yer verdiği filmidir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde fotografik özelliğini ön plana çıkarmıştır. Ancak bu filmde bazı konuşmalarda karakterlerin yüzüne yansıyan güneş, Nuri Bilge Ceylan'ın mükemmeliyetçi detay sergileyen fotoğrafçı karakterine pek uymamaktadır. Sinan karakterinin kendi gerçeklikleri doğrultusunda diğer karakterlerin doğrularını sürekli eleştirmesi, filmin en dikkat çekici sahnelerini oluşturmaktadır. Karşısında konuştuğu kişileri ve onun doğrularını beklenmedik cümlelerle çürütmektedir. Karşısındaki hayranlık duyduğu yazar dahi olsa Sinan bu eleştiriyi yapmaktadır. Filmde bu sahneler daha da yavaş bir şekilde ilerlemektedir. Ahlat ağacı ile bağlantısı kurulan bu sahnelerde insanların kendi doğrularının da Ahlat ağacı gibi çarpık, kuru ve yalın olduğunu hissettiği anlardan oluşmaktadır.

Sinan kitabını yazmak için ilk olarak belediye başkanına daha sonra bir müteahhitte gider ancak; Sinan, her ikisinin de kendisinin yapmak istediği şeyin farkında olmadığını sezinlemektedir. Sinan'ı asıl üzen durum kendince kapasitelerinin düşük olduğunu düşündüğü insanlara boyun eğmesidir. Sinan ilerleyen sahnelerde bir kitapçada yazar Süleyman'ı görür ve onunla kendi kitap projesi hakkında konuşmaya başlar. Bu konuşma bir süre sonra tartışmaya kadar gider. Yazar Sinan'ı toy bir romantik olarak görmektedir.

Sinan köye döndüğünde köyde babasını ahlat ağacının gölgesinde yere yatmış olarak görür. İlk başta intihar ettiğini düşünerek oradan uzaklaşıyor ancak geri döndüğünde İdris'in uyumuş olduğunu fark eder. İlerleyen sahnelerde ise yüzü karınca ile dolu bir bebek figürü ortaya çıkmaktadır. Bu bebek çoğu kişinin yorumuna göre İdris'in içindeki çocuğu canlandırmaktadır. Üzerinde karıncalar gezen bebek kırsal hayatın içinde yok olmayı ve aslında yaşamın içinde boğulmasını temsil etmektedir. Bu yüzden ilerideki sahneler din ve kader üzerine şekillenmektedir (Tanus, 2020, s. 149).

Sınavlardan istediği gibi sonuç alamayan, yazar olma hayali tükenen ve babası gibi olmamak için çabaladıkça babasının kaderine boyun eğen Sinan; sonraki sahnelerde elma çalan imamlarla varoluşu din üzerinden tartışmaya başlamaktadır. Sinan askerden döndükten sonra, köy evinde babasının sürekli yapmaya çalıştığı kuyuyu kazmaya çalışıyor ve bu durum Sinan'ın kaderine boyun eğdiğini göstermektedir. Kazmayı toprağa vurduğu zaman da kaderi babası ile birleşmektedir. Filmin sonunda Sinan'ın insanlara üstten bakmasının sebebinin, babasının yaşadıklarını kafasında bitirmeye çalışmasıdır ancak babasına karşı büyük aydınlanmayı yaşadktan sonra (bastırdığı kitabı sadece babasının okuması), Sinan asıl mimarının babası olduğunun farkına varmaktadır. Kitabını sadece babasının okuduğunu duyduğunda babasına karşı duyduğu minnet ve şaşkınlık filmin sonunda Sinan'a ağır gelmektedir. Filmde Sinan için alternatifi iki son vardır: intihar sahnesi ve babasıyla beraber o kuyuyu kazma sahnesidir. Yönetmen konuyu burada seyirciye bırakmıştır. Ancak Sinan babasına karşı nefret dolu kendi benliğini öldürerek topluma ayak uyduramayan yalnız babası ile beraber olmayı seçmektedir.

Ahlat Ağacı filmi Nuri Bilge Ceylan'ın klasik sinemaya yakın bir filmidir. Filmdeki hızlı kamera hareketleri, bolca diyaloga yer verilmesi ve karakterlerin seyircinin tahmin ettiği tarzda konuşmalarını ve hareketlerini devam ettirmeleri bir yerde klasik sinema ile paralellik göstermektedir. Klasik sinema anlatısında seyirci olayların peşinden

sürüklenmeye devam etmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı filminde de seyirci, hızla ilerleyen diyalogları takip etmekte ve bu diyalogların peşinden gitmektedir. Klasik anlatıda montajlama özelliğinden dolayı karakter izlenirken seyircinin düşünmesine izin verilmemektedir. Ahlat Ağacı filminde de diyaloglar seyircinin düşünmesine, üzerinde fikir üretmesine izin vermemektedir. Ahlat Ağacı filmi, Türkiye'nin toplumsal sorunlarını küçük bir aile bünyesine barındıran bir film olması dolayısıyla önemli bir eserdir. Her filminde Çehov'un alıntılarından yararlandığı gibi bu filminde de yararlanmıştır ve aynı zamanda Yunus Emre, Peyami Safa, İbni Arabi gibi Türk ve Müslüman topluluklar için önemli kişilerden alıntılara da yer vermiştir.

Filmin başlangıç sahnesinin borç üzerine kurulu olması filmin geneline hâkim olan konulardan birisinin borç olması ile bağlantılıdır. Para kazanmak için piyango oynamak, borç ödemek için bir kuyumcuyla evlendirilmek, kitap çıkarmak için paraya ihtiyaç duymak gibi olaylar filmin genel yapısını oluşturmaktadır. Filmde işlenen borç konusuna, kişilerin birbirine karşı ilişkilerinde dürüst olmaması da eklenmektedir. Film, Sinan üzerinden anlatılırken aynı zamanda Türkiye gençliğinin genel psikolojik, sosyolojik ve ekonomik durumu da ele alınmıştır. Seyirci, üniversiteyi bitiren gençlerin çoğunun iş bulamaması gibi Sinan'ın da bir iş arayışına, kendini gerçekleştirme çabasına ortak olmaktadır. Toplumsal olayları işleyen Nuri Bilge Ceylan, Türk gençliğinin toplumdaki çabasını en gerçekçi haliyle Sinan karakterine can vererek anlatmaya çalışmaktadır. Ayrıca Sinan'ın film boyunca sorgulayıcı olmasının sebebi, üniversiteyi bitirdikten sonra kasabanın kendisine çizdiği sınırlar arasında kapalı kalmasındandır.

Ahlat Ağacı filmi mekân, zaman, karakter, olgu üretiminde diğer filmlere göre en zengin içerikler ve sosyolojik öğeler içeren bir filmidir. Sinemayı kuşakları etkileme ve aktarım aracı olarak gören Ceylan, toplumsal olayları filmlerinde harmanlayarak seyirciye sunmaktadır. Filmlerinde, toplumu ilgilendiren konular evrensel çerçevede ele alınmaktadır. Yönetmen, önceki filmlerinde mekân olarak estetiğe çok önem verse de bu filminde içeriğe önem veren bir sinema filmi çekmiştir Ceylan, filminde taşrayı tüm gerçekliğiyle anlatmaktadır. Farklı sinema filmlerinde anlatıldığı gibi kasabayı estetik haliyle göstermemiştir. Kameranın sınırlı kaldığı filmde, kamera sürekli hareket halindedir. Ancak bu durumda karakterlerin sürekli hareket halinde olması ve mekân değiştirmesi de etkili olmuştur.



SONUÇ

Çalışma kapsamında, Türk sinemasının tarihi gelişimi dönemselleştirilerek açıklanmaya çalışılmıştır. İçinde bulunulan toplumun sosyal, ekonomik, toplumsal ve siyasi özelliklerinden etkilenen sinemanın, Türkiye’de de bu sorunlardan ve gelişmelerden etkilendiği görülmüştür. Ayrıca 1990 sonrası bağımsız sinemaya zemin hazırlayan olayların neler olduğunu belirlemek amacıyla Türk sineması genel bir çerçevede değerlendirilmiştir. Gerek klasik anlatı sineması gerekse de bağımsız sinemanın incelenmesinde Adorno ve Hall’un kültürel çalışmalarından yararlanılmıştır. Tezin son bölümündeyse Nuri Bilge Ceylan, bağımsız sinema bağlamında değerlendirilmiş ve Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri kronolojik sıraya göre analiz edilmiştir.

Ortaya çıktığı andan itibaren sinemanın kitle iletişim aracı, temel eğlence aracı ve kültür endüstrisi ürünü olarak işlev gördüğü söylenebilir. Bağımsız kavramı, ana akım sinemasının içinden ve ana akıma karşı olarak çıkan bir tanım olmuştur. Amerika’da bağımsız sinemanın çıkış amacı, büyük şirketler tarafından yönetilen sinema piyasasına karşı bir protestodur. Bu bağlamda Hollywood sineması, ilk ortaya çıktığı yıllarda ticari sinemaya protesto olarak ortaya çıkmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda Hollywood endüstrisi dışında üretilen filmler için “bağımsız sinema” terimi kullanılmıştır. Bağımsız sinema, klasik anlatı sinemasının dışındaki sinema türü olarak da tanımlanabilir.

Bağımsız sinemanın genel geçer bir tanımını yapmak mümkün gözükmemektedir. Çalışma kapsamında bağımsız sinemayı anlamak için, bu kültürel üretim biçimine Hall perspektifinden bakılmıştır. Hall, kültürel alanın aktörler arası bir mücadele alanı olduğunu söylemektedir. Bağımsız sinema da kültür endüstrisine ve klasik anlatı sinemasına karşı bir mücadele alanıdır. Bu bağlamda sinema alanı Hall perspektifinden bir mücadele alanı olarak görülürse, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin bu üretim biçimindeki yerinin anlam kazanacağı düşünülmektedir. Çünkü Nuri Bilge Ceylan filmleri kültür endüstrisine karşı bir direnme biçimini temsil etmektedir. Yönettiği filmlerde ticari amaç gütmemiş ve büyük şirketlere bağımlı hale gelmemiştir. Aynı zamanda filmleri alışılmış olan değil de üstü örtülmüş konulardan oluşmaktadır. Bağımsız sinema, tek aktörle ve egemen güçle veya popüler kültürle açıklanamayacak kadar geniş etki alanına sahiptir. Bu sebeple karşı kültür/aktör olan Nuri Bilge Ceylan bağımsız sinemasını, Adorno’nun kültür endüstrisi yaklaşımı çerçevesinde ele almak mümkün görünmemektedir.

Bağımsız sinemanın tanımı zaman içinde sürekli kendini yenilemiş ve yeni tanımlar kazanmıştır. Bağımsız sinema tanımı; her filme, her yönetmene, her oyuncuya göre farklı anlamlarla ve zamana uygun olarak anlamını genişletmiştir. Bağımsız sinemanın her dönemde en temel özelliği muhalif olmasıdır. Bu sinema türü ilk zamanlar büyük firmalara ekonomik yönüyle muhalif olsa da ideolojik, toplumsal ve politik yönleri de eleştirilerini yöneltmiştir. Türkiye'de bağımsız sinema, Hollywood endüstrisi ve Yeşilçam anlatısının karşısında duran bir sinema türüdür. Kolay tüketilen, geleneksel, eğlendirici, tekrarlanan karakterlere yer veren klasik anlatının karşısında seyirciyi merkeze alan bu çağdaş anlatı sineması vardır. Türk bağımsız sineması, Yeşilçam'ın düşüşe geçmesiyle beraber Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim gibi eğitimli genç yönetmenler tarafından kurulmuştur.

Filmler, işlenen konular ve anlatım tekniği açısından ana akım ve bağımsız olarak ikiye ayrılmaktadır. Klasik anlatı filmleri izleyicinin eğlendiği, günlük sorunlardan uzaklaştığı ve kültür endüstrisinin istediği yöndeki tüketim toplumuna dönüştüğü bir sinema anlatısı olabileceği kanısına varılmıştır. Çağdaş anlatı ise, klasik anlatı filmlerinin tersine seyircide dışarıdan bir bakış açısı oluşturmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerinde karakterler günlük yaşamda karşılaşılabilecek karakterlerden seçilmiş ve rol seçimlerinde ünlü oyuncuların aksine amatör oyunculardan yararlanmıştır. Daha sonraları ise hem profesyonel hem amatör oyuncular seçilmiştir. Bu filmlerindeki karakterler genellikle kendini olduğu gibi yansıtan, huzursuzlukları olan ve dünyaya karşı karamsar bir bakış açısı sergileyen karakterlerden oluşmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin genel yapısını; taşra-kent ikilemi, var olma mücadelesi, iletişimsizlik, huzursuzluk temaları oluşturmaktadır. Ceylan, filmlerinde çoğunlukla isyan eden ve genel kesime üstten bakan karakterlere yer vermiş ve zaman olarak birbiri içine geçmiş, rüya ile gerçeklik arasında git gel yaşayan anları konu edinmiştir. Ceylan'ın filmleri zamansal olarak doğrusal değildir. Yönetmen, zaman atlamaları yaparak bir olayın nasıl geliştiği değil, olayın sonucunu göstermeyi amaçlamıştır. Ceylan, mekân olarak genelde taşrayı kullanmaktadır ve doğa ile iç içe olan mekânlarda film çekmektedir. Ayrıca filmlerde ses olarak doğa sesleri ve çevresel bazı seslerden yararlanmıştır. Ceylan; özellikle ilk filmlerinde diyalogsuz sessiz filmlere, ağır kamera hareketlerine yer vermiş ve filmlerinde doğal ışık ya da ay ışığını kullanarak maliyetleri düşürmüştür. Kültür endüstrisi bağlamında üretilen filmlerde, seyirci filmin sonunu

bilmekte, hangi kahramanın yaşayacağını hangisinin öleceğini genellikle tahmin etmektedir. Ceylan filmlerinde bunun tersi bir anlatımla seyirci, filmin sonunu tahmin edememektedir ve hayatın normal akışında başlayan bu filmler giriş, gelişme, sonuç bölümleri olmadan herhangi bir anda bitmektedir. Çalışmanın sonunda ilk filmlerindeki kadar katı kurallarla ilerlemese de Ceylan'ın kültür endüstrisi karşısında konumlanmış bir bağımsız yönetmen olduğu açıklanmıştır. Ceylan'ın ilk filmlerinde sinematografik olarak benzer araçlardan yararlanmış olduğu ve görsel öykülemecilik ve fotografik gerçeklik üzerine bir film kurgusu ortaya koyduğu söylenebilir. Ancak Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde bu özelliklerinden giderek uzaklaştığı ifade edilebilir.

Çalışma sonucunda Nuri Bilge Ceylan filmlerinin zaman geçtikçe değişikliğe uğradığı kaydedilmiştir. İlk zamanlar sabit kamera hareketi ve diyalogsuz olan filmler, gün geçtikçe diyaloga ağırlık veren filmlere dönüşmüştür. Ceylan'ın son filmlerinde de salt fotografik ve görsel öykülemecilik yöntemlerinden yararlanmadığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla Ceylan, giderek minimalist yaklaşımdan karma bir anlatım tekniğine doğru evrilen bir sinema anlayışı ortaya koymuştur. Bu noktada Ceylan'ın son filmlerine doğru merkeze yaklaştığı söylenebilir. Ancak her ne kadar merkeze yaklaşan filmler çekse de Nuri Bilge Ceylan'ın bağımsız film yönetmeni olmadığını söylemek oldukça iddialı olacaktır. Ceylan, kültür endüstrisi üretimlerinden çok daha farklı filmler yaparak, endüstriye karşı bir direniş sergilemeye devam etmektedir. Nihayetinde Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerce temsil edilen bağımsız sinema anlatısı, günümüzde özellikle dijital platformlar aracılığıyla empoze edilen tek-tür üretim mantığına karşı bir direnme biçimi olarak oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (M. Tüzel, N. Ülner, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akdoğan, B. (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 213-245.
- Akkol, M. L. (2019). Kitle Endüstrisi ve Kitle Kültürü Kavramlarının Frankfurt Okulu Düşüncesi Üzerinden Analizi. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 49-63.
- Aksoy, İ., & Can, C. (2016). Hegemonya ve Karşı-Hegemonik Sızıntılar: Yeni Bir Kavramsallaştırma Denemesi. *Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 62-76.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alver, K. (2010). Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi. *Sosyoloji Dergisi*, 199-210.
- Aslan, M. (2013). Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinin İncelenmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 157-174.
- Avcı, M. G., & Kıran, E. (2019, Ağustos 9). Ahlat Ağacı: Taşrada Dömuşümü İzlemek. Tekirdağ.
- Ay, A. (2020). Medya ve Kültür Endüstrisi Eleştirisinin Yeniden Üretimi. *Selçuk İletişim*, 314-337.
- Aycan, A., & Aytaş, M. (2008). Underground Filmler ve Andy Warhol Sineması. *Selçuk İletişim Dergisi*, 121-127.
- Baki, Z. (2021). "Kış Uykusu" Filminde Güç İstenci ve Yalnızlık. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 208-215.
- Baudrillard, J. (2020). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Bottomore, T. (1997). *Frankfurt Okulu*. Ankara: Vadi yayınları.
- Ceylan, N. B. (1997, Aralık 21). 'Kasaba'lı Anlam Avcısı. (G. Kızıldemir, Röportaj Yapan)

- Ceylan, N. B. (1997, Aralık 25). Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor. (M. Erdem, Röportaj Yapan)
- Ceylan, N. B. (1998, Ocak). Kendi Doğama Uygun Minimal Bir Yapım. (B. Çetin, Röportaj Yapan)
- Ceylan, N. B. (1999, Ekim 21). Çehov'a Minnettarım. (E. Aktuğ, Röportaj Yapan)
- Ceylan, N. B. (2000, Ocak). Böbrek Denince. (Y. Göktürk, & S. Çapan, Röportajı Yapanlar)
- Ceylan, N. B. (2016, Ekim). Oyuncularla İlişkim Biraz Hastalıklıdır. (S. Pekçelen, Röportaj Yapan)
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Cuche, D. (2004). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. İstanbul : Bağlam Yayınları.
- Çalış, N. (2006). *Popüler Kültür Bağlamında Rock Müziğinin Analizi*. Ege Üniversitesi . İzmir: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çapan, B. (2009). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çavuşoğlu, N. (2004). *1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Daldal, A. (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine. D. Bayraktar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (s. 13-22). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Daldal, A. (2021). 1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm. *Kültür ve İletişim*, 159-189.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, S. T. (2020). Ahlat Ağacı'nın Gölgesinde, Kentin ve Taşranın Ötesinde Modern Gündelik Yaşamda Bıkkınlık Ruh Halinin Yükselişi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 64-80.
- Dick, B. F. (2005). *Anatomu of Film*. Boston & New York: Bedford St. Martin's.
- Duman, Z. (2016). Tüketimci Kapitalizmin ve Tüketim Kültürünün Eleştirisi,. *Sosyoloji Dergisi*, 15-36.
- Dural, A. B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 309-321.
- Dural, A. B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 309-321.

- Elsaesser, T. (2005). *"Film Festival Networks."* *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Er, F. (2009). Cehennemde Bir Fotoğraf. A. Pay içinde, *Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan* (s. 55-65). İstanbul: Küre Yayınları.
- Erbay, M. (2014). Kültür ve Toplum Üzerinden Sanat ve Bilim Arasındaki İlişki. *Art-Sanat* 2, 184-193.
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. *Eğitim Dergisi*, 55-69.
- Eryılmaz, M. (2016). *Söyleşiler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Evren, B. (2004). Bağımsız Sinemacılar Dönemi. *Ankrakt*, 75-76.
- Ferncase, R. K. (1996). *Outsider Feature: American Independent Cinema of the 80's*. London: Greenwood Press.
- Fiske, J. (1988). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gevgili, A. (2014). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gramsci, A. (1997). *Hapishane Defterleri*. İstanbul: Dorlion Yayınevi.
- Günay, G. (2009). *Kültür Endüstrisi ve Türkiye'ye Yansımaları*. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbüz, Ö. E. (2015). Yeni Bağımsız Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 266-280.
- Güvenç, B. (2019). *Kültürün Abc'si*. İstanbul: yapı kredi Yayınları.
- Halifeoğlu, M. (2015). Stuart Hall: Yapı, İdeoloji ve Kültür. *Researchgate*, 231-257.
- Hall, S. (1998). *Essential Essay 1: Foundation of Cultural Studies*. Durham and London: Duke University Press.
- Hall, S. (1998). *Essential Essay 2 : Foundation of Cultural Studies*. Durham and London: Duke University Press.
- Hall, S. (2003). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications.
- Hall, S. (2005). *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*. Londra: Routledge.
- Hall, S. (2008). *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Hall, S. (2013). *Representation*. London: SAGE Publications.
- Hall, S. (2016). *Cultural Studies 1983*. London: Duke University Press.

- Hall, S. (2017). *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*. London: Harvard University Press.
- Hall, S., & Jacques, M. (1995). *Yeni Zamanlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hatıpler, M. (2016). *Ekonomik Boyutuyla Görsel Kültür ve Kültür Endüstrisi*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Hiller, J. (2000). *American Independent Cinema and Hollywood*. New York: Oxford University Press.
- Holm, D. (2011). *Bağımsız Sinema*. İstanbul: Kalkedon.
- Horkheimer, M. (1996). *Akıl Tutulması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İli, B. (2021). Türk Sinemasında Bağımsız Filmlerin Dağıtım ve Gösterim Alternatifi Olarak Başka Sinema Platformu. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 65-80.
- İnan, A. (2009). *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kara, T. (2014). Kültür Endüstrisi Karamı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım. *The Turkish Online Journal of Design*, 51-60.
- Kotler, P. (1987). *Pazarlama Yönetimi, Çözümleme, Planlama ve Denetim*. Ankara: Bilimsel Yayınlar Derneği.
- Kurt, A. Y. (2009). *Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Leavy, E. (2000). *Cinema of Outsider*. New York: New York University Press.
- Marcuse, H. (1975). *Tek Boyutlu İnsan*. İstanbul: May Yayınları.
- Maslow, A. (2001). *İnsan Olmanın Psikolojisi*. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Maşrap, G., & Akbaba, S. M. (2020). Aydınlanmanın Diyalektiği'nde Kültür Eleştirisi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 102-118.
- Medin, B. (2019). Self Oryantalist Ve Yerli İslamofobik Düşüncenin 2000'ler Sonrası Türk Sineması Yarışması: Kış Uykusu Filmi Örneği. O. Çoban, S. Ağacakaya, E. Karakoç, F. Karasioğlu, & A. Çoban içinde, *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlendirme* (s. 73-90). Ankara: Gece Akademi.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Newman, M. Z. (2009). Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative. *Cinema Journal*, 16-34.
- Newpert, R. (2016). Fransız Yeni Dalgası. L. Bodley, B. Palmer, & S. J. Schneider içinde, *Dünya Sinemasında Akımlar* (s. 79-96). İstanbul: Doruk Yayınları.

- Okday, A. (2002). *Popüler Kùltürler*. İstanbul: İletişim.
- Onaran, A. Ş., & Vardar, B. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Orhan, E., & Çakmur, M. (1992). Klasik Amerikan Sineması Karşısında Altman ve Cassavetes. 25. *Kare*.
- Özbudun, S. (2003). *Kùltür Halleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özçetin, B. (2020). İdeoloji, İletişim Kùltür: Bir Stuart Hall Değerlendirmesi. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 139-159.
- Özdemir, B. G. (2020). *Türkiye'de Bağımsız Sinemaya Dair Tartışmalar*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Özer, Ö., & Dağtaş, E. (2011). *Popüler Kùltürün Hakimiyeti*. Konya: Literatürk Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özyazıcı, K. (2020). Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema. *Research Article*, 193-225.
- Paecock, J. L. (1981). Durkheim and the Social Anthropology of Culture. *Social Forces*, 997.
- Parsa, A. F. (2011). *Gören Duyan ve Bilen: Nuri Bilge Ceylan*. İzmir: Researchgate.
- Peary, G. (2010). *Quentin Tarantino*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Picard, R. G. (2005). Unique Characteristics and Business Dynamics of Media Products. *Journal of Media Business Studies*, 61-69.
- Pösteke, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Procter, J. (2004). *Stuart Hall*. Londra: Routledge.
- Sabancılar, D. (2016). Bireysel ve Toplumsal Hafızanın Sanat Eserlerinde “Kıyafet” Aracılığı ile Kurgulanması: Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy. 133-145.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scroder, R. (1996). *Max Weber ve Kùltür Sosyolojisi*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Shils, E. (1968). Intellectuals. *International Encyclopedia of the Social Sciences*.
- Singleton, R. S. (2004). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sönmez, S. (1999). Hayat Tarzı, Hegemonya ve Popüler Kùltür. *Köprü*.
- Sözen, E. (2004). Popüler Kùltür Retoriği. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*.

- Stallabrass, J. (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Subaşı, S. T. (2018). Stuart Hall ve Gramsci Etkisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 487-502.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Szabo, C. (2010). *Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre*. Digital Commons: http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/96 adresinden alındı
- Tanus, S. (2020). *Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Temizer, M. (2019). *Kültür Endüstrisi ve Tür Sineması*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Töle, H. M. (2019). Ahlat Ağacı ve Var-Kalma Çabası. *SineFilozofi Dergisi*, 5-25.
- Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 39-51.
- Turan, H. (2009). Nuri Bilge Ceylan'ın Taşrası. A. Pay içinde, *Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan* (s. 11-29). İstanbul: Küre Yayınları.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. Doruk Yayınları.
- Ümer, E. (2016). Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat. 171-187.
- Webster, F. (1995). *Theories of the Information Society*. London: Routledge.
- Yeres, A. (2006). *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.
- Yılmaz, D. (2008). Türk Sinemasında Taşraya Dönüş. *Yeni Film*, 32-37.

ÖZGEÇMİŞ

1. Kişisel Bilgiler

Ad Soyad Derya DAĞDELEN TANIŞ

Doğum Yeri ve Tarihi

Yabancı Dil İngilizce

2. Eğitim Bilgileri

Lise Eskişehir Cumhuriyet Anadolu Lisesi (2005-2009)

Lisans Karadeniz Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Uluslararası İlişkiler Bölümü (2011-2016)

Yüksek Lisans Sinop Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi
(2019- Halen devam ediyor)

3. İş Deneyimi

Sosyal Güvenlik Kurumu / Sosyal Güvenlik Denetmen Yardımcısı (2020-
Halen devam ediyor)

4. Yayınlar, Çalışmalar
