



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**2000 SONRASI AVRUPA SİNEMASINDA KÜLTÜREL
TEMSİLLERİN YANSIMALARI**

Aysu UĞUR

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

TEMMUZ- 2020



**2000 SONRASI AVRUPA SİNEMASINDA KÜLTÜREL
TEMSİLLERİN YANSIMALARI**

Aysu UĞUR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2020

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; 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 çalışmada 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 kayıplarımı kabullendiğimi beyan ederim.



Aysu UĞUR
24.07.2020

2000 SONRASI AVRUPA SİNEMASINDA KÜLTÜREL TEMSİLLERİN
YANSIMALARI
(Yüksek Lisans Tezi)

Aysu UĞUR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Temmuz 2020

ÖZET

Kültür ve gündelik hayat sosyolojisi toplumun anlaşılması için önemlidir. Kültür, sinema ve toplum arasındaki etkileşimli süreç tarih boyunca ele alınan bir konu olmuştur. Sinema filmleri, kültür ve gündelik hayatla bağ kuran, kimi zaman onu dönüştüren, temsil eden veya eleştiren konumdadır. İçinden çıktığı kültürü yansıtan filmler bunu doğrudan ya da dolaylı olarak yapabilmektedir. Çalışmanın amacı uluslararası bir konumda olan ve ortak bir kültür inşa eden Avrupa'nın kültürü ve değerlerini filmlerde nasıl temsil ettiği, 2000 sonrası Avrupa sineması, yaratılmaya çalışılan Avrupa imajı ve politikaları doğrultusunda öne çıkmaktadır. Avrupa Birliği, kültür ve sanat politikalarıyla çeşitlilik içinde birlik yaratmaya çalışmış, ortak bir Avrupa kültürü inşa etmek için düzenlemeler yapmıştır. Avrupa kültürü, değerler ve kültürel göstergelerden oluşmaktadır. Çalışma kapsamında 2000 sonrası Avrupa sinemasından *Dönüş/ Volver* (2006), *Muhteşem Güzellik/The Great Beauty* (2013), *Toni Erdmann* (2016) ve *Ben, Daniel Blake/ I, Daniel Blake* (2016) filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler kültürel temsiller açısından sinema göstergebilimi yöntemiyle analiz edilmiştir ve film eleştirisinde sosyolojik yaklaşımla yöntem desteklenmiştir. Filmlerde mekân, dil, ritüel, gündelik hayat biçimi, müzik, yemek gibi kültürel göstergelere bakılmış, bu kültürel göstergelerin ulusal ve Avrupa Birliği değerleri bağlamında anlamları açıklanmıştır. Sinema göstergebilimi ile yapılan film analizleri sonucunda dört filmin hem ulusal kültürlerini yansıttığı hem de Avrupa kültürünü nasıl temsil ettiği tespit edilmiştir. Aynı zamanda filmlerin yeşeren yeni bir kültür inşa edebileceği görülmüştür. Filmlerde Avrupa kültürünün ortak özelliği Birlik politikaları çerçevesinde yapılması, farklı özelliği ise ulusal kültürleri barındırması olarak tanımlanabilir. Yönetmenler özgün film dilini yansıtırken kimi zaman gündelik hayata eleştiriler getirmiş kimi zaman da kültürü öne çıkarmıştır. Bunu yaparken Barthes'in göstergenin düz ve yan anlamları kavramları kültürel bağlamda kullanılmıştır. Sinema, kültürlerin tanıtılmasında, bireylerin zihninde kültürel ön kabuller yaratılmasında ve kimi zaman da toplumsal düzenin eleştirilmesinde bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik bir iletişim ve sanat aracı olan sinema, kimi zaman kültür politikalarının devamlılığını sağlarken kimi zamanda kültür eleştirileri yaparak kuralları yıkmıştır.

Bilim Kodu : 115704

Anahtar Kelimeler : Sinema sosyolojisi, Avrupa, Gündelik hayat, Avrupa kültürü

Sayfa Adedi : 158

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Öğrenci ORCID ID : 0000-0003-0671-2909

REFLECTIONS OF CULTURAL REPRESENTATIONS IN EUROPEAN CINEMA

AFTER 2000

(M.Sc. Thesis)

Aysu UĞUR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

July 2020

ABSTRACT

Culture and the sociology of everyday life are important for the understanding of society. The interactive process between culture, cinema and society has been a subject in history. Movies are in a position that connects with culture and everyday life, sometimes transforms, represents or criticizes it. Films that reflect the culture they come from can do so directly or indirectly. The aim of the study is how Europe represents its culture and values in films, which are in a supranational position and build a common culture. Post-2000 European cinema stands out in line with the European image and policies sought to create. The European Union has tried to create unity in diversity with its culture and art policies and has made arrangements to build a common European culture. European culture consists of values and cultural indicators. As part of the study, the films *Volver* (2006), *The Great Beauty* (2013), *Toni Erdmann* (2016) and *I, Daniel Blake* (2016) from post-2000 European cinema were selected as samples. These films were analyzed with the method of cinema semiotics in terms of cultural representations, and the method was supported with sociological approach in film criticism. Cultural indicators such as place, language, ritual, everyday life, music, food were examined in the films and their meanings were explained in the context of national and European Union values. As a result of film analyses conducted with cinema semiotics, it was determined that these films both reflect their national culture and represent European culture. At the same time, it has been seen that films can build a burgeoning new culture. While the directors reflected the original language of the film, they sometimes brought criticism and sometimes emphasized the culture. In doing so, Barthes's concepts of flat and side meanings of the indicator were used in cultural context. Cinema is a tool for promoting cultures, creating cultural pre-emptions in the minds of individuals, and sometimes criticizing social order. Cinema, which is an aesthetic communication and art tool, has sometimes broken the rules by making cultural criticisms while maintaining cultural policies.

Science Code : 115704

Key Words : Sociology of cinema, Europe, Daily life, European culture

Page Number : 158

Supervisor : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Student ORCID ID : 0000-0003-0671-2909

TEŞEKKÜR

Tez alıőmam boyunca bana yol gösteren ve bilgilerini benden esirgemeyen değerli danıőmanım sayın Do. Dr. Aydan ZSOY'a, manevi desteklerinden dolayı sayın hocalarım Prof. Dr. Zakir AVŐAR, Prof. Dr. Mehmet TOPLU ve Doç. Dr. İbrahim SARITAŐ'a, üniversite hayatım boyunca üzerimde emeği geçen tüm hocalarıma içtenlikle teőekkürlerimi sunarım. Bana her zaman inanan canım ailem Cansu UğUR YILDIRIM, Nermin UğUR, Zekiye UğUR, Meryem UğUR ve Erhan YILDIRIM'a, bana her zaman güç veren niőanlım Mehmet BALCI'ya ve bu süreçte bana yardımcı olan çalışma arkadaşlarıma teőekkürü bir borç bilirim. Bu tezi kalbimde sevgisini daima hissettiğim canım babam Erdal UğUR'a ithaf ediyorum...



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
2. KÜLTÜR, TOPLUM VE SİNEMA	9
2.1. Kültürün Tanımı ve Türleri	9
2.2. Kültür Çalışmalarında Öne Çıkan Yaklaşımlar.....	17
2.2.1. Klasik Sosyoloji Kuramında Kültür	17
2.2.2. Frankfurt Okulu ve Kültür.....	19
2.2.3. İngiliz Kültürel Çalışmalar	24
2.3. Kültür ve Gündelik Hayat	27
2.4. Sinema, Kültür ve Gündelik Hayat İlişkisi	31
2.5. Sinemada Kültürel Temsilleri Oluşturan Ögeler.....	36
2.5.1. Mekânların Dili	40
2.5.2. Ritüeller	45
2.5.3. Eğlence- Boş Zaman	46
2.5.4. Giyim / Kuşam ve Birey.....	47
2.5.5. Müzik	48
2.5.6. Yemek Kültürü	51

	Sayfa
3. KÜLTÜREL COĞRAFYA: AVRUPA	53
3.1. Avrupa Birliği'nin Tarihçesi	54
3.1.1. Avrupa Birliği'nin Kurumları	58
3.1.2. Avrupa Kültürü ve Politika	61
3.2. Sanat Sinemasının Özellikleri ve Avrupa Sineması.....	68
3.3. 2000 Sonrası Avrupa Sineması	81
4. FİLM ANALİZLERİ	89
4.1. Göstergebilim ve Sinema	89
4.1.1. Sinema Göstergebilimi ile Film Analizi.....	91
4.2. Volver/ Dönüş (2006) Filminin Konusu	95
4.2.1. Volver/ Dönüş (2006) Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Kültürel Belleğin Peşinden.....	96
4.3. La Grande Bellezza/ Muhteşem Güzellik (2013) Filminin Konusu.....	107
4.3.1. La Grande Bellezza (2013) Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Muhteşem Güzelliğin İzinde	108
4.4. Toni Erdmann (2016) Filminin Konusu	118
4.4.1. Toni Erdmann Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Modern Yaşamın Dertleri	118
4.5. I, Daniel Blake (2016) Filminin Konusu.....	129
4.5.1. I, Daniel Blake Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Kentin Mücadele Alanları	130
5. SONUÇ	141
KAYNAKLAR	145
ÖZGEÇMİŞ	157

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 2.1. Kültürel tepkiler. (Malinowski, 2016: 88)	10
Çizelge 2.2. Kültürel bellek. (Assmann (1997/2015: 64)	12
Çizelge 3.1. AB'nin olumlu yönlerine dair anket sonuçları. (Eurobarometer 89, İlkbahar 2018).....	67



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 4.1. <i>Dönüş</i> filminde öne çıkan kültürel göstergeler	106
Şekil 4.2. <i>Muhteşem Güzellik</i> filminde öne çıkan kültürel göstergeler.....	117
Şekil 4.3. <i>Toni Erdmann</i> filminde öne çıkan kültürel göstergeler	129
Şekil 4.4. <i>I, Daniel Blake</i> filminde öne çıkan kültürel göstergeler	139



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Paris, Amsterdam ve Belçika'nın estetik mimarisi.....	41
Resim 4.1. Volver filmi afişi.....	95
Resim 4.2. Kadınların mezarlık temizliği	97
Resim 4.3. Kırmızı rengin hâkimiyeti.....	99
Resim 4.4. Cenaze törenindeki siyah renk	99
Resim 4.5. Cenaze töreni	100
Resim 4.6. Raimunda İspanyol şarkı söylerken	101
Resim 4.7. Eski telefon Resim	102
Resim 4.8. Eski televizyon ve radyo dekoru.....	102
Resim 4.9. Almodovar'ın kadın karakterleri.....	104
Resim 4.10. Muhteşem Güzellik filmi afişi	107
Resim 4.11. Giriş sekansında verilen Roma görüntüleri.....	108
Resim 4.12.Tarihi Colosseum	111
Resim 4.13. Kilisedeki çocuklar	112
Resim 4.14. Papa.....	112
Resim 4.15. Jep'in kenti gezerek anılarını hatırlaması	114
Resim 4.16. Jep ve Romano'nun müze gezisi.....	114
Resim 4.17. Cenaze töreni	116
Resim 4.18. Tabutun çıkarılması	116
Resim 4.19. Toni Erdmann filmi afişi.....	118
Resim 4.20. Winfred ve İnes'in giyimleri ve çizdiği imaj.....	120
Resim 4.21. Toni ve İnes konferansta	120
Resim 4.22. Alışveriş Merkezi ve Winfred'in bekleyişi.....	122
Resim 4.23. Toni Erdmann tipolojisi	123

Resim	Sayfa
Resim 4.24. Toni'nin üçüncü kostümü	126
Resim 4.25. Toni ve İnes cenaze töreninde.....	126
Resim 4.26. I, Daniel Blake filmi	130
Resim 4.27. Filmin anlatısını destekleyen soğuk tonlar	133
Resim 4.28. New Castle sokakları	135
Resim 4.29. Duvar yazısı	136
Resim 4.30. Cenaze töreni	136



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
Akt.	Aktaran
AB	Avrupa Birliği
AKÇT	Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
Vb.	Ve benzeri
yy.	Yüzyıl

1. GİRİŞ

Çalışmanın konusunu oluşturan kültür, toplumun tarih içinde biriktirdiği ve aktardığı her türlü alışkanlık, değer, yaşam biçimi, toplumsal özellikler, sanat eserleri kısacası gündelik hayatı oluşturan her şeydir. Toplumun içinde anlam bulan kültür, ortak bilincin ve kolektif ruhun oluşmasına yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda toplum kimliğinin ve yaşam biçiminin tanımlanmasında ve korunmasında etkilidir.

Tarihsel bağlamında kültür çeşitli açılardan ele alınmıştır. Kültür, aktarım sürecindeki araçlara göre sözlü, yazılı ve görsel kültür olarak sınıflandırılmıştır. Tarihsel süreçte kültürün aktarımı söz ile başlamış, yazının bulunmasıyla sözlü kültür yerini kalıcılığı yüksek olan yazılı kültüre bırakmıştır. Teknolojinin ve görsel sanatların etkisiyle günümüzde ise görsel kültürden söz edilmektedir. Kültür ona verilen fiziki ve ruhsal değerler kapsamında maddi ve manevi kültür olarak sınıflandırılmış, hitap ettiği kesime göre de popüler kültür, halk kültürü, yüksek kültür gibi sınıflandırılmalara tabi tutulmuştur.

Kültür tanımının birden çok kavramı içinde barındırmasından dolayı kültür, farklı dönemlerde bahsedilen bir kavram olmuş ve farklı açılardan ele alınmıştır. Sosyolojinin ilgi alanı olan kültür, ana akım sosyoloji kuramlarında Karl Marx, Emile Durkheim, Max Weber ve George Simmel gibi sosyologların düşünceleriyle şekillenmiştir. Toplumu anlama ve tanımlama sürecinde düşünürler kültürü üretim ilişkileri, ideoloji, ekonomik güç, ritüel ve din gibi konularla birlikte irdelemişlerdir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor Adorno ve Max Horkheimer “*Aydınlanmanın Diyalektiği*” (1944) eserinde kültürü tanımlarken kültür endüstrisi kavramını kullanmışlar, kültürün artık endüstri haline gelerek insanları sahte ihtiyaçlara yönlendiren ideolojik bir güç olduğunu belirtmişlerdir. Kültür endüstrisinin kapitalizmi yeniden ürettiğine vurgu yapan Frankfurt Okulu eleştirmenleri, kültür endüstrisi karşısında insanların edilgen konumda olduğunu söylerken kültüre yönelik karamsar eleştiriler yapmıştır. Walter Benjamin kent ve kültüre yönelik çalışmalarında Frankfurt eleştirmenlerine yakınlık göstermiştir. “*Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat*” adlı eserinde Benjamin, sanat eserlerinin kültürel bir sermaye haline gelerek biricikliğini yitirdiğini karamsar bir tavırla anlatmıştır. Benjamin ortaya attığı *flâneur* kavramıyla da edilgen bireylerin kent vitrinlerine hipnotize olduğunu ve

pasajların kenti süsleyen, kapitalizmi tekrar eden imgelerle dolu olduğunu vurgulamıştır.

Bu yaklaşımdan farklı olarak İngiliz Kültürel Çalışmalar adı altında, Richard Hoggart'ın öncülüğünde toplanan düşünürler kültüre ve onu alımlayan kişilere olumlu yaklaşmış, medya ile yayılan kültürel içeriklerin yapılan okumalarla farklı anlaşılacağını vurgulamıştır. Burada kast edilen okuma sinema ve televizyon gibi görsel-işitsel içeriklerin algılanması ve anlamlandırılması sürecidir. Hoggart, 1957 yılında yayınladığı *The Uses of Literacy* adlı çalışmasında toplumun günlük hayatla başa çıkma yöntemlerini anlatmış ve kültürün günlük hayatla ilişkisi hakkında gözlemler yapmıştır. Raymond Williams ise *Kültür ve Toplum* (1958) kitabında kültürün toplumsal, ekonomik ve siyasal süreçlerle olan diyalektik ilişkisini ele almıştır. Williams, kültürün var olan ve empoze edilen hali dışında yeşeren ve gelişen durumuna da dikkat çekerek kültür sınıflandırmasında yeşeren yeni bir kültürün varlığından da söz etmiştir.

Kültür ve toplum arasındaki ilişkinin tüketim üzerine kurulmaya başladığı düşüncesi sinema alanındaki tür tartışmalarında da görülmüştür. 1920'li yıllarda Hollywood stüdyolarında üretilen filmlerin aynı türsel kodları taşıması ve seyircinin beklentisi etrafında şekillenmesi sinemada tek tür filmlerin eleştirilmesine neden olmuştur. Kendine yeni yollar arayan sinema, bağımsız ve yenilikçi yapımlarla farklı bakış açısı yaratmış ve sanat sineması kavramını ortaya çıkarmıştır. Yeni gerçekçi akımlar, Yeni Dalga gibi Avrupa akımları toplumun gerçek sorunlarına ve gündelik hayatına ışık tutmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının önemli yönetmenlerinden Roberto Rossellini 1945 yapımı *Roma, Açık Şehir* filmi ile savaşın topluma bıraktığı izleri gerçekçi bir biçimde yansıtırken, Fransız Yeni Dalga sinemasında François Truffaut çektiği *400 Darbe* (1959) filmi ile sistemin ve ailenin çocuk üzerindeki etkisini anlatmıştır. Belirli uyaşımaların ve biçemlerin dışına çıkan sanat sineması, gerçeğin temsili ve imgenin farklı sunumuyla yenilikçi olmaya devam etmiştir.

Stüdyolardan çıkan kamera, topluma ve dolayısıyla kültüre dair ipuçları taşımaya başlamıştır. Etkili bir kitle iletişim aracı ve aynı zamanda güçlü bir sanat olan sinema, üretildiği toplumdan ve zamandan bağımsız olarak düşünülemez. Kültürün sinemadaki yansması, toplumsal özelliklerin ve yaşam biçiminin tanınmasında büyük rol oynamaktadır. Diğer bir deyişle kültürlerarası iletişimde sinema, kültürleri yansıtma

veya dönüştürme görevi görebilir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacını; kültür, toplum ve sinema ilişkisinin Avrupa filmlerine nasıl yansıdığı ve gösterilen kültürel temsillerin, İspanya, İtalya, Almanya ve İngiltere yapımı ‘sanat filmleri’ üzerinden - göstergebilim yöntemi kullanılarak- incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışma, AB’nin kültür ve sinema politikalarıyla kültürü nasıl temsil ettiği ve/veya inşa ettiği sorusuna yanıt aramak ve sanat filmlerindeki kültürel izleri sürmek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan kültürel temsiller, insanların görsel imajları okumalarıyla anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda filmlerdeki kültürel temsillere Avrupa kültürünün geçmişten gelen manevi değerleri (Rönesans, Reform vb.) ile maddi/somut kültürel göstergeleri açısından bakılacaktır. Avrupa’da toplumsal yaşamda, düşünce biçiminde ve sanat akımlarında yaşanan Rönesans ve Refom hareketleriyle özgür düşünce, eşitlik, bilim, sanat gibi kavramlar ön plana çıkmış, bu değerler Avrupa’nın temel değerleri haline gelmiştir. Rönesans’ın mimaride ve sanattaki etkisi de heykellerde, resimlerde, biçimsel yapılarda somut hale bürünmüştür. Tezin konusunu oluşturan kültürel temsiller kavramında günlük yaşam pratiği, değerler, mimari, mekân, giyim/kuşam, dil, kültürel müzikler, yemekler ve ritüeller kast edilmektedir. Bu temsiller sinemada Avrupa kültürünü en iyi açıklayan ve betimleyen göstergeler olduğu için bu şekilde sınıflandırılmıştır.

Çalışmanın amacı Avrupa kültür-sanat politikalarının ‘sanat’ filmlerindeki yansımalarını irdelemek ve 2000 sonrası değişen değerlerle birlikte ele almaktır. Bunu yaparken de kültürel göstergelerin örtük anlamlarını analiz etmek önemli olacaktır. Bu çalışma Avrupa Birliği’nin kültür ve sinema politikalarıyla kendi kültürünü filmlerde nasıl temsil ettiği ve/veya dönüştürdüğü sorusundan yola çıkmaktadır. Aynı zamanda bu çalışma, yabancı olduğumuz bir kültürün filmler aracılığıyla kültürel değerler sistemini meşrulaştırabildiğini konu edinmektedir. Özellikle 2000 sonrası Avrupa’da değişen yeni değerlerle birlikte cinsiyet özgürlüğü, iş birliği gerektiren kültürel politikaların genişliği (Eurimages, Avrupa kültür sözleşmesi, yaratıcı Avrupa programı, Avrupa kültür başkentleri projesi vb.), mekânın ve fikirlerin Avrupalılaştığı Avrupa sinemasında da görülmektedir. Sinema, bize deneyimleyemediğimiz duyguları yeni mekânlar ve karakterlerle anlatır ve hissetmemizi sağlar. Mekânsal ve zamansal boyutları aşan sinema, kültürlerarası iletişimin sağlanmasına ve kültürlerin tanıtılmasında büyük öneme sahiptir. Bu çalışmada Avrupa kültürünün sanat filmlerinde yansıttığı örtük anlamlar ele alınmaktadır.

Ana akım sinema, ideolojileri doğrudan temsil etmekte ve bunu açıkça yapmaktadır. Böylece mesaj, göstergelerin yan anlamından ziyade temel anlamlarıyla doğrudan anlaşılmaktadır. Ancak bağımsız (sanat) sinema, göstergelerin yan anlamlarıyla imgesel bir dil oluşturmaktadır. Bu amaçla Stuart Hall'un kültürel göstergeler kavramı ile sinemadaki göstergebilim çalışmaları arasına bağlantı kurulmuş ve filmlere bu açıdan yaklaşmıştır. Tezin kuramsal çerçevesi sosyolojinin konularından olan kültür ve gündelik hayat ile sanat sineması arasındaki ilişkinin çoklu okumasıyla oluşturulmuştur. Böylelikle kültürel göstergeler ve sinema arasındaki ilişki filmler aracılığıyla incelenmiştir. Sanat filmleri, görsel imajları ana akım anlatıya göre daha çok metaforik anlamda kullanmaktadır ve seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya itmektedir. Sanat filmlerinde yönetmenin film dili, görsel imgelerle desteklenmektedir ve film imajlarla düşünmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda tez kapsamında incelenecek filmler Avrupa sinemasının öne çıkan *Volver* (Dönüş, 2006), *La Grande Belleza* (Muhteşem Güzellik, 2013), *Toni Erdmann* (2016) ve *Ben, Daniel Blake* (2016) adlı filmlerdir. Bu filmlerin örneklem olarak seçilmesinde Avrupa sanat sinemasında özgün anlatılara sahip olması, Avrupa film ödülü, altın palmye gibi ödüller kazanarak görünür olması ve bahsedilen kültürel göstergeleri yansıtması etkili olmuştur. Göstergeler, kültürel temsilleri sembolik biçimde yansıtmaktadır. Bu yüzden görsel bir metin olan filmler, kültür bağlamında göstergebilimle incelenmiş, göstergelerin kültürel anlamları değerlendirilmiştir. Gottdiener (1195/2005:55) postmodern toplumsal göstergelerin sadece görünen anlamıyla kavranamayacağını, kültür, politika, toplum gibi olgularla birlikte ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda kullanılan sosyolojik yaklaşım ile filmlerin üretildiği ülke ve toplumun özelliklerinin belirlenmesi daha kolay olmaktadır ve sosyolojik film eleştirisi tezin yöntemini desteklemektedir. Bu yöntemlerle çalışmada Avrupa Birliği ülkelerinin kültür bağlamında ortak özellikleri (Birlik politikaları) ile farklı özellikleri (ulusal kültürleri) irdelenmektedir.

Sinemada imaj ve temsil kavramları çoğu zaman birbirini dışlamaktadır. Sinematik imajlar, sinemanın özüne inerek ayrı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Temsiller ise gerçeğin ya da fikrin istenilen şekilde sunumu olarak görülmektedir. Ancak kültür açısından bakıldığında kültürel göstergeler ve temsiller birbirini tamamlamaktadır. Kültür, sinemada hem bilinçli bir şekilde ideolojik fikrin tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkmakta hem de bilinçsiz olarak doğrudan göstergenin kendi anlamını

yansıtmaktadır. Kültürel temsiller ülke ve toplum bağlamında özel anlamlara sahiptir. Stuart Hall (1997/2017) *Temsil* kitabında kültürel temsillerin ortak anlamlar yaratmak amacıyla medya araçları, topluluklar ve kültürel eşyalar gibi çeşitli kanallarla üretildiğini vurgulamaktadır. Hall'e göre kültürel temsil, anlam yüklemek ve onu gündelik hayata uygulamak ile gerçekleşmekte ve müzik, resim, fotoğraf, yazılı ve sözlü enformasyon gibi yapılarla meydana gelmektedir. Hall'un bahsettiği dil sadece konuşulan sözcüklerle sınırlı değildir. Bu çalışma, sinemanın özgün diliyle nasıl kültürel temsiller yarattığını ve yansıttığını seçilen Avrupa 'sanat filmleri' üzerinden açıklama amacı gütmektedir. Popüler filmler de kültürel göstergeleri ideolojik ve politik olarak sunmaktadır ancak bu tez kapsamına örtük anlamların bulunduğu sanat filmleri seçilmiştir.

Mevcut literatür incelendiğinde kültür ve sinema arasındaki ilişkiyi inceleyen tezlerin yanı sıra 2000 sonrası Avrupa sinemasının kültürel boyutları üzerine yeterli çalışmanın olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Avrupa'da kültür ve sinema ilişkisini ele alan tezler incelendiğinde genellikle yapım olarak melez yapımlar ve kültürel karşılaşmalar (Işıl Sönmez, 2007), kültürel ekoloji (İlknur Gürses, 2007) ya da kimlik sorunları (Özlem Sefer, 2014) ele alınmıştır. Sinema göstergebilimi yöntemini kullanan tezler filmleri (Tezay Çelebi, 2009; Döndü Defne Kılınç, 2019 vb.) göstergeler, dizge, kod, anlam bakımından incelemiştir. Temsil konusunda ise genellikle sinemada cinsiyet temsili (Fatih Kanat, 2006; Seher Midilli, 2014 vb.) ya da arzu, özne vb. duygusal tepkilerin temsili (Zeynep Barkot, 2013) gibi birçok analiz mevcuttur. Ancak Avrupa sineması kapsamında kültürel temsillerin ele alınmaması ve filmlerdeki kültür göstergelerinin örtük özelliklerinin Birlik politikası bağlamında incelenmemesi bu çalışmanın önemini vurgulamaktadır. Bu çalışmada, sinema göstergebilimiyle kadrajın içindeki somut göstergeler ve soyut değerler film, ülke, AB politikaları ve kültürü bağlamında analiz edilmiştir.

Tez çalışması kapsamında öncelikle kültür, toplum ve sinema arasındaki ilişki ele alınmakta ve kültürün tanımı ile kültüre ilişkin yaklaşımlar değerlendirilmektedir. Nitekim küreselleşmeyle birlikte yerel kültürel özelliklerin kaybolduğu, tek bir kültür düzeninin ortaya çıktığı literatürde tartışılmaktadır. Ancak küreselleşmenin olumsuz yönüne vurgu yapıldığı kadar kültüre olumlu etkileri olduğunu düşünenler ve yeni iletişim teknolojilerinin kültürü tanıtmadaki etkisine vurgu yapan düşünürler de vardır.

Bilişim teknolojilerinin artması, küreselleşmenin yaygınlaşması, sinemanın gücünün her çağda etkili olması sonucunda sinema, kültürlerarası iletişimde uygun araçlardan biri olarak görülmüştür. David Morley, Kevin Robins (1995/2011) gibi birçok düşünür özellikle Avrupa Birliği'nin kültürü, politikalarının temeline yerleştirdiğini ve iletişim teknolojilerini bu bağlamda yeniden ele aldığını vurgulamaktadır. Tez bu yaklaşımlardan hareketle AB politikalarının kültürel göstergeler üzerinden nasıl meşrulaştırıldığını konu edinmektedir. Bu bağlamda çalışma -Morley ve Robins'in durduğu çizgide- filmleri Avrupa Birliği'nin kültür politikaları bağlamında değerlendirmektedir. Bu bölümde kültür üzerine düşüncelerin yanı sıra kültüre ilişkin kavramlar ve gündelik hayatla ilişkisi açıklanmaktadır. Ardından gündelik hayat ve sinema arasındaki ilişki ele alınmakta ve kültürel temsiller sınıflandırılmaktadır.

Toplumsal ve kültürel bir araç olan sinema ülke sinemalarıyla çeşitlenmiş, filmler üretildiği coğrafyayla tanımlanmıştır. Üçüncü bölümde kültürel coğrafya örneği olan Avrupa'nın günümüzdeki kültürel imajını yaratma süreci, Birlik politikaları ve kurumları incelenmektedir. Avrupa kültürü, tarihi ve politik bir kavramdır. Avrupa Birliği, ideolojik bir birlik olarak politikalarını düzenlemekte ve kültür açısından da güçlü konumda olmaya çalışmaktadır. Ardından Avrupa kültürünü oluşturan temel değerler ele alınarak kültür politikalarının önemi değerlendirilmiştir. Tek bir kültür yaratmaya çalışan ve uluslar üstü bir konumda olan Avrupa Birliği, sinema konusunda da birlik olmaktadır. Avrupa sineması, Avrupa'nın sanat akımlarını ve değerlerini içinde barındırmaktadır. Bu kapsamda Avrupa sinemasının gelişimi incelenmektedir. Tez kapsamında 2000 sonrası Avrupa sineması ele alınmaktadır. Avrupa sineması içinde ülke sinemaları ayrı ayrı yer ettiği için farklı kaynaklardan derlenerek Avrupa sinemasının genel görünümü oluşturulmuştur. Aynı zamanda sanat sinemasının özelliklerine ve Avrupa'daki örneklere değinilirken farklı kaynaklardan sentez yapılmıştır.

Son bölümde 4 farklı Avrupa ülkesinden seçilen filmler göstergebilim yaklaşımıyla analiz edilmekte, bu filmlerdeki kültürel temsillerin ülke ve Birlik bağlamında anlamları ortaya konmaktadır. Sinema göstergebilimi, filmdeki anlamların nasıl inşa edildiğini ve olguların ne anlama geldiğini irdelemektedir. Sinematografik görüntünün anlamları üzerinde duran göstergebilim, sinemanın bir dil olduğu varsayımını kabul etmektedir. Bu doğrultuda ilk önce sinema göstergebilimiyle nasıl bir yol izlenerek

film analizinin yapılacağı anlatılarak kültürel temsil bağlamında hem ülkenin sahip olduğu ulusal kültür hem de bağlı olduğu Avrupa kültürü irdelenmektedir. Böylelikle sinematografik dil, kültürlerin görünür kılınmasına yardımcı olmaktadır.





2. KÜLTÜR, TOPLUM VE SİNEMA

2.1. Kültürün Tanımı ve Türleri

İnsan doğumundan itibaren içinde yaşadığı toplumun kültürüyle ve kurallarıyla çevrilidir. Kültür çok geniş bir kavramdır bu yüzden birden çok tanımı vardır. Türk Dil Kurumu kültürün tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Tarihi, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çerçevesine egemenliğin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” (<http://www.tdk.gov.tr/>). Temel ve ilk anlamıyla kültür tarımsal ürün elde etme, ekme, yetiştirme anlamının yanı sıra uygarlık, sanat eserleri, yaşam biçimi gibi anlamlara sahiptir. Bozkurt Güvenç (1979: 98-99) kültür sözcüğünün çok anlamlı yapısını bilimsel, beşerî, estetik ve maddi olarak özetlemiştir. Kültürdeki bilimsel gelişmeler toplumun modernleşme sürecini etkilemektedir. Böylece “kültürlü olma” algısı toplumun gelişmişlik düzeyiyle ilgilidir. Edward Burnett Tylor (1958) kültürü toplumun sahip olduğu “inanç, gelenek, alışkanlık, sanat ve becerilerinden oluşan bir bütün” olarak görmektedir. Kültürün beşerî ve estetik yönü mimari, sanat eserleri gibi nesilden nesile aktarılan somut öğelerle kendini göstermektedir. Kültürün maddi yönü üretilen, elde edilen ve miras bırakılan her türlü somut şeyi ifade etmektedir. Erol Mutlu (2012: 205) kültürü, toplumları birbirinden ayıran ve kişilerin benliklerini tanımasına yardımcı olan yaşam pratikleri olarak tanımlamaktadır. Kültür, toplumların kendi inançları, normları ve değerleridir. Dolayısıyla toplum için kültür bütünleştirici bir özelliğe sahiptir. “Kültür toplumun ürünü aynı zamanda da toplumun inşa edicisidir” (Bahar, 2005: 63). Geertz (1973/2010: 27) kültürü göstergebilimsel bir olgu olarak yorumlarken kültürün kamusalına vurgu yapmıştır. O’na göre kültürün somut veya soyut olmasından ziyade içerdiği anlamlar önemlidir. “İnsan olmadan kültür de olamaz, burası kesin; ama aynı şekilde ve daha da önemlisi kültür olmadan insan olamaz” (Geertz, 1973/2010: 68). Geertz, insanın kültürle tamamlandığını, düşüncelerimizin ve duygularımızın kültürel ürünler olduğunu belirtmektedir. Kültürün insan üzerindeki etkisi kapsayıcı ve tamamlayıcıdır. “Kültür insanın aracıdır, insan hayatının kültür tarafından dokunulmayan ve değiştirilmeyen bir yönü yoktur” (Hall, 1976: 16). Kültür ve insan arasındaki ilişki diyalektik boyuttadır ve gündelik yaşamın her alanında bu karşılıklı ilişki farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal, ideolojik ve

sanatsal araçlarla kendini gösteren kültür, temsiller aracılığıyla görünür kılınmış, görsel ve/veya işitsel formlarla gizlediği anlamlar açığa çıkarılmıştır.

Malinowski (2016) kültürün sosyal antropoloji ile olan bağımlı irdelemiş ve kültürün ihtiyaçlardan doğduğunu belirtmiştir. Malinowski (2016: 42) kültürün özellikle biyolojik ihtiyaçlardan ortaya çıktığını, bunun sonucunda ise insanın ikinci bir çevre yaratarak kültürü oluşturduğunu söylemektedir. İnsan, temel ihtiyaçlarını karşılamak için yöntemler ve araçlar üretmektedir. Bu ihtiyaçlar sonucunda üretilen yöntemlerle toplumsal düzen, sembolik yaşam ve gündelik pratikler oluşmaktadır. Malinowski (2016: 88) temel ihtiyaçların yarattığı kültürel tepkileri en temel şekilde şöyle aktarmıştır:

Temel İhtiyaçlar		Kültürel Tepkiler	
1	Metabolizma	1	Beslenme
2	Üreme	2	Akrabalık
3	Bedensel Rahatlık	3	Barınma
4	Güvenlik	4	Korunma
5	Hareket	5	Faaliyetler
6	Büyüme	6	Eğitim
7	Sağlık	7	Temizlik

Çizelge 2.1. Kültürel tepkiler (Malinowski, 2016: 88)

Temel ihtiyaçlar ve kültürel tepkiler zamanla çeşitlenmiştir. Malinowski, bu tabloda temel ihtiyaçlardan yola çıkmıştır. Arzular, hayaller, estetik arayışlar, tarihe iz bırakma isteği, gelenekleri aktarma ihtiyacı ise yeni kültürel tepkilerin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Sanat eserleri, toplumun kültürel sembolleridir. Malinowski, el sanatlarını kültürün sembolü olarak görmektedir. Kültürün özelliklerinden biri olan sembolik olma özelliği Malinowski'nin de kabul ettiği bir şeydir. Bu sembolik dil sözlü, yazılı ve görsel olarak aktarılmaktadır.

Kültürler gelecek nesillere dil ile aktarılmış, sözlü kültürde dil başat bir öge konumuna gelmiştir. Dil iletişimin kurulmasındaki ilk aşamadır. "Dil, bir milletin dünyayı kendine göre seslendirmesi, kâinatı ve hayatı kendisine göre adlandırması ve ona kendi damgasını vurmasıdır. Bu durumuyla da dil, topluma biçim veren bir sistemdir" (Ünalın, 2014: 31). Söze dayalı iletişimin olduğu toplumlarda bellek ve algı çok

gelişmiştir ve toplum içi etkileşim daha fazladır. Kalıplaşmış kelimeler konuşmanın akılda kalmasını kolaylaştırmış, efsaneler, deyimler, hikâyeler, fıkralar sözlü kültür ürünleri olarak nesilden nesile aktarılmıştır. Aynı şekilde türküler de toplumun sevincini, acısını, üzüntüsünü yansıtan kültürel öğelerdir ve toplumu en iyi şekilde anlatmaktadır. Yazının icadıyla sözlü kültür teriminin ardından yazılı kültür kavramı ortaya çıkmıştır. Yazılı kültürde belleğe kaydedilen her türlü bilgi, duygu ve düşünce yazıya dökülmüş, matbaa teknolojisiyle birlikte iletişimde mekân sınırı ortadan kalkmış, okur-yazarlık oranı artmaya başlamıştır.

“Matbaa modern topluma damgasını vuran özel hayat anlayışının gelişmesindeki başlıca unsurlardan biridir. Matbaa sayesinde el yazması kitaplardan çok daha ufak ve taşınabilir kitaplar basıldığı için, okurun kalabalıktan uzak kitabıyla baş başa bir köşeye çekilebileceği ve zamanla tamamen sessiz okuma alışkanlığını kazanacağı ruhsal ortam da ortaya çıkmıştır. El yazması kültüründe ve ilk basılı kitaplar devrindeyse okuma, bir kişinin geniş bir topluluğa yüksek sesle okuduğu toplumsal bir etkinlikti” (Ong, 1982 / 2014: 155).

İnsan sosyal bir varlıktır ve toplumdan bağımsız şekilde düşünülemez. Çünkü bireyler duygu, düşünce, istek ve fikirlerini paylaşma ihtiyacı duyarlar. Bu sosyal etkileşim ile birlikte toplumsallaşma süreci gerçekleşmekte ve kültürel kodlar, kurallar toplumun geneline yayılmaktadır. Toplumdaki kurumlar ve yapılar kültürün aktarılmasında başrol oynamaktadır. Eğitim sermayesi, aile ve okulda öğrenilen kültürel birikim sonucunda ortaya çıkmaktadır. Birey ilk olarak aile ortamında daha sonra ise okulda, sosyal gruplarda ve medya aracılığıyla toplumun uygun gördüğü kuralları öğrenmektedir. Bu toplumsal süreçlerin sonunda kişinin benliği oluşmaya başlar. Benlik hem kendini tanıma sürecidir hem de dışsal etmenler sonucunda şekillenir. Bireylerin kimlik ihtiyacı ve aidiyet duygusu, toplumların ve dolayısıyla kültürlerin oluşmasına yardımcı olmuştur. “Bireyin etnik kimliği ve kültürü aidiyet oluşturur. Bu çerçevenin dışındakiler ötekilerdir. Ötekini, etnik kimliğimizin ve kültürümüzün bize çizdiği ve oluşturduğu bakış açısıyla algılar ve anlamlandırırız” (Türk, 2014: 11). Öznelerarasılık aynı toplumda yaşayan kişilerin arasındaki iletişimi, empatiyi ve uyma davranışlarını ifade etmektedir. Kültürel kuralların herkesçe kabul edilmesi ve ortak davranışlar kültürel yapı olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda özneler iletişim kurarken aynı kültürde olmanın verdiği avantajlara sahiptir.

Kültürel bellek, toplumun zihninde yer alan ortak bilinç ve değerlerdir. Kültüre ait bütün değerler böylece diğer kuşaklara aktarılmaktadır. Assmann (1997/2015: 23)

kültürün birleştirici ve bağlayıcı öge olmasını sembolik yaşam yaratmasına ve tekrarlanmasına bağlamaktadır. O'na göre dün ve bugünü harmanlayan ve tekrarlayan şey kültürdür. Böylece bu tekrar eden olgu daima canlı kalarak bireylerin aidiyet duygusunu geliştirmektedir. Jane Assmann (1997/2015: 27) Maurice Halbwachs'ın bellek türlerini tekrar hatırlatarak kültürel belleğe vurgu yapmaktadır. Halbwachs, mimetik belleği davranışların taklit yoluyla tekrarlanması olarak tanımlamaktadır. Günlük hayatta çoğu davranış uygun görülen taklitlerle kurulur. Nesnel belleği ise gündelik eşyalara verdiğimiz değer ve geçmişi hatırlatan olgulardır. Eşyalar böylece geçmişin ve kişinin bir yansıması niteliğinde olabilmektedir. Yakın geçmiş yansıtan ve bireysel anıları pekiştiren ise iletişimsel bellektir. Kültürel bellek, diğer bellek türlerini kapsayan bir kavramdır. Gelenekler, taklitler, eşyalar, semboller kültürel belleği oluşturur. “Kültürel bellek büyük ölçüde grup içinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeşir” (Assmann, 1997/2015: 29). Aidiyet ve kimliği pekiştiren kültürel bellek, gündelik hayatın başat olgularındandır.

	İletişimsel Bellek	Kültürel Bellek
İçerik	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler	Efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananlar
Biçim	Gayri resmi, az biçimlendirilmiş, doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram
Araçlar	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme
Zaman yapısı	80-100 yıl, şimdiki zamanla bağlantılı 3-4 kuşaklık zaman ufku	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman
Taşıyıcılar	Belirsiz, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları	Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları

Çizelge 2.2. Kültürel bellek. Kaynak: Assmann (1997/2015: 64)

Kültürel bellek, somut göstergelerin zihinde yer etmesiyle daha da pekişmektedir. Bu yüzden nesne belleği, mimetik bellek gibi bellek türlerinin bileşimidir aslında. Toplumsallaşma süreciyle birlikte yavaş yavaş kültürel bellek de oluşmaya başlamaktadır. Kültürle çevrili bireyin davranışlarını inceleyen sosyal psikolojide, bireyin toplum içindeki davranışlarını etkileyen birçok faktör olduğu belirtilmektedir. Kişisel etmenler ve ortamın yapısının dışında kültür, bireylerin toplumsal yaşamını düzenleyen ve şekillendiren bir etmendur. Kağıtçıbaşı (1998) toplumdaki bireylerin çoğunluğa göre hareket etmeye meyilli olmasını “beraberlik kültürü” olarak adlandırmıştır. Bu kültüre sahip toplumlarda, ortak sosyal davranış biçimlerine uyum sağlamayan bireyler hemen fark edilmektedir. Toplumsal kimliğe sahip birey farklılığı nedeniyle Goffman (1963/2014: 33)’ın tabiriyle *damgalı birey* haline gelir. Goffman, damgayı olumsuz anlamda kullanır ve damgayı üç kategoriye ayırır. Ona göre damga fiziksel, ruhsal bozukluk nedeniyle veya etnolojik farklılıklardan dolayı ortaya çıkmaktadır. Toplum üyeleri genellikle grup içinde kabul görmeyi beklemektedir ve bu yüzden uyma davranışı gösterirler. Uyma davranışında etkili olan itaat, özdeşleşme ve benimseme kavramlarının Kelman tarafından ilk defa kavramlaştırıldığı belirtilen Kağıtçıbaşı (2013:101) bu süreçlerin bireye yararlı olduğunu şu şekilde özetlemiştir:

“İtaatin sağladığı yarar, insanlar tarafından kabul edilmek, ödüllendirilmek ya da cezalandırılmamak şeklinde düşünülebilir. Özdeşleşmenin yararı, kişiye, değer verdiği kimselere benzeme, onlar gibi olduğunu düşünme duygusu sağlamasıdır. Benimseme ya da kendine mal etmenin kişiye sağladığı yarar ise onun doğruyu anlama ve uygulama gereksinimini tatmin etmesidir” (Kağıtçıbaşı, 2013: 101).

Bu üç süreç sosyal düzenin dolayısıyla kültüre dâhil olan ahlak ve görgü kurallarının kalıplaşmasını kolaylaştırmaktadır. Emile Durkheim kültürün sistemli bir yapı olduğunu ve toplumun ortak bir bilinç ile hareket ettiğini belirtmiştir. Durkheim “kolektif bilinç” kavramını toplumla ilişkilendirmiş ve kavramı şöyle açıklamıştır:

“Aynı toplumun ortalama vatandaşları arasında ortak olan inançların ve duyguların toplamı, kendine ait yaşantısı, olan belirli bir sistemi oluşturur; ona kolektif veya ortak bilinç denebilir... Bu nedenle o, tikel bilinçlerden tümüyle farklı bir şeydir ancak sadece onlar aracılığıyla gerçekleşebilir” (Durkheim, 1893/ 1964: 79-80, akt. Ritzer, 2000/2013: 194).

Kültürü oluşturan unsurlar maddi ve manevi olarak ikiye ayrılmaktadır. Maddi kültür öğeleri insan eliyle üretilen somut araç gereçler ve coğrafi unsurlar olarak tanımlanabilir. Toplamların yaşadığı coğrafyanın özellikleri kültür üzerinde etkilidir.

Örneğin soğuk iklimin hâkim olduğu yerlerde yaşam iklim koşullarına uygun olarak düzenlenir. Ya da deniz kenarı olan ülkeler balıkçılık açısından canlıdır, yemek kültürü ve ekonomik gelir balıkçılık üzerine şekillenmiştir. Manevi kültür öğeleri ise dil, din, ahlak- görgü kuralları, gelenek ve ritüellerdir. Sanayi, teknoloji, sosyal ilişkiler, siyaset gibi birçok faktör kültür kavramının gelişmesinde etkilidir. Raymond Williams, *Kültür ve Toplum* (1975/2017) adlı kitabında kültürü Sanayi Devrimi'ne karşı basit ve tek boyutlu bir tepki olarak görmekten ziyade kültürü toplumsal, siyasal, ekonomik gelişmelerle büyüyen bir yaşam tarzı olarak nitelirmektedir.

Kültür, uzun süreli gelenek ve göreneklere ifade etmektedir fakat kültür toplumsal gelişmelere karşı değişebilir. Kültür kavramı Erdoğan ve Alemdar'a (2010: 350) göre sabit bir yapıda değildir. Onlar insanın sadece kültürü taşımadığını aynı zamanda kültürü dönüştürdüğünü ifade etmektedir. Bir başka deyişle kültürün dışsal etmenlerle birlikte farklılaşması kültürel değişimdir. Avcılık ve toplayıcılıkla başlayan toplumsal pratikler Sanayi Devrimi ve teknolojik gelişmeler ile birlikte dönüşerek tarım toplumu, daha sonra da sanayi toplumu adını almıştır. "Endüstriyel devrim sırasında kavram, yüksek kültür ve halk kültürü diye ayrıldı. (...) 19.yüzyılın sonlarında kapitalizmin kitle kültürü denilen kültür geldi ve bu kültür alçak kültür olarak nitelendi" (Alemdar ve Erdoğan, 2010: 349). Değişen toplumsal olguların yanında kültür, çok kullanılan ve her kavrama uyarlanan bir kelime haline gelmiştir. Burke (2004/2008: 46-47) 1990'lı yıllarla birlikte kültüre dair çalışmaların arttığını ve her alanda kültür uyarlamalarının olduğunu belirtmektedir. Burke, bunu rüya kültürü, aşk kültürü, yiyecek kültürü gibi örneklerle açıklamaktadır. Kültür, artık seçkin kesimi çağrıştıran bir kavram olmaktan çıkmıştır. Halk kültürüne olan ilgi, kültürün gündelik hayatla ve antropolojiyle olan bağına güçlendirmiştir. Böylece kültür, eklektik bir biçimde farklı alanlara gönderme yapan bir kavram olmuş, çeşitli kültür türleri tartışılmıştır. Modernleşmeyle birlikte popüler olanın değeri artmış popüler kültür ve modern kültür gibi kültür çeşitleri ortaya çıkmıştır.

Kültür türlerine bakıldığı zaman her kültür türünün kendi içinde de belirgin özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Genel kültür toplumun genelinin benimsediği kültürdür, alt kültür ise toplumun içindeki küçük grupların kendine has özellikleridir. Alt kültür din, etnik grup, meslek gibi durumların farklılığından ortaya çıkmaktadır. Bahar (2005: 68) genel kültürden uzaklaşan alt kültür gruplarının topluma uyum

sağlayamama problemi olduğunu belirtmiştir. Alt kültürler ana kültürün varlığının bilincindedir. Ancak karşıt kültür egemen kültürün varlığını reddetmektedir. Sanayi sonrası toplumlarda bilişim teknolojilerinin ilerlemesi, kentleşme, kitle iletişim araçlarının modern yaşamdaki büyük etkisi ile birlikte yeni kültür türleri tartışılmaya başlanmıştır. Yüksek kültür ve halk kültürü ayrımı oluşmuştur. Halk kültürü, endüstri öncesi toplum yapısını ifade etmektedir ve halkın sahip olduğu değerlerdir. Yüksek kültür ise toplumun entelektüel kesiminin yaşam tarzları ve estetik zevkleridir. Opera, bale, heykel gibi sanatlar yüksek kültür öğeleridir.

Kitle kavramı bir araya gelen insan topluluklarını ifade etmektedir. Gustave Le Bon (1895/2014) *Kitleler Psikolojisi* adlı kitabında psikolojik kitlelerin, kolektif bir ruhla bir arada olduklarını, duygularının ortak ve abartılı olduğunu ve yalnızca hayallerle düşündüklerini belirtmektedir. Le Bon kitlelerin gelenekle olan ilişkisini şöyle özetlemiştir:

“Ananesiz yani milli ruhsuz hiçbir medeniyet olmaz. İnsan var olduğu günden beri şu iki şeyle uğraşmıştır: Kendisine bir ananeler zinciri yaratmak ve bunların faydalı etkilerini aşındırdıktan sonra bu ananeleri yıkmak. Kökleşmiş bir anane olmadan medeniyet olmaz. Bu ananelerin yavaş yavaş değiştirilmemesi halinde de ilerleme gerçekleşmez (...)” (Le Bon, 1895/ 2014: 85).

Le Bon’un bahsettiği gibi ananeler değişime uğramış ve çeşitlenmiştir. Kitle toplumu tarafından üretilen kitle kültürü tüketim amaçlı üretilen, sığ ticari kültür olarak görülmüş ve eleştirilmiştir. Kitle kültürüne yönelik eleştirilerin başında Frankfurt Okulu gelmektedir. Okulun eleştirilerine göre kalıplaşmış kitle kültürü ürünleri, değerleri yok etmekte ve kültür bir meta haline gelerek endüstri aracına dönüşmektedir. Kültüre ilişkin bu yaklaşım kültürel çalışmalar bölümünde ayrıntılı şekilde incelenecektir.

Popüler kültür ise toplumda yaygın olan, halkın beğeni ve ilgisinin yoğun olduğu, hızlı tüketime açık kültürdür. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla popüler kültür ürünleri kolay elde edilmiş ve genişlemiştir. Popüler kültür aslında halk kültüründen geleneksel kodları almıştır fakat git gide kitlenin eğlence ihtiyacı üzerine yoğunlaşmıştır. Popüler kültür bu anlamda yaratıcı olarak görünse de Frankfurt Okulu tarafından önem arz etmeyen, basit bir kültür olarak eleştirilmiştir. Özellikle televizyonun popüler kültürü yaydığı düşünülmektedir. Popüler kültür, kitle iletişim araçlarının güçlü etkisiyle kent yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Kültürün aktarımı ve tanıtımı iletişim olmadan gerçekleşemez. Genişleyen iletişim ağı, küreselleşmeyle etkisini arttırmaya başlamıştır. Küreselleşme dünyanın bütünleşmesi, tek bir pazar haline gelmesi olarak tanımlanabilir. Marshall McLuhan'ın *küresel köy (global village)* kavramı özellikle iletişim teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte kullanılmıştır. McLuhan'a göre elektronik iletişimle dünyada eşzamanlılık meydana gelmektedir. İletişimde küreselleşme bilginin eşzamanlı olarak dünyanın her yerine hızla ulaşmasını ifade eder. Küreselleşen iletişimle birlikte kültür kavramında yeni terimler meydana gelmiştir. Örneğin kültürlerarası iletişim, farklı kültür grupları arasındaki etkileşimi ifade etmektedir. Böylece kültürel empati ve farklı kültürlerin kabullenilmesi olumlu bir gelişme olarak görülmektedir. Kültürlerarasılık, kültürlerin aktif olarak birbirleriyle iletişimde olması ve kültürel benliğinin dışında başka kültürlerin olduğunu kabullenme sürecidir. Farklı kültürler küresel iletişim ağlarıyla tanınır hale gelmektedir. Kartarı (2016: 26), 20. yüzyılın "kültürler yüzyılı" olarak tanımlanabileceğini, bunun nedeninin de kültürlerarası etkileşimin yeni iletişim teknolojileriyle güçlenmesi ve doğa bilimlerindeki keşiflerin artması olduğunu belirtmektedir.

Küreselleşmeyle kültürlerin yok olduğunu, tek tip bir dünya düzeni kurulduğunu söyleyen düşünürler, medya şirketlerinin ekonomik kazanç elde ettiğini ve dünya düzenini yönlendirdiğini belirtmektedir. Özellikle küreselleşmenin Amerikan kültürünü yaymadaki etkisi göz önüne alındığında düşünürler Hollywood'un Amerikan kültürünü filmler aracılığıyla yaydığını, kitle kültürünün Avrupa kültürünü tehdit ettiğini belirtmiştir. Avrupa, buna karşılık aldığı önlemler ve politikalarıyla kendi kültürünü korumayı hedeflemiştir.

Kartarı (2016: 73) kültür araştırmalarında iki yaklaşımdan söz etmektedir. Kültürü içinde bulunduğu toplumla birlikte anlamaya çalışan ve içeriden bir göz olarak bakan *emik* yaklaşımdan ve farklı kültürleri karşılaştırarak yapılan, dışarıdan bir göz olarak temel formları inceleyen *etik* yaklaşımdan söz etmektedir. Bu çalışma bilmediğimiz kültürlerin karakteristik özelliklerini kültürel imgelerle ve filmlerle anlama amacı gütmektedir. Kültür okumalarındaki *emik/etik* yaklaşımların orta yolu olarak görülen *türetilmiş etik* yaklaşımı kültürlerin biricikliğini ön görürken, genel geçer toplumsal özellikleri de kabul eden yaklaşım biçimidir. Bu çalışmada kültürlerin topluma veya bölgeye özgü biricik özellikleri kabul edilmekte ve kültürlerarası iletişimde filmlerin

kültürleri temsil edip etmediği sorgulanmaktadır. Kültürü tek boyutlu görmekten ziyade çok boyutlu anlamlarıyla ele alan *türetilmiş etik yaklaşımı* bu çalışmada kültür kavramının tanımlanmasına yardımcı olmaktadır. Kültürler özgündür ve toplum nazarında biriciktir. Toplumun ayrılmaz bir parçası olan kültür kavramı kültür çalışmalarında farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır.

2.2. Kültür Çalışmalarında Öne Çıkan Yaklaşımlar

Kültürel çalışmalar, toplum ve kültür arasındaki ilişkiden doğan ideoloji, iktidar, kültürel temsil, sosyal sınıf gibi birçok konunun tartışıldığı, antropoloji, tarih, medya ve sosyoloji gibi çeşitli disiplinlerden etkilenen bir çalışma alanıdır. Kültürel çalışmalar ile birlikte kültür üst sınıfa özgü bir tabir olmaktan çıkıp toplumun geneline uyarlanan, günlük yaşam pratiklerini kapsayan bir alan olarak görülmüştür. Kültür çalışmalarının temel kavramları ideoloji, kimlik, hegemonya, bilinç, mesaj ve alımlama olarak tanımlanabilir. Genellikle İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu temelli bir gelenek olsa da klasik sosyoloji kuramdan, eleştirel çağdaş kuramlara kadar farklı yaklaşımların inceleme konusu olmuştur.

2.2.1. Klasik Sosyoloji Kuramında Kültür

Klasik sosyoloji kuramın kültür çalışmalarında öne çıkan düşünürleri Karl Marx, Emile Durkheim, Max Weber ve Goerg Simmel'dir. Bireyin fikirleri içinde bulunduğu toplumla şekillenir ve bilinç toplumdan etkilenmektedir. Marx, bilinç ve çevre ilişkisinin varlığını kabul etmiştir ancak ideolojinin yaydığı fikirlerin yanlış bilince yol açabileceğini belirtmiştir. İdeoloji hâkim sınıfın yaydığı düşüncelerdir. Kültür çalışmalarına temel olan Marksist yaklaşımda altyapıyı oluşturan üretim ilişkileri ve ekonomik egemenlik önemlidir. Alemkar ve Erdoğan'a göre (2010: 204) Marx'ın üretim biçiminde anlatmak istediği insanın toplumu üretme şeklidir. Egemenlik, ekonomi süreçlerin üstündeki hâkimiyettir ve dolayısıyla sınıf hâkimiyetini de kapsamaktadır. Kapitalizm karşısında emeklerinin sömürüldüğünü belirten Marx, işçi sınıfını ve toplum içindeki yerini incelemiştir. Ona göre emek insanı dönüştüren, insanı insan yapan başlıca şeydir. O işçinin kapitalist sistemde emeğinin satın alındığına vurgu yaparak yabancılaşma kavramını kullanmıştır. Emek, sermaye için artık meta haline gelmiştir. Marx insanların emeğe, ürüne, kendisine ve diğer kişilere karşı yabancılaştığını ve bunun toplumsal bozuklukları barındırdığını vurgulamaktadır.

Marx'a göre kültür kendi akışından oluşmaktan çok ideolojiyle biçimlenen bir güçtür. Marx radyo, televizyon, sinema, gazete gibi kitle iletişim araçları ile tüketim kültürüne dayalı kitle toplumunun az gelişmiş ülkelere yaydığı ve dayattığı fikirleri kültürel emperyalizm olarak tanımlamaktadır. Marksist kuramcılar özellikle Amerika'nın kitle iletişim araçlarını iyi kullanarak diğer ülkelere Amerikan kültürünü yaydığını belirtmiştir. Sinema ve televizyon gibi görsel-işitsel teknikleri güçlü olan iletişim araçlarında kültür görsel bir kod olmuştur ve televizyon programlarındaki içeriklerle, sinemada anlatının içine yerleştirilen kültürel temsillerle Amerikan kültürü diğer kültürler üzerinde etkili olmuştur.

Emile Durkheim topluma daha bütüncül ve soyut bir bakış açısıyla bakmıştır. Onun için ilkel ve modern toplum yapısında dayanışma büyük yer tutmaktadır. Durkheim, birbirlerine benzeyen ve ortak düşünce bilincine sahip insanların arasındaki iş birliğini mekanik dayanışma olarak adlandırmıştır. Sanayi toplumlarında kentleşmenin de etkisiyle sayı ve toplumsal iş bölümü artmıştır, mekanik dayanışma organik dayanışmaya dönüşmüştür. Organik dayanışmada toplumdaki bireyler arasında farklılıklar fazladır ve bu farklılıklar ile uzmanlaşma alanları da çeşitlenmiştir. Toplumsal olgular üzerinde çalışan Durkheim, kültürel normları ve değerleri düzenleyici ve kısıtlayıcı olarak görmüştür. Toplumsal olgular birey özelinde değildir. Durkheim'in bahsettiği maddi olgular gözle görülen, insan eliyle üretilen somut olgulardır. Onun üzerinde daha çok durduğu maddi olmayan olgular ise toplumu oluşturan soyut değerlerdir. Durkheim farklılaşmadan doğan hoşgörüyü önemsemiş ve toplumsal düzenin birlik ile sağlanacağını düşünmüştür. Din, Durkheim'a göre toplumsal yapının bütünleştirici bir ögesidir. Dini güç, ritüellerle birlikte ortak kimliğin hatırlanmasına yardımcı olmaktadır.

“Durkheim dini kendi terimleri ile açıklanması gereken sui generis [kendine özgü] bir olgu olarak görür. Dolayısıyla, örgütlenmeye ve uyuma yönelik toplumsal gereksinimlere verilen basitçe bir yanıtın çok, toplum içindeki dinamik ve güdüleyici bir güç olarak bir kültür tablosu sunar” (Smith ve Riley, 2009/ 2016: 30).

Durkheim'in topluma olan bütüncül yaklaşımı ideoloji, iktidar gibi dış değişkenlerin toplumdaki etkisini yeterince açıklayamaması nedeniyle eleştirilmiştir. Bu yaklaşıma göre kültür toplumu yönlendiren bir güçtür. Dış etkenlerle birlikte toplum üzerindeki etkisi dönüşebilir. Bu etki teknolojik gelişmeler, siyasi olaylar, toplumsal kimlikler, kitle iletişim araçlarının ikna gücü gibi dış etkenlerdir.

Max Weber de Durkheim gibi dini kültürel bir boyut olarak görmektedir. “Weber, fikirlere özellikle dini fikirlerin sistemlerine kesinlikle çok yakın ilgi gösterdi ve özellikle dini fikirlerin ekonomi üzerindeki etkisiyle ilgilendi” (Ritzer, 2000/2013: 24). Weber, ekonomiyi fikirlere ve toplumsal tabakalaşmadaki statüye göre incelemiştir. O Marx gibi sadece ekonomi temelli bir yaklaşım gütmemiştir. Kültürün çok boyutlu yapısını insanı merkeze alarak incelemiş ve sınıf yerine statü kavramını kullanmıştır. Statü, kültürel değerlerin seçkin kişiler tarafından kullanması olarak görülebilir. Statü, saygınlık içeren toplumsal grupları temsil etmektedir.

Klasik sosyoloji kuramında Georg Simmel’in bireylerin aktif iletişimi üzerindeki çalışması da öne çıkmaktadır. Simmel’e göre nesnel kültür, klasik anlamda aşına olduğumuz bir tanımla, insanın ürettiği her şeydir. Bireysel kültür ise insanın yeni kültürler üretme ve devam ettirme becerisidir. “Simmel’i en çok kaygılandıran şey nesnel kültürün büyümesinin, bireysel kültür için ortaya koyduğu tehditti. Simmel’in kişisel sempatisi, bireysel kültürün egemen olduğu bir dünyaya yönelikti ancak o, böyle bir dünyanın imkânını giderek daha az muhtemel gördü” (Ritzer, 2000/2013: 280). Çünkü modern yaşamın getirisıyla bireyin yarattığı kültürden çok nesnel kültür hâkim olmaya başlamıştır. İnsan ilişkileri dolaylıylaıcı iletişim araçlarıyla birlikte resmi hale bürünmüş, bireysellikten çok kurumsal yapılar ön plana çıkmıştır. Bu da kalıplaşan kültürlerin bireysel kültürle birlikte dönüşmesini engellemiştir. Simmel, Para Felsefesi (1900) çalışmasında modern topluma ait gözlemlerini paylaşmıştır. Gelişen teknoloji ve küreselleşmeyle para önemli bir güç haline gelmiş ve para felsefesinin yarattığı büyük kültürde bireyin önemi azalmıştır. Simmel aynı şekilde ürettiği Moda Felsefesi kavramıyla toplumsal hayatta aidiyet duygusu hisseden bireyin moda ile kültürel tüketim ihtiyacının karşılandığını belirtmiştir. Moda birincil ihtiyaçlardan çok geçici kültür ürünüdür. Simmel yüksek statüye ait grupların modayı üstünlük belirtisi olarak kullandığını ve toplumsal sınıflar için bir araç olduğunu söylemiştir. Böylece geçici bir kültürel ürün olan moda, özgün bir sektör olmaktan çıkıp toplumun bazı kesimleri için kültür endüstrisi ürünü haline gelmiştir.

2.2.2. Frankfurt Okulu ve Kültür

1923 yılında kurulan Frankfurt Okulu, kültür kavramını ideolojik bir kavram olarak görmüş ve eleştirel bir açıyla incelemiştir. Frankfurt Okulu’nun önde gelen düşünürleri Theodor Adorno, Max Horkheimer, Harbert Marcuse, Walter Benjamin

ve Jürgen Habermas'tır. Frankfurt Okulu'nun çalışmaları çok boyutludur. Bu yüzden bu çalışma kapsamında Frankfurt Okulu'nun kültüre dair düşünceleri ele alınmıştır. Okul Hitler'in ülkede egemen olmasıyla New York'a taşınmıştır. 1949'da Horkheimer önderliğinde tekrar Frankfurt'ta çalışmalara devam edilmiştir. Frankfurt Okulu temsilcilerinin çalışmalarının temeli kitle iletişim araçları ile yayılan kültür endüstrisi kavramı oluştursa da çalışmalar kültürün farklı boyutlarını ele almıştır. "Medyanın siyasal ekonomisinin eleştirisinden, kültür endüstrisi eleştirisi ve kültürel ürünlerin analizine, kitle kültürünün sosyal ve ideolojik etkilerinin ve izleyici alımlamasının incelenmesine kadar geniş bir alan içinde çalışmışlardır" (Alemdar ve Erdoğan, 2010: 272-273). Kültür endüstrisinin kapitalizmle birlikte var olduğu görüşü eleştirel kuramı Marksist anlayışa yakın olarak konumlandırmıştır. 1960'lı yıllara kadar Frankfurt Okulu'nda Marksist yaklaşım güçlü bir şekilde etkili olmuştur. Marx'ın toplum yapısının temeli olarak altyapıyı merkeze alan çalışmalarından ziyade Frankfurt Okulu üstyapı ürünü olarak kültürün toplumla ilişkisini ve dönüşümünü ele almıştır.

Adorno ve Horkheimer kitle kültürü yerine *kültür endüstrisi* kavramını kullanmış, kitle kültürü kavramının halk tarafından bilinçli olarak üretildiği yansımaları ortadan kaldırmak için kültür endüstrisi kavramını kullandıklarını belirtmiştir. Adorno'ya göre kültürel ürünler satılmaya hazır emtialar haline dönüşmüştür. Adorno, kültür endüstrisinin yaydığı fikirlerin halkın düşüncesini yansıtmadığını, halka üstten gelen bir güçle empoze edilmeye çalışıldığını vurgulamıştır. Kültür endüstrisi kapitalizmi yeniden üretmek için tek boyutlu insanları yaratmış, sahte ihtiyaçlarla ve zevklerle onları sarmıştır. Kültür endüstrisini karşı konulmayacak bir güç olarak gören Frankfurt Okulu, toplumu edilgen bir konumda olarak görmüştür. Kirel'e göre (2018: 367) kültür endüstrisi, yüksek ve düşük sanat arasındaki ayrımı kaldırarak kitleleri yönlendiren bir güç olmasına rağmen kitleler nesne konumundaki yan öğeler haline gelmiştir. Kitleler sadece tüketici konumunda merkezde durmaktadır.

Frankfurt Okulu çalışmalarını yürütürken medyada ve sinemada tekelleşmeye başlamıştır. 1920'lerde sinemada Hollywood-yıldız stüdyo sisteminin varlığı içerik ve anlatıda aynı tarz filmlerin üretilmesine neden olmuştur. Sinema bir sanat dalı olmasından öte endüstri haline gelmeye başlamış ve Amerikan filmlerinin diğer ülkelerdeki etkin varlığı öne çıkmıştır. Hollywood'un dünya sinemasında öne çıkması

ve stüdyo sistemiyle ticari filmler üretmesi tür filmlerini yaygınlaştırmıştır. Tür filmleri uyulaşımına sahip, kalıplaşmış formlarda olan ve seyircinin beklentisine yanıt veren filmlerdir. Abisel sinemadaki tekelleşmeyi şöyle ifade etmiştir:

“1910’ların ortasına gelindiğinde, filmcilikteki karmaşa durulmuş, kendiliğindencilik, doğaçlamacılık çağı neredeyse kapanmıştı. Şirketlerin en önemli sorunu, yıllık bilançolarında kâr hanesini artıda tutmaktı. Her film kendi başına bir yapıt olmaktan çok, stüdyoların yıllık çıktısının yalnızca bir birimidir. Artık yönetmenin kendi ekibiyle senaryosuz ve yapım programı olmaksızın işe başlaması düşünülemezdi. Yapımcıyla yönetmen, film yapma işiyle film sanatçılığı arasındaki uçurum genişledi. Yönetmenlerin, yapımcıların talimatına uygun olarak, belirlenen yapım programları dâhilinde bir teknisyen gibi çalışması gerekiyordu (...)” (Abisel, 2014: 67-68).

Kültür endüstrisini eleştiren Adorno ve Horkheimer bu endüstriyi sadece sinema alanında görmemişlerdir. Günlük hayatın içindeki her şey artık meta haline gelmiştir. Adorno ve Horkheimer “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı çalışmalarında kültür endüstrisinde sınıflar arası ayrımın yok gibi gösterilmesini eleştirmiştir. Kültür endüstrisi, kitleyi bir bütün olarak ele alan ve maddi gelir, cinsiyet, ırk ayrımı yapılmaksızın herkese hitap eden, kitleyi yönlendiren ideolojik bir kavram olarak görülmüştür.

Frankfurt Okulu’na düşünceleriyle katkı sağlayan ve bağımsız olarak çalışmalarını yürüten Walter Benjamin de kültür eleştirileriyle dikkat çekmiştir. Benjamin’in Adorno ile yaptığı düşünce alışverişleri onun eserlerini yaratmasında etkili olmuştur. Adorno ve Brecht’ten etkilenen Benjamin’in çalışmalarında Marksist yaklaşıma yakınlık görülmüştür. Benjamin teknolojinin ve kapitalizmin kent yaşamındaki etkilerini ve sanattaki dönüşümünü ele almıştır. Walter Benjamin 19.yy’da Paris’in kent kültürü hakkında yazılar yazmıştır. Toplumsal, siyasal ve ekonomik yapılar kentin imgesini dönüştürmeye başlamıştır. Benjamin’e göre kent tüketim nesnesi olmuş ve pasajlar kapitalizmin ürettiği malların sergilenmesi için önemli bir vitrin haline gelmiştir. Benjamin kentte oluşan bu vitrin fikrinden yola çıkarak *flâneur* kavramından bahsetmiştir. Ona göre *flâneur*, pasajlar içinde dolaşan kent gezginidir. Smith ve Riley’e göre (2009/2016: 74) *flâneur* hem aktif şekilde dolaşan ve gözlem yapan hem de meta fetişizminin etkisiyle kente yabancılaşan kişidir. Benjamin, kentin kültür ve ideolojiyi yansıttığını bu kavramlarla ifade etmiştir.

Küreselleşmeyle yayılan kapitalizmin oluşturduğu kitle toplumunda Benjamin’e göre sanat eserleri biricikliğini yitirmeye başlamış ve teknolojinin de etkisiyle yeniden

üretimle çoğaltılmaya başlamıştır. Böylece sanat eserleri toplumun hızla tükettiği kentin vitrini haline gelmiştir. Kitle iletişim araçlarının fikir, duygu, düşünce ve kanaatleri geniş kitlelere ulaştırması sanat eserlerinin yayılmasına da dikkat çekmiştir. Benjamin filmi ve fotoğrafı diğer sanat dallarından ayırmıştır. Ona göre film ve fotoğraf biricik değildir. Yeniden üretilerek çoğalır ve kopyaları kitlelere yayılır. Bu da Benjamin'in *aura* terimi üzerine düşünmesini sağlamıştır. Sanat eserlerinin niceliksel olarak çokluğu içinde barındırdığı ruhu yok etmektedir. "Kopyada nasıl gelip geçicilik ile çoğaltılabilirlik ögeleri iç içe örülmüşse de orijinalde de biriciklik ve süreklilik iç içe örülmüş durumdadır" (Benjamin, 1931/ 2012: 26). Benjamin'e (2012: 32) göre sanat eserleri artık sanatçının ürettiği bireysel bir eser olmaktan çıkarak kolektif imgeler haline gelmiştir. Ancak Benjamin kolektif imgelerin içindeki özgürleştirici özelliği de görmektedir. Modern hayatın sanat eserleri yeniden üretilerek kitlelere ulaşmaktadır. Kitleler bu eserleri dönüştürerek bir karşı görüş olarak sunabilir ya da gündelik hayatında kullanabilir. Benjamin "*Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat*" adlı eserinde düşüncelerini Marx'ın kapitalist üretim tarzı anlayışından yola çıkarak oluşturmuştur. Benjamin sanat eserlerinin eskiden beri taklit yoluyla kopyalandıklarını ve bunun eski çağdan beri süregelen bir olgu olduğunu belirtir. Ancak ona göre teknolojiyle aracılanmış sanat eserleri yeni bir durumdur.

Frankfurt Okulu'nun dördüncü dönemi olarak görülen 1970'li yıllarda Jürgen Habermas'ın çalışmaları öne çıkmaktadır. Jürgen Habermas kültür ve toplum arasındaki ilişkiyi "kamusal alan" kavramıyla açıklamaktadır. O'na göre kamusal alan 18.yy. ile birlikte yaygınlaşmıştır ve kamusal alan topluma ait bütüncül bir alan olarak tanımlanmıştır. O, mekân olarak kafeleri kamusal alan olarak görmüş, insanları buluşturan bir yer olarak tarif etmiştir. Ancak Habermas 19.yy. ile birlikte kapitalizmin yayılmasının kamusal alan için bir tehdit oluşturduğunu ve artık bu alanların hâkim sınıfın elinde olduğunu söylemiştir. Smith ve Riley (2009/2016: 79) Habermas'ın kamusal alanı bütüncül görmesini eleştirmiştir. Smith ve Riley farklı etnik gruba, yaşa ve cinsiyete sahip bireylerin bu kamusal alanda tek bir çatı altında olmadıklarını, çoklu kamusal alanların olabileceğini belirtmiştir. Habermas'ın *İletişimsel Eylem* kuramı da onun topluma ve kültüre dair düşüncelerini yansıtmaktadır. O'na göre kişilerarası ilişkiyi düzenleyen, sosyal bütünleşmeyi sağlayan ve kültürel kodları aktaran şey iletişimdir. Habermas'ın İletişimsel Eylem Kuramı'nda *yaşam dünyası* kavramı öne

çıkmaktadır. Bu dünya, kültürü oluşturan her olguyu içine alır ve sosyalleşme için dil önemlidir.

“Habermas ana hatlarıyla Marx’ın üretim ilişkileri olarak betimlediği alanı iletişimsel hareket ve uzlaşma alanı olarak görüyor ve bu alanın geleneksel toplumdaki modern topluma geçerken, önce ahlak sonrada hukuk normlarının oluşmasıyla rasyonelleştiğini ve toplumsal entegrasyonun sağlandığı alanı oluşturduğunu ifade ediyor” (Timur, 2008: 183).

Frankfurt Okulu’nun dördüncü dönemine denk gelen 1970’li yıllarda kitle kültürü ve karşı kültür ile birlikte kültür hem nesilden nesile aktarılan kalıplar hem de toplumun yeniden ürettiği pratikler olarak görülmüştür. Toplumda yayılmaya başlayan müzik türleri genç işçi sınıfının ezilmişliğini ve asiliğini yansıtarak 70’lerde karşı kültürün kendini göstermesine yardımcı olmuştur. Kültür artık elit kesimin sahip olduğu günlük yaşam pratiklerinden ziyade topluma indirgenmiş var olan ve gelişmekte olan kültüre dönüşmüştür. İngiliz Kültürel Çalışmalar kültürün gelişen ve değişen yönlerini ele almışlardır. Dünyayı saran popüler kültür ürünleri eleştirilerde büyük yer tutmuştur. Müzik kültürü, popüler kültür ile alt kültür arasındaki farkları belirginleştirmiş, alt kültür egemen kültürün karşısında kendine has özellikleriyle direnişte bulunduğu gözlemlenmiştir. Kültür toplumsal, siyasal ve ekonomik olaylardan etkilenerek farklı anlamlar kazanmıştır.

“Ancak 1970’li yıllarda, ekonomik krizle birlikte (doların düşüşü, enflasyon, kamu açığının artışı, borçlanma, Amerikan ekonomisinin endüstriyel ve teknolojik rekabet gücünün sarsılması) ve yeni jeostratejik sorunlar (Vietnam yıkımı, İran’daki İslamcı devrim, Sovyetler Birliği’nin Afganistan’ı işgali) yeni bir çağ başlatır. Bu yıllara Amerikan Birleşik Devletleri’nde yurttaş hareketleri ve yeni medyanın ortaya çıkışına bağlı *funk*’dan *disco*’ya yeni müzikal biçimlerin yükselişi damgasını vurur. 1980’li yıllarda *Pop Music* özellikle televizyondaki müzik kanallarıyla yaygınlaşacaktır” (Bourse ve Yücel, 2017: 50-51).

Kültür öğelerinden biri olan müzik tıpkı diğer kültürel öğeler gibi sosyolojik değişimlerden etkilenmiştir ve bu etkilerin yansımaları yeni türleri ortaya çıkarmıştır. Böylece kültür öğeleri hep ele alınan bir alan olmuştur. Disiplinler arası bir kavram olan kültüre farklı bakış açılarıyla yorumlar getirilmeye devam etmiştir. Alemdar ve Erdoğan (2010: 360-361) kültürel incelemelerin 1970’li yıllardan itibaren Marksist anlayışın benimsediği çizgiden çıkmaya başladığını, sosyalist tavırdan ziyade postmodern bir forma büründüğünü belirtmiştir.

2.2.3. İngiliz Kültürel Çalışmalar

1964 yılında Birmingham Üniversitesi'nde Kültürel Çalışmalar merkezinin kurulmasıyla Richard Hoggart'ın çalışmaları ön plana çıkmıştır. Hoggart'ın 1957 yılında yayınladığı *The Uses of Literacy (Okuryazarlık Kullanımları)* kitabında içinde yaşadığı toplumu iyi gözlemleyerek işçi sınıfını ve onların gündelik hayatını ele almıştır. “Bu çalışmada günlük yaşamın tüm biçimlerini ve halk sınıflarının tutumlarını – beslenme, cenazeler, giysi, mobilya, dekorasyon, batıl inanç, içki, aldatma, cinsellik ya da ahlak gibi birbirinden çok farklı alanlarda- betimleyip çözümler” (Bourse ve Yücel, 2017: 17). Düşünürler çözümlerinde halkın kültürel tüketimine ağırlık vererek onların medya ve kültür metaları karşısında sanıldığı kadar edilgen olmadıklarını öne sürmüştür. Bir başka deyişle kültürel çalışmalar ile insanların kitle iletişim araçlarıyla yayılan kültürel içeriklerini alımlamasındaki aktif rolü gündeme gelmiştir. Kitle iletişim araçlarının birer metin olduğu ve bu metinlerin birden çok anlamı barındırdığı düşünülmüştür. Çalışmalar alt kültürün günlük yaşam biçimini, özerk kültürü ve ideolojik metinleri konu edinmiştir.

İngiliz kültürel çalışmalarda öne çıkan bir diğer kişi Raymond Williams'tır. Williams, kültürün toplumu etkileyen her süreci içinde barındırdığını ve kültür tarihinin birbiri ardına eklenerek oluştuğunu belirtir. *Kültür* kitabında Williams, kültür sosyolojisinin kültürel pratikler ile maddi üretim araçları arasında bağ kurduğunu ve kendine özgü biçimlerle kültürü ele aldığını öne sürmektedir. Kültür sosyolojisi ideoloji de dâhil tüm toplumsal formları irdeleyen bir alandır. Williams, kültür sosyolojisi bulgularının toplumun içinde bulunduğu dönemi ve yapıyı düşünerek incelenmesine vurgu yapmaktadır. Ona göre kültür özerktir ve kültürün içinde hem yerel hem de genel kavramlar bulunmaktadır. Williams kültürü kurumlarda, günlük yaşamda ve sanatta aramaktadır. O Marksist yaklaşımın alt yapı- üst yapı temelli ekonomik merkeziliğini tek başına etkili olan bir kavram olarak görmemektedir. Williams kültürel materyalizmi benimsemektedir. Kültür sadece ekonomik güçlerle oluşan bir yapı değildir. Kültür sosyal ve tarihi süreçlerle oluşmaktadır. Ona göre üstten dayatılan bir olgudan ziyade yaşayan bir deneyimdir kültür. Williams'a göre (1958 /2017: 437) kültür toplumsal yaşantımızdaki değişimlere karşı gösterilen ortak bir tepkidir.

Williams kültürü üç sınıfa ayırmıştır. Baskın kültür toplumda var olan hâkim kültürdür. Tortulaşmış kültür, egemen kültürün benimsemediği kültürdür. “Yeşeren

kültür, tortulaşmış ve baskın kültürün dışında yeni değerlerin o anki toplum içinde yeni yeni ortaya çıkmaya başladığının işaretlerini verir. Mevcut konjonktürde egemen kültür olmamasına karşın gelecekte baskın olabilir” (Öztürk, 2018: 83). Tezin konusunu oluşturan Avrupa kültürü, köklü geçmişiyle ve politikalar doğrultusunda gelişmesiyle yeşeren bir kültür olarak tanımlanabilir. Avrupa Birliği, kültür ve sanat politikalarıyla kendi kültürünü dönemin koşullarına göre yenileyerek güçlendirmektedir. Bu varsayım Avrupa kültürü bölümünde tartışılacaktır. Williams *Kültür ve Toplum* (1958) kitabında kültürel süreçleri sanayi, demokrasi ve sanat çerçevesinde incelemiştir. Williams sanayi ile birlikte gelen makineleşmenin toplumsal ilişkileri etkilediğini, kitle iletişimi kavramıyla kitle demokrasisinin oluştuğunu ve sanatın ortak hayatı yansıttığını vurgulamıştır. Sanat eserlerinin incelenmesinin nedeninin ardında yatan kültürel ve toplumsal bağlar olduğunu belirtmektedir.

Kültürel çalışmalar geleneği 1970’li yıllar ve sonrasında değişen yaşam kültürlerini (müzik, moda, kitle iletişim araçları, toplumsal yapı vb.), bir başka deyişle popüler kültür ürünlerini konu edinmiştir. Adorno ve Horkheimer’ın kültür endüstrisi ve kitle kavramlarına mesafeli duran Williams için popüler kültür halkın seçim yapmasına yardımcı olan yaygın kültürdür. Williams kitle iletişim araçlarının ve özellikle televizyonun toplumsal hayattaki rolüne önem vermiştir. Bir araç olmasının ötesinde televizyon Williams’a göre kültürel biçimlerin yansıdığı bir kültürel formdur.

Kültürel çalışmaların medya üzerindeki düşüncelerinde Gramsci’nin “hegemonya” ve Althusser’ in “devletin ideolojik aygıtları” kavramları etkili olmuştur. Hegemonya, tahakküme dayalı bir toplum ve yönetim biçimidir. Bu hegemonyanın ortaya çıkmasında ise devletin ideolojik aygıtları olarak görülen kitle iletişim araçları etkili olmuştur. İdeolojik mesajlar kitle iletişim araçlarıyla etkili bir şekilde aktarılmaktadır.

Birden çok kültür yapısı içinde bulunan bireylerin hangi kültüre daha yakın olduğu ve kültürel ürünleri nasıl tükettiği üzerine çalışılmıştır. “Alımlama kuramları, özellikle, kültür kullanımındaki eşitsizliği gözlemlemeye önem verecektir. Bu kuramlar, bireylerin medyanın ve kültürel ürünleri kendilerine uygunlaştırmaları etkinliğiyle ilgilenerek yalnızca medyayı değil, kültürü de benimseme biçimlerini betimleyecektir” (Bourse ve Yücel, 2017: 60). Alımlama çalışmalarında bireylerin medya karşısında seçici olduğu görüşü egemendir. Doğru kanallarla hedefe yöneltilen ileti tek başına

iletişim sürecini gerçekleştirememekte, alımlamada alıcının iletiyi nasıl algıladığı, algının kişiden kişiye farklılık gösterebileceği vurgulanmıştır.

Medya ve alımlama konusunda çalışan ve 1970'lerden sonra Kültürel Çalışmalar Okulu'nda başkanlık yapan Stuart Hall bu konuda Saussure ve Barthes gibi düşünürlerin çalışmalarından etkilenmiştir. Hall'a göre medya metinleri herkes tarafından aynı şekilde algılanmaz. Bireyler ideolojik metinler karşısında edilgen değildir. Önemli olan farkındalıktır. Metin olarak adlandırılan medya içerikleri sadece yazılı iletiler değil, fotoğraf, sinema filmi, program içeriği gibi görsel imgelerdir. Bu imgelerin okunması metin okuması olarak adlandırılmıştır. Günümüzde yaygın kullanılan medya okuryazarlığı da tam bu noktadan hareketle bilinçli okuryazarlar yetiştirmeyi amaçlamaktadır. İçerikleri, imgeler, metinler ve görseller bağlamları ve alt mesajları ile birlikte değerlendirilmelidir. Bu da doğru okumalar yapılmasında kilit noktadır. Hall da Williams ve David Morley gibi kültürel alımlamada merkeze televizyonu koymaktadır. "Aslında televizyon, alımlama ve iletinin okunması anlayışımızı değiştirmiştir" (Bourse ve Yücel, 2017: 223). Hall kültürel kodların mesaj iletilerindeki anlamını "kodlama" ve "kod açma" tanımlarıyla ele almış ve okumaları üçe ayırmıştır. Hâkim okuma, egemen ideolojiyi destekleyecek tarzda yapılan okumadır. Hall'un bahsettiği bir diğer okuma tarzı muhalif okumadır. Muhalif okumada kişi mesaj içeriklerindeki anlamların farkındadır ve buna karşı bir tutum geliştirir. Müzakereci okuma ise hem hâkim okumanın bazı bölümlerini kabul eden hem de kendi durumundaki örnekleri algılayan ve yorumlayan okuma türüdür. Frankfurt Okulu düşünürlerinin kitle kültürü karşısında bireylerin tek tipleştiği ve edilgen kaldıkları düşüncesinin tersine kültürel çalışmalarda yapılan okumalarla farkındalığın olduğunu ve hayatın içinden oluşan kültürün topluma indirgeneceği düşüncesi hâkim olmuştur.

Kültürel Çalışmalar 1990'lı yıllarla birlikte Amerika, Kanada, Avusturya gibi farklı ülkelere yayılmış ve incelenen konular artık daha kapsamlı ve tek başına ayrı bir alan olarak ele alınmıştır. Latin Amerika'da kültür ve iletişim süreçleri eleştirel bir bakışla incelenmiş, kültürün iletişimle aktarıldığı ve bireyin alımlamasıyla içselleştirdiği bir süreç olarak tanımlanmıştır. Kültür çalışmalarında daha sonra öne çıkan feminist kuram ile birlikte cinsiyet üzerine yapılan çalışmalarda aile içindeki kadının toplumla

ilişkisi irdelenmiş, kadın izleyici ile kitle iletişim araçları arasındaki etkileşim çalışma konusu olmuştur.

2.3. Kültür ve Gündelik Hayat

Kültür ve topluma dair çalışmalarda öne çıkan ve sosyolojinin alt disiplini olan gündelik hayat, ana akım sosyoloji kuramında ayrı olarak ele alınan bir kavram olmamıştır. Sosyologlar gündelik hayatın kendisini tekrarlayan özelliğinden ve belirsizliğinden dolayı gündelik hayata mesafeli durmuştur. Marx ve Durkheim'ın kültür ve topluma yönelik düşünceleri ile başlayan gündelik hayatı anlamlandırma süreci, Eleştirel Okul ve İngiliz Kültürel Çalışmalar ile devam etmiştir. Gündelik hayatın karşısında ezilen işçi sınıfı düşüncesine karşılık, direniş gösterme potansiyeli olan toplum düşüncesini üreten kültürel çalışmalar ve sonrasında post-modernizm ile devam eden boş zaman- tüketim- birey gibi tartışmalar gündelik hayata dair yeni konuların eklenmesine neden olmuştur.

Çağdaş sosyoloji kuramlarıyla birlikte bireylerin tutumları, fikirleri, aktif rolleri ele alınmıştır. Böylece gündelik hayatın temel taşları edilgen birey anlayışından uzaklaşarak kendini göstermiştir. “Gündelik hayat, tüm insan eylemleriyle derinden ilişkilidir ve onları farklılıkları ve çatışmaları ile birlikte kapsar; bağları ve ortak zemini onların birleşme yeridir” (Esgin, 2018: 19). 20. yüzyıl ile birlikte gündelik hayat çalışmalarına ilgi artmış, gündelik hayat toplum, teknoloji, medya, kitle kültürü gibi kavramlarla birlikte ele alınmıştır. Kültürün içinde anlam bulan gündelik hayat, kolektif yaşam pratikleriyle ve kültürel göstergelerle anlaşılmaktadır. “Böylece belirli bir hayat tarzı ile gerçeklik arasındaki ilişkileri dengeleyen kültür, sembol oluşturma süreçlerinden ortaya çıkan gelenekler aracılığıyla varlığını devam ettirir” (Çetin, 2017: 59). Değişen kültür endüstrisi formları kitle iletişim araçlarıyla birlikte tüketim toplumlarında etkin olmaya başlamıştır. Kültürler, kimlikler, paylaşılan ortak semboller kişilerin gündelik hayatını oluşturan temel öğelerdendir. “Kültür ve gündelik hayata artık tekil ve özcü anlamlar edinmek yerine gittikçe heterojenleşen bir toplumun yarışan bilgilerinde ve anlayışında temel bulan çok sayıda farklı ve çekişmeli anlamı temsil eder” (Bennett, 2005/2018: 17).

Gündelik hayat sembolik etkileşimcilik, dramaturji, fenomenoloji gibi kuramlar ile birlikte daha da belirginleşen bir alan olmuştur. Sembolik etkileşimcilik kuramında öne çıkan Herbert Mead ve Blumer, toplumu var eden bireyin edindiği kimlik, sosyal

benlik, günlük yaşamdaki benlik gibi konuları ele almıştır. Benlik, sosyal ve toplumsal bir varlık olan insanın kendini algılayış biçimidir. Kişi benliğini tanıdıktan sonra toplumsal rollerinin farkında olmaya başlamaktadır. Sembolik etkileşimcilik teorisinde iletişimi ve etkileşimi sağlayan sembollerdir. İnsanlar bu sembollerin anlamlarıyla ilgilenmektedir böylece anlamlar ve edimler arasında bir nedensellik bulunmaktadır. Aynı zamanda bu sembollerle toplumsal roller aktarılmaktadır. Erving Goffman toplumsal rolleri tiyatro oyunlarında paylaşılan rollere benzemektedir. Ona göre gündelik hayat tiyatroya benzemektedir ve roller benliğe göre biçimlenmiştir. Rutin davranışların ve pratiklerin dışında kalan bireyler ise Goffman'a göre damgalanmıştır.

Toplumbilimlerinde Max Weber'in görüşleriyle şekillenen yorumlayıcı yaklaşımda bireyin kültüre hem etki ettiği hem de ondan etkilendiği görüşü hâkimdir. Yani bireyin davranışlarını, düşünce biçimini toplum ve kültür şekillendirmektedir. Gündelik hayata yönelik bir diğer yaklaşım Edmund Husserl ve Alfred Schutz'un çalışmalarıyla öne çıkan Fenomenolojik yaklaşımdır. Alfred Schutz (1899-1959) Weber, Bergson ve Husserl gibi düşünürlerin görüşlerini genişleterek gündelik yaşamın kendisinin sembollerle anlam ürettiğini savunmaktadır. Yorumlayıcı yaklaşıma göre semboller, gündelik hayatın kendisidir ve toplumsal yaşam için ipucu niteliğindedir. Kültürün etkisi gündelik hayatta yeşermektedir. Birey içinde yaşadığı düzenden tamamen bağımsız değildir. Dünyayı ve nesnelere algılama ve anlam verme biçimi nesnel gerçekliği aşan bir durumdur. Fenomenolojik yaklaşıma göre gündelik hayatın içinde yer alan her şey bizim algımızla oluşmaktadır. Bilinç, anlamları yorumlama yeteneğine sahiptir. Fenomenolojiye göre insan simgelerle yüklü, önceden sistematığı belli olan bir dünyaya gelmektedir. Anlam için bilinç ve deneyim gereklidir. Fenomenoloji, göstergebilim ile etkileşim halinde olarak birbirini desteklemektedir. Göstergebilim, göstergelerin anlamları üzerinde dururken Fenomenoloji de özlerin ve anlamı inşa eden bilincin üzerinde durmaktadır. Yaşam dünyası, metinler arası ilişkisellikle kurulmakta ve özneler anlamları çözümleyerek dünyayı tanımaktadır. Merkeze insanı alan Etnometodoloji de bireyin gündelik hayata verdiği anlamları ve kullandığı yöntemleri ifade etmektedir.

Modern gündelik hayatın öne çıkan bileşenlerinden kapitalizm, kitle iletişim araçları ve boş zaman üzerinde durulan bir konu olmuştur. Kapitalizmin baskıcı tarafları

insanların kendilerine kaçış alanları oluşturma ihtiyacını doğurmuştur. Televizyonun boş zamanlara hitap eden ve gerçeği unutturan bir kitle iletişim aracı olması onun modern gündelik hayatta vazgeçilmez bir araç olduğunu göstermektedir. Henri Lefebvre gündelik hayatı iş yerinde geçirdiğimiz zaman, aile yaşantımızdaki zaman ve boş zamanların toplamı olarak görmüştür. Bennett'a göre (2005/2018: 25) boş zamanın artan önemi tüketim toplumunda gündelik hayatın yeni bir formu olarak ortaya çıkmıştır. Adorno ve Horkheimer yaratılan bu boş zamanın radyo, televizyon, sinema gibi araçlarla doldurulduğunu, içeriklerin ya da müziklerin popüler kültüre hizmet ederek kişinin rahatlamasına yardımcı olduklarını belirtmiştir. Eğlenceye ve boş zamana hitap eden içerikler modern gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir.

Lefebvre, Frankfurt Okulu düşünürleri gibi gündelik hayattaki her şeyin kapitalizm tarafından belirlendiğini düşünmektedir. Ancak Lefebvre yaratılan gündelik hayatın farkındalıkla aşılacağını ve dönüştürüleceğini vurgulamaktadır. Ona göre bu farkındalık ise kültür endüstrisinin reddi ile başlamaktadır. Lefebvre'nin *Gündelik Hayatın Eleştirisi* kitabı üç ciltten oluşmaktadır ve üç ciltte gündelik hayata yönelik eleştirilerini toplumla bağ kurarak anlatmıştır. Lefebvre, gündelik hayata yönelik kesin bir tanım yapmaktan çok diyalektik bir ilişkiyi ortaya koymaya çalışmaktadır. "Gündelik hayatın hem içindeyiz hem de dışında" (Lefebvre, 1961/2013: 49). Lefebvre gündelik hayata dair eleştirilerin oluşması için günlük hayatın içinde var olmayı ve onu kabullenmeyi ön şart olarak görmektedir. Lefebvre, gündelik hayatın tekrar eden yönünü sıkıcı olarak gören disiplinleri eleştirmiş ve onların gündelik hayatı ele alınmaya değmeyecek bir alan olarak betimledikleri görüşlerine karşı çıkmıştır. Ona göre (2007: 22) felsefenin gündelik hayata ilişkin yaklaşımı onun günlük yaşam karşısındaki üstünlüğünden kaynaklıdır. Düşünceler üreten felsefe hayata ve insana dair sorular sormaktadır. "Gündeliklik kavramı felsefe tarafından gelir ve felsefe olmadan anlaşılmaz" (Lefebvre, 2007: 23). Ona göre felsefe gündelik hayatla ilişkili olsa da gündelik hayat yinelemelerden oluşmaktadır. Lefebvre gündelik hayatı yiyecek, giyecek, çevre, mekân gibi geniş kavramları içine alan sosyolojik ve ekonomik bir alan olarak görmektedir. Gündelik hayatta deneyimlediğimiz pratikler ve alışkanlıklar toplumsal hayat içinde var olmamız açısından önemlidir. O, gündelik yaşamın ağırlığına en çok maruz kalan kişilerin kadınlar olduğunu belirtmiştir. Oluşturulan estetik, güzellik algılarıyla ve modern hayattaki varlıklarıyla O'na göre

kadınlar hem özne hem de nesnedir. Reklamlarda, televizyonlarda gündelik hayatta güzellik algısıyla resmedilen kadınlar üretici olduğu kadar tüketicidir.

Gündelik hayatın formları dönemlere göre farklılık göstermiştir. 1960'lardan sonra gündelik hayatın örgütlendiğini belirten Lefebvre modern dünyada gündelik hayatın örgütlenmesini şöyle açıklamıştır:

“(…) Gündelik hayat artık itina ile incelenen bir nesne olmuştur: örgütlenmenin alanı iradi ve planlı bir öz düzenlemenin uzay- zamanı haline gelmiştir. Örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) haline gelmiştir. Önceden biçimlendirilen gereksinimlerin ne olacaklarını tahmin etmek artık işten değildir; arzuların ise izi sürülür. Rekabetçi dönemdeki kendiliğinden ve körü körüne öz-düzenleme süreçlerinin yerini bir olgu alır. Böylece gündeliklik kısa sürede, sistematikleştiren düşüncenin ve yapılandırıcı eylemin hedeflediği diğer sistemlerin altında gizlenen biricik sistem, kusursuz sistem haline gelecektir. Bu sıfatla gündeliklik, örgütlenmiş ya da tüketimi yönlendirilmiş diye tanımlanan toplumun ve onun dekorunun, yani modernliğin temel ürünü olacaktır” (Lefebvre, 1968/2007: 86-87).

Modern sanayi toplumlarında kent, teknoloji ile dönüşüme uğramıştır. Kentte var olan teknoloji toplumdaki bakışın kalıcılığında etkilidir. Lefebvre'ye göre görüntüler ve simgeler geçici niteliktedir. O, kültürü teknolojiyle bağdaştırılan bir ideoloji olarak tanımlar. İdeoloji artık günlük yaşam içindeki formlarda kendini göstermeye başlamıştır. Sanayi toplumlarında kullanılan teknoloji gücü elinde bulunduran üst sınıfa aittir. Lefebvre bunu tanımlamak için “teknokratik toplum” ifadesini kullanmıştır.

Gündelik hayat sosyolojisinde fikirleriyle öne çıkan bir diğer isim Michel De Certeau'dur. De Certeau kitle kültürüne biraz daha olumlu bakmaktadır. Certeau'ye göre (2005/2018: 94-95) bireyler tüketim pratikleriyle birlikte kendinin farkına varırlar ve gündelik hayat içinde var olmaya çalışarak ortak bir ürün oluştururlar. Yapıların ve kurumların çevrelediği birey kurumların ve kuralların tahakkümüyle baş etmektedir. Ona göre insanlar bu tahakkümlere karşı yaratıcı taktikler geliştirerek popüler kültüre karşı çıkabilir. De Certeau egemen güçlerin yaydığı stratejik hareketleri ve sıradan insanın bu stratejik hareketler karşısındaki tutumlarını “eylem-uygulama ve üretim tarzları” başlığı altında ele almıştır. Bireyi tüketici olarak nitelendiren De Certeau'ya göre hâkim olan sistem, taktiklerle yeniden üretilebilir. De Certeau (2008: 55) taktiği “günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama” (okumak, konuşmak,

dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak vb.) olarak tanımlanmaktadır. Gündelik hayat, taktiklerle kaçış hatları yaratan kişilerle anlam kazanmaktadır.

Gündelik hayatın modern çağdaki dönüşümünü ele alan kuramlar ve kuramcılar gündelik hayatı birey üzerinden ele almışlardır. Çünkü birey içinde yaşadığı toplumdan ve sosyal yapıdan ayrı tutulamaz. Klasik sosyoloji kuramlarında kültür ve gündelik hayat, toplum üzerinden ele alınırken çağdaş sosyoloji çalışmalarında gündelik hayat içinde birçok kavramı bulduran bir alan olarak ele alınmış ve bu alan birey odaklı çalışmalarla tanımlanmıştır. Postmodern toplumlarda temsil gündelik hayatın algılanması ve yansıtılması açısından etkin olmuştur. Sembolik bir çevre ve yaşam tarzlarının tüketimi üzerinde duran postmodernizmde imge öne çıkan olgular arasında olmuştur.

2.4. Sinema, Kültür ve Gündelik Hayat İlişkisi

Sanat eserleri, insanların kültürel hayatlarında ortak semboller yaratmasında ve özneler arası ve kültürlerarası iletişimin kurulmasında etkilidir. Gerbner (2014) iletişimde kültürel göstergelere ve mesajlara dikkat çekmektedir. Gerbner, Ekme/Yetiştirme kuramında kültürün izleyicilerin bilincine medya aracılığıyla aktarıldığını belirtmektedir. Gerbner, özellikle televizyonun istenilen kültür ve gündelik hayatı bilinçaltında ekip yetiştirdiğini vurgulamaktadır. İnsanın sosyal ihtiyaçlarından biri olan hikâye anlatma isteği, medyanın eskiden günümüze kullandığı temel amaçlardan olmuştur. Gerbner (2014: 314) insanın temel büyüünün hikâye anlatmak olduğunu, bunu müzik, dans, şiir gibi sanat dallarıyla yapabildiğini belirtmektedir. Sinema, hikâye anlatımı üzerine temellenirken bunu estetik kaygı ya da ticari amaçla yapabilir. Kültürü ekme ve yetiştirme alanlarından biri olan sinema, hikâye anlatısını kültür üzerine kurabilir ya da dolaylı şekilde kültürel göstergeleri içerebilir. Erinç (2004: 12) bireysel kültür ürünü olan sanat yapıtlarının aynı zamanda kültürel bir olgu olduğunu ve kültürün sanat anlayışını biçimlendirdiğini belirtmektedir. Sanatçı büyüdüğü, eğitim gördüğü, davranış kalıplarını öğrendiği aile, okul, sosyal çevre gibi ortamların etkisiyle sanat eserlerini yaratmaktadır. Sanat, bireysel kültür ile toplumsal kültürün harmanlanmış halidir. Kişisel yaratıcılık, hayal gücü ve duygular kültürel imgelerle birleşerek aktarılmaktadır. “Kültürü görünüşe, biçimine, bir başka anlatımla kültürü kanıtlayan araca göre tanımlayabiliriz” (Erinç, 2004: 20). Sinema bu noktada sanat, teknoloji ve kültür üçgenini birleştiren ve

kullanıma göre kültürü betimleyen bir araç olarak karşımıza çıkabilir. Toplumdan, siyasi, ekonomik ve sosyal olaylardan bağımsız olarak düşünülemez kültür, sinema filmlerinde varlığını görsel imajlarla göstermiştir. Kültür çalışmalarında metin çok anlamlı bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Sinema filmleri de çoklu anlama sahip kültürel göstergelerin varlığını yansıtan metinlerdir. “Sinema dışındaki sanatlar yukarıdan aşağıya doğru ilerlerken, sinema aşağıdan yukarı doğru ilerler. Bunun anlamı sinemanın mükemmelliğe erişmek yerine tıpkı hayat gibi hataları olan bir çizgide yer almasıdır” (Öztürk, 2018: 205). Sinema gündelik hayatın içinden gelir. İskaladığımız tüm durumları, bilmediğimiz dünyaları gözlerimizin önüne sermektedir.

Modern kent hayatında günlük yaşam pratiği olan sinemaya gitmek eyleminin altındaki itici güç farklı dünyaları gözlemlemektir. Bilmediğimiz kültürleri, mekânları, insanların yaşam biçimlerini görme isteği ve yaratılan sinemasal dünyaya ortaklık etme arzusu sinemayı kültürel bir araç haline getirmektedir. “Filmler kültürel pratikleri betimleyebilir ve aşına olmadığımız kültürel ön kabulleri içerebilir” (Butler, 2005/2011: 132). Kirel’e göre (2018: 27) film izlemek kültürel bir süreçtir ve gerçek dünya ile dijital dünya arasındaki seyircilerin sinemaya gitmeleri sinemasal deneyimin gücünü ortaya çıkarmaktadır. Kirel sinemaya gitme eyleminin bireyleri toplumsal ve sosyal hayata bağladığını belirtmektedir.

Görsel kültür ürünü olan sinema, imgelerle kendini görünür kılmaktadır. Malcolm Barnard (1998/2010) eski çağlardan günümüze kadar görsel olan ve kültürel olana ayrı bir ilgi olduğunu ve görsel kültürün medya, görsel işaretler, sanat ve tasarım çalışmalarıyla aktarıldığını belirtmektedir. Sözlü kültür ile başlayan hikâye yaratma eylemi, yazılı kültürle kalıcılığını attırılmış, görsel kültür ile alegorik bir forma bürünmüştür. Lefebvre, yazılı kültürün gündelik hayatımızı kalıcı olarak kaydettiğini ve biçimlendirdiğini söylemiştir. Dijital görüntü çağında aynı şeyi sinema açısından da söylemek mümkündür. Görsel kültür ürünlerinin kaydetme, aktarma ve biçimlendirme özellikleri günümüzde gelişen teknoloji ile daha çok hissedilmektedir. Sinema, dünyamızı yansıtan bir ayna ise insana dair olan her şeyi içermektedir. Sinemanın ilk yıllarında üretilen filmler genellikle anlık olayları gösteren bir iki dakikalık kısa filmlerdir. Ancak sinemada öykülü filmlerle birlikte gerçeklik konusu tartışılmaya başlanmıştır. Gerçekçilere göre filmler gerçekliği doğrudan yansıtmalıdır, gerçek olan montaj gibi sinemasal tekniklerle dönüştürülmemelidir. Bu görüşün aksine

özellikle Rus biçimciler (Pudovkin, Kuleshov, Eisenstein vb.) sinemayı sanat yapan asıl şeyin montaj olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre sinema bir dildir ve aktarılmak istenen düşünce en etkili şekilde aktarılmalıdır. Böylece sinema bir sanat olarak var olacaktır.

Filmlerde ister gerçekliğin doğrudan yansıtıldığı görüşü ister sinemasal öğelerle düzenlendiği görüşü hâkim olsa da kuşkusuz insanı anlatan ve insanın ürettiği bir sanat olan sinema toplumdaki bağımsız olamaz. Bu yüzden bizi var eden gündelik hayat beyaz perdede varlığını göstermektedir. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen *Filmlerle Sosyoloji* (2016) kitabında filmlerin toplumsal yapıyla ilişkili olduğundan ve filmlerin toplumu betimlediğinden bahsetmiştir. Kitabın sunuş bölümünde Slavoj Žižek filmlerin sıradan bir izlenimden öte toplumsal gerçekliği yeniden üreten formlara sahip olduğunu ve ideolojiden bağımsız düşünülmemeyeceğini vurgulamaktadır. “Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar” (Žižek, 2016: 15).

Modernliğin ve gündelik hayatın birbirini desteklediğini belirten Lefebvre, modern teknolojilerin günlük hayatı dönüştürdüğünü işçi sınıfı örneğiyle açıklamaktadır. İşçi sınıfı temel ihtiyaçlarını bir kenara bırakarak başka ihtiyaçlara yönelmiştir (örneğin yıkık dökük evini tamir etmekten ziyade evine televizyon alması gibi). Özellikle Hollywood filmlerinde lüks yaşamın ve arzu nesnesi ihtiyaçların gösterilmesi kişinin kendi gündelik hayatını unutup başka hayatlara geçiş yapmasına yardımcı olmaktadır. Sinemanın toplumsal hayata etkileri böyle başlamaktadır: yerine geçme, yer değiştirme gücü ile. “Neyse ki çağdaş sinema ve tiyatro bize gündelik hayatın hakikatini belirlediği başka eserler de sunmaktadır” (Lefebvre, 1958/2012:16). Lefebvre gündelik hayat ile sinema arasındaki ilişkiyi örnekler üzerinden açıklamaktadır. O, Charlie Chaplin’in beden hareketleriyle yaptığı komedisinin aslında toplumsal dünyayla bir ilişkisi olduğunu belirtir (1958/2010:16). Şarlo zikzaklı yürüyüşü ve sakarlıklarıyla ön plandadır. Lefebvre *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1* kitabında Şarlo’nun sakarlığını günlük hayattaki nesnelere tamamladığını söylemiştir. Şemsiye, muz kabuğu, kaykay gibi nesnelere Şarlo tarafından farklı anlamlara dönüşür. Chaplin’in *Modern Times* filmi Marx’ın ve Lefebvre’nin gündelik hayata dair eleştirisini özetlemek için önemli bir yere sahiptir. Filmde işçi sınıfından olan Şarlo fabrikada çalışmaya başlar. İşçiler boş zamanlarda bile patronu tarafından

gözetlenmekte ve denetlenmektedir. Lefebvre'nin sözünü ettiği boş zaman ve çalışma zamanı artık içe içe geçmiştir ve boş zaman eriyerek gözetim toplumunda kaybolmuştur. Şarlo fabrikadaki makineler gibi sürekli aynı işi yapmaktadır. Bu da onun kendisine, işine ve çevresine yabancılaşmasına neden olmuştur. Bir robottan farkı kalmayan Şarlo'nun gündelik hayatı rutinleşmiştir böylece.

Sinema evrensel bir sanattır, Charlie Chaplin'in sessiz sinema dönemindeki filmlerinin farklı ülkelerde ilgi görmesi onun görsel imajlarla anlatısını kurmasından kaynaklıdır. Sinema evrensel olmasının yanı sıra kültürel ve toplumsal bir üründür. Böylelikle sinema ulusal ve kültürel imajlara da sahiptir. Öyle ki kültürel coğrafyada sinema, üretildiği kıtaya veya ülkeye göre adlandırılmaktadır. Bugün bahsettiğimiz ve tezin konusu olan Avrupa sineması ya da bir diğer örnek Uzakdoğu sineması, Hint sineması ulusal imajlardan ve ülke konumlarından adlarını almışlardır. Morley ve Robins (1995/2011: 129-130) sinemanın bellek ve kimlik üzerindeki etkisini kültür üzerinden anlatmıştır. Özellikle ulusal sinema anlayışının ve sanat sinemasının yerel özelliklere vurgu yaparak kültürel ve ekonomik geri dönüşler aldığını belirtmiştir. "Film ve televizyon medyası, kolektif anıların ve kimliklerin oluşmasında güçlü bir rol oynar" (David ve Morley, 1995/2011: 131). Sinema kültürel göstergeleri filmin dramatik anlatısı içine yerleştirerek ve tekrar ederek bunu yapmaktadır.

Sinema filmlerindeki kültürel olguların incelenmesinde kullanılan sosyolojik yaklaşım, kültürel coğrafya kodlarının anlaşılmasında önemlidir. Topluma, kültüre ve döneme ait ipuçların açıklamasına yardımcı olmaktadır. Filmlerde sosyolojik yaklaşım "sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi" (Özden, 2004: 154) ve toplumun özelliklerini ele almaktadır. Sinema hem toplumsal yapıları biçimlendiren ve yeniden üreten hem de var olan yapıları gösteren ve tanıtan bir sanattır. Öyle ki bu etki giderek yeni bir alanı gündeme getirmiştir. Kültürel değerlerin korunması ve aktarılmasını sağlamak için kültürel miras filmleri (*heritage film*) çekilmeye ve desteklenmeye başlamıştır. Kültürel miras toplumun uyguladığı, benimsediği alışkanlıkları ve geçmişten gelen değerlerini ifade etmektedir. Sinema, hem kültürel değerlerin içinde yer alan özne hem de kültürü yansıtan nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Villalobos (2013: 76) sinemanın kültürü yansıtan imajlar ürettiğini ve onları yeniden değerlendirdiğini belirtmektedir. Filmler kültürel mirasları saklamak için bir arşiv konumundadır.

Kültürel miras filmleri üzerine çalışan Andrew Higson *English Heritage, Heritage Cinema* (2003) adlı çalışmasında İngiliz sinemasında 19. Yüzyıl itibariyle miras filmlerinin varlığının göze çarptığını söylemiştir. Perišić'e (2010: 8-9) göre televizyonun etkisiyle birlikte Britanya'da popülerleşen sinema William Shakespeare, Charles Dickens, Jane Austen gibi edebiyatçıların eserlerinin sinema uyarlamalarıyla ayakta kalmıştır. Perišić (2010: 9) Andrew Higson'un miras filmlerini tanımlamakta zorluk çektiğini ve bu filmlerin özel bir türden ziyade birkaç türün birleşimi olduğunu belirtmektedir. Ona göre miras filmleri dönem filmleri, tarihi filmler, edebiyat uyarlamaları ve nostaljik filmlerden oluşmaktadır. Perišić'e göre Jane Austen'in romanlarından uyarlanan filmler İngiliz sineması için miras filmleridir. Kültürel miras filmlerinde kadraj içine yerleştirilen her olgu bilinçli şekilde anlatıyı desteklemektedir. Yönetmen seyircinin algısını ve hafızasını canlı tutmak için sinematografinin imkânlarından yararlanmaktadır. Daha önceden gidilmemiş tarihi kentler, gündelik hayatı yansıtan mekânlar, toplumun alışkanlıkları kültürel miras filmlerinde öne çıkmaktadır. "Filmlerde daha fazla tekrarlanan kültürel olgular her zaman en popüler olanlarıdır. Belirli bir anıt veya binadan ibaret değil, bir caddeden, bir meydana, bir bahçeden, gerçek bir manzaradan çok sayıda örnek bulabileceğimiz inkâr edilmez bir gerçektir" (Villalobos, 2013: 78).

Jussi Parika (2012/2017: 21-22) sinemanın medya arkeolojisi için en önemli unsur olduğunu vurgulamakta ve geçmiş ile şimdinin bağının medya arkeolojisi ile kurulduğunu belirtmektedir. Geçmişin farklılıkları bugün ile düşünüldüğünde belli olmakta ve dijitalin özelliği geçmişin izlerinde açığa çıkmaktadır. Parika'ya göre (2012/2017: 59) medya arkeolojisi, film araştırmalarının çalışmalarından etkilenecek ortaya çıkmıştır ve kültürel anlamları tarih akışı içinde sorgulamaktadır. Sinema tarihi boyunca film yapım-yönetiminden, izleyici tutumlarına, mekânlardan kostümlere kadar birçok farklılık görülmektedir. Geçmişin izleri kültürel temsiller ve sinema aracılığıyla anlaşılmakta ve görsel kültürün tüm izleri beyaz perdede görülmektedir. Sinemada tartışılan temsil konusu kültürel miras filmlerinde de öne çıkmıştır. Temsil görsel kültürden doğan, olguların somut halini aktaran ve zihindeki olguları resmeden bir kavramdır. Filmlerdeki somut olguların incelenmesi için öncelikle temsil ve gösterge kavramları ele alınmalıdır.

2.5. Sinemada Kültürel Temsilleri Oluşturan Öğeler

Tezin konusu olan kültürel temsiller, bu çalışmada kültürel olguları oluşturan ve bu bölüme dair aktarılan kültürel formları içermektedir. Bir filmdeki kültürel temsilleri oluşturan görsel imajlara geçmeden önce bu imajların nasıl belirlendiğini açıklamak daha doğru olacaktır. Bu açıdan sinemada temsil ve gösterge kavramları kültürel ve sinematik imajların kavranmasını ve ele alınan filmlerdeki yansımalarını tespit etmek için bir ipucu niteliğindedir.

Temsil bir şeyin temel ve etkin özelliklerini yansıtmaktır. Bir diğer anlamıyla temsil bir olgunun yerini tutmak ve “göstergelerin, anlamlarının yerine geçirilme süresi” dir. (Mutlu, 2012: 299). “Temsil, örneğin, bir konunun, olayın, durumun, insan yaşamının, bir ilişkinin veya bir düşüncenin medyada sunulmasıdır” (Alemdar ve Erdoğan, 2010: 309). Temsil toplumsal olguları doğrudan yansıtır, sanatçının duyguları ve düşüncelerini ifade etmesi için bir araçtır ya da görsel ipuçları barındıran kültürel olgulardır. Zihinde beliren görsel olgular temsil yoluyla oluşmakta ve kültürel temsiller kültürün tanınmasına yardımcı olmaktadır. Stuart Hall (1997/2017: 7) temsil ile kültürün ortak bağını kuran şeyin dil olduğunu, temelde dil ile anlamlar yaratılıp paylaşıldığını vurgulamaktadır. Bu dil sadece konuşulan aksan veya sözcükler değil, iletişimde kullandığımız her türlü araç gereçtir. Hall *Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* kitabında temsilin farklı türlerine ve özellikle kültürel temsillerin ortak sembollerle nasıl aktarıldığına dikkat çekmektedir. “Kültür, katılımcıların etrafında olan bitenleri anlamlı bir şekilde yorumlamalarına ve dünyadan geniş kapsamda benzer anlamlar çıkarmalarına dayanır” (Hall, 1997/2017: 9). Çevresinde tüm toplumsal olguları inşa eden insan, kültürel imgelere anlam yükleyerek temsilleri meydana getirmektedir. “Temsil, anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlar” (Hall, 1997/2017:23). Eşyalara, mekânlara, ritüellere anlam verilmeye başlandığı zaman bu olguların içkin anlamının yanında kültürel anlamları da ortaya çıkmaktadır. Hall (1997/2017: 34-37) temsilin üç tarzda yorumlandığını belirtmektedir. Bunlar dildeki anlamı olduğu gibi belli eden ve saf haliyle gösteren yansıtıcı yaklaşım, kişinin istediği anlamları karşıdakine iletmeye zorladığı kasıtlı yaklaşım ve yeni anlamlar üreten inşacı yaklaşımdır. Bu üç okuma temsilin farklı boyutlarını ele almaktadır. Hall, gündelik hayat ritüellerinin kitle iletişim araçlarıyla üretildiğini belirtmekte, kültürün üretildiği bütün alanlarda dil ve temsilin öne çıktığını

vurgulamaktadır. Sinema da bir dil olduğu için gündelik hayatın kültürel temsillerini içermekte ve yansıtmaktadır. Ferro (1993/2017: 17) sinemayı tarihin bir temsilcisi olarak görmektedir. Ona göre sanat olan sinema aracılığıyla fikirler temsil edilmekte ve bir tarih yazılmaktadır.

Bazı çağdaş sinema kuramcıları temsile uzak bakmışlar, sinemanın temsil aracından öte içkin değerlerinin olduğunu vurgulamışlardır. Onlara göre sinema başka bir şeye benzetilen bir dil olmak yerine yaratıcı bir sanattır. Çünkü sinema hayatın tüm alanlarında vardır ve yaşamın bir parçasıdır. Gilles Deleuze, Bergson gibi düşünürler sinemanın daha çok imajlarla konuştuğunu belirtmektedir. Onlara göre imaj sürekli değişen ve evrende karşılığı hareket ile mümkün olan şeylerdir. Bu değişim, birbiri yerine geçmekten yani temsil etmekten ziyade yeni imajlar inşa ederek anlam dönüşümleri yaratmaktadır. Öztürk (2019) Deleuze ve Bergson'dan hareketle sinemanın tek boyutlu bir temsil aracı olamayacağını nedenini hareket odaklı ontolojik yapısına ve yenedünyalar yaratmasına bağlamaktadır. Sinema tek boyutuyla sadece bir temsil aracı değildir ancak gündelik yaşamdan izler taşıdığı ve görsel imajlarla duygu ve düşünceleri aktardığı için kültür bağlamında bir temsil-gösterge aracı olarak kullanılmaktadır.

Ulus Baker (2018) duyguların toplumsal yaşantımızda somut görsellerle ifade edilebileceğini ve imajların duyguları yansıtmada etkili bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Baker (2018) *Kanaatlerden İmajlara* adlı eserinde toplumsal tiplerin, duyguların, kanaatlerin edebiyat ve özellikle görsel formlarından dolayı sinema ile aktarıldığını incelemektedir. Ona göre sinema, duygular sosyolojisini çözümlenmeye ve somutlaştırmaya yarayan, hareket ve düşünce imajlarla toplumsal tahayyülleri sağlayan bir araçtır. Sinemanın, özellikle belgesel filmin, arşiv yaratmadaki etkisi büyüktür. Ancak modern sinema belgesel filmle sınırlanmamaktadır. Günümüz çağı, imajların kitle iletişim araçlarıyla pekiştiği hatta dijital imajlara dönüştüğü, görsel dünyanın merkezde olduğu bir çağdır. Sinemadaki imajlar toplumsal çözümlenmeleri düşünce ve duygu odaklı olarak temsil etmektedir. Temsiller bir fikir ve/veya duygu barındırmasıyla anlam kazanmaktadır. Ulus Baker (2018: 91) “toplumsal tip” kavramını hayal gücü, duygu ve temsil tanımlarıyla açıklamaktadır. Toplumsal tipler, sıradan hayatın içinde olan ve o toplumla anlam kazanan, karakteristik özellikleri bulunan kişilerdir. Toplumsal tiplerin herkesçe

anlaşılması için görsel imajlara ihtiyaç duyulmaktadır. Baker, sinemada karakterlerin öyküyü ve toplumu temsil edecek şekilde oluşturulduğunu ifade etmektedir. “Eğer bilimin görevinin ‘genel’, sanatınsa ‘geneli’ ‘tikel’ yoluyla göstermek olduğu yolundaki eski (Hegelci) söyleşiye inanacak olursak, toplumsal tiplerin gözlemlenmesi ve yaratımında hayal gücünün kudreti gerekli olacaktır” (Baker, 2018: 91). Baker, toplumsal tiplerin duygularla birlikte var olduğunu ve sosyal çevrelerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini söylemektedir. Toplumsal tipler temsil yoluyla oluşturuldukları için buldukları toplum bağlamında anlamlara sahiptir. Kolektif tavırlar ve kitle iletişim araçları ile temsil edilmiş, toplumsal tipler kavramını açığa çıkarmaktadır. Maddi durumu iyi olan kişilere zengin denmesi gibi ya da toplumsal rollerle çevrili kadının iyi, kötü, vefakâr ya da para düşkünü gibi sıfatlarla temsil edilmesi kolektif tavırlarla ilgilidir.

Temsiller, ülke sinemalarında içinde farklılık gösterebilmektedir. Kadının Avrupa filmlerindeki temsili ile İran sinemasındaki temsili akıllara farklı şekilde kazınmıştır. Ya da Yeşilçam melodramlarındaki kadın karakterler sevdiği adamı bekleyen, ona muhtaç, çaresiz, sadık kadın ya da kötü amaçlı, fesat kadın olarak temsil edilmektedir. Modern sinemayla ve 2000’li yıllarla birlikte sinemada kadın temsili yaşam koşullarına ve toplumsal bakış açısında göre de şekillenmiş, kadınlar modern hayatta söz sahibi, çalışan, kendi kararlarını alan ve tek tip görünüşten uzak olarak temsil edilmiştir. Ayrıca kadın konulu filmler ya da kadın bakışı sinemada ön plana çıkmıştır. Temsiller dönemlere ve ülkelere göre farklılık göstermektedir. Ancak gündelik hayata özgü temsiller cinsiyetin yanı sıra kültür odaklıdır. Kültür temsilleri filmlerle birlikte anlamlara özel vurgular yapmaktadır. Bu da kültürel temsillerin sinema aracılığıyla zihinlerde imgeler yaratmasına yardımcı olmaktadır. Sinema, belge niteliği taşımasının yanı sıra karakterler yaratarak duyguları, fikirleri, kültürleri aktarabilmekte ve yeniden üretebilmektedir. Sanat özel örneklerden yola çıkarak evrensel örneklere ulaşip yaşamı doğrudan sunabilir. Bu yüzden sanat, toplumsal tipleri üretme ve kültürel imajları aktarmada önemli bir yere sahiptir.

Dilbiliminde gelişen ve daha sonra sinemada kullanılan göstergebilim, gösterge dizgelerini konu edinmektedir. Gösterge toplumsal hayatla bağ kuran birey için önem arz etmektedir. “Gösterge bir uyarıcıdır ve uyandırdığı imge zihnimize başka bir uyarıcının imgesine bağlanır” (Kabadayı, 2014: 66). Deleuze (1964/2016:10)

göstergelerin öğrenmeyi kolaylaştırdığını, öğrenme ediminin göstergeleri yorumlamak olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre dünyayı çözümlmek, göstergelere karşı bilinçli olmak bir yetenektir ve bu yetenek açığa çıkmazsa nesnelere tanımaktan öteye gidilememektedir. Deleuze'e (1964/2016: 34) göre sanat eserleri göstergeler sayesinde derin anlamlarla çevrilidir. Bu anlamlar göstergelerin okunmasıyla kazanılmaktadır.

Göstergebilim çalışmalarıyla öne çıkan Saussure, anlam üretimini "gösterilen" ve "gösteren" olarak tanımlamaktadır. Christian Metz ve Jean Mitry sinema göstergebilimi üzerine çalışmışlar ve sinemanın bir dil yetisine sahip olduğunu söylemişlerdir. Bu dil yetisi temel anlam ve yan anlamlarla kendini var etmektedir. Sinemasal göstergelerde temel anlam izleyicilerin gösterge ile karşılaştıkları anda algıladıkları ilk anlamdır ve herkes tarafından aynı şekilde algılanmaktadır. Sinemada yan anlam ise imgenin metaforik anlamıdır. Metz'e göre bu yan anlam sinemanın yedinci sanat olarak görülmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada sinema dili ve filmler bağlamında kültürel olgular, hem farkında olunmadan kendini belli eden bir unsur hem de kasıtlı gösterilen ve anlamın vurgusunu arttıran imgeler olarak ele alınmıştır.

James Monaco (2002) sinemanın dil yetisine yakınlığını onaylarken, filmin anlamlandırılmasında kültürel okumalardan söz etmektedir. Monaco'ya göre (2002: 151) herkesçe bilinen temel görsel imgeler farklı kültürlerde farklı yorumlanabilmektedir. Başka bir deyişle sinemadaki görsel kodların algılanması kültüre de bağlıdır. Sinema göstergebilimi filmlerdeki mesajların ve göstergelerin anlamlarının keşfedilmesinde önemlidir. Gilles Deleuze, göstergelerin düşünce imajlar üretmeye yardımcı olduğunu şu sözlerle aktarmaktadır:

"Düşünmeye zorlayan şey göstergedir. Gösterge bir karşılaşmanın nesnesidir; karşılaşmanın olumsuzluğu, bunun biz, düşünmeye götürmesinin gerekliliğini kesin bir biçimde güvence altına alır. (...) Düşünmek her zaman yorumlamaktır, yani bir göstergeyi açıklamak, geliştirmek, deşifre etmek, çevirmektir. Çevirmek, deşifre etmek, geliştirmek saf yaratmanın biçimidir" (Deleuze, 1964/2016: 93).

Sinema, özellikle bağımsız sinema, göstergelerle seyirciyi düşünmeye, film üzerine kafa yormaya ve filmin anlamlarını çözmeye davet etmektedir. "Her yeni kuşak metin ve okuma yerine imajlar aracılığıyla düşünmeye daha çok uyum sağlıyor" (Baker, 2018: 228). Düşünce yaratan imajlar sinema filmlerinde etkin şekilde karşımıza

çıkmaktadır. Göstergebilim, filmsel metinlerin anlamlarını kabul etmektedir. Film analizleri bölümünde göstergebilimin rolü daha detaylı incelenecektir.

Kültür ve gündelik hayata dair ele alınan farklı tanımlar ve yaklaşımlar tezin konusu olan kültürel temsiller açısından önemlidir. Temsiller, kültürlerin analiz edilmesi ve kültürün ön kabuller yaratması bakımından önemli bir kavramdır. Kültürel temsillerin büyük çoğunluğu gündelik hayatı oluşturmaktadır. Raymond Williams, kültürün çözümlenmesini kültürel olguların açık ve gizli anlamlarının ele alınması olarak açıklamaktadır. Ayrıca sanatsal ve toplumsal formların yanı sıra kişilerin yaşam biçimlerine ve davranışlarına etki eden ve onları düzenleyen kurallar ve kurumlara da bakılması gerektiğini vurgulamaktadır. Kültürü ve gündelik hayatı yansıtan semboller sinemada görsel imajlar ile aktarılmaktadır. Peki, bu görsel imajları oluşturan sinematografik öğeler nelerdir? Filmlerdeki kültürel temsiller nasıl aktarılmaktadır?

2.5.1. Mekânların Dili

Mekânlar, bir iletişim biçimi olarak görülmüştür. Bir kent dış görünüşüyle hafızalarda yer etmektedir. Umberto Eco (1968/2019: 18) *Mimarlık Göstergebilimi* kitabında mimari yapıların iletişim biçimi olarak kullanıldığını ve bu mimari yapıların temel işlevselliğinin yanı sıra gösterge olarak anlam taşıdığını belirtmektedir. Bir mimari yapı dış görünüşüyle kent hakkında bilgiler verebilir ya da tarihsel yapılar doğrudan kültür tarihine gönderme yapabilir. Örneğin bazıları için Ankara mimari yapısıyla gri bir kent olarak tasvir edilmektedir. Mimari yapısı çok farklı olmayan kentte yine de kültür tarihine dair göstergeler vardır. Anıtkabir, Ulus heykeli gibi göstergeler kenti tanıtmaktadır. Kent estetiğini ortaya çıkaran mimari yapılar Eco'ya göre iletişim göstergeleridir. Eco göstergeyi şöyle tanımlamaktadır: “bir göstergenin verilmiş belli bir kültür bağlamında şifrelenmiş bir gösterilene gönderme yapması, o göstergenin gösterge olarak yorumlanmasına yetiyor” (1968/2019: 26). Mimarlık göstergebiliminin toplumsal-kültürel anlamları vardır. Mimari yapının temel anlamı işlevselliği, yan anlamı ise estetik, tarihsel ve kültürel anlamıdır. Mimari, ilk önce kullanım alanına göre işlevselliğiyle algılanır daha sonrasında yapısal formu, estetik özellikleri, toplumdaki anlamı bağlamında algılanmaktadır. Mimari aynı zamanda kültür turizminin başlıca bileşenidir. Bir kent, estetik mimarisıyla plato-kent olurken turistleri cezbetmekte ve ekonomik gelir elde ederek görünür olmaktadır. Kültürlerarası iletişim ve kültür turizmi için kent mimarisi son derece önemlidir.

Örneğin popüler plato-kentlerden olan Paris, Eyfel Kulesi ile Amsterdam kanalı ve binalarıyla, Belçika farklı mimarisiyle turistlerin ilgisini çekmektedir (Resim 2.1).



Resim 2.1. Paris, Amsterdam ve Belçika'nın estetik mimarisi
(<https://blog.prontotour.com/>)

Filmlerde mekân, kültürel göstergelerden biridir. Hary Harootunion *Tarihin Huzursuzluğu* (2006) kitabında modernlik kavramını kent bağlamında ele almış ve kentin modern gündelik yaşamı yönlendiren bir mekân olduğunu belirtmiştir. Ona göre kurumlar, binalar, hareketi içinde barındıran sokaklar gündelik hayatımızı yansıtmaktadır. “Gündeliklik kesinlikle içkinliğin (immanence) mekânıdır, eskiden kalmış ve bizim tarihsel pratiği içine konduurmamız gereken, içerisi ile dışarıları arasındaki ikiliği çözen mekânıdır. Ve şehirlerdir gündelik hayatın kendi tarihinin yazıldığı yer” (Harootunion, 2000/2006: 251). Harootunion, modern gündelik hayatta işçi sınıfının deneyimlerinin yanı sıra kentin içinde gizlediği sembollerin araştırılmasının önemini vurgulamaktadır.

De Certeau'ya göre kent üretimin, insan eylemlerinin ve yaratıcılığın merkezidir. Her bireyin kente bakışı ve kentin kendisi üzerinde bıraktığı his farklıdır. “Kişisel olan anılar bizi mahalleye, kente bağlayandır” (De Certeau, 2009: 207). Michel De Certeau'nun da belirttiği gibi kent ve mekân üretim için açık mekânlardır ve insan yaratıcılığının geliştiği yerlerdir. Batuman (2019: 54) kenti yansıtan kartpostalları bir iletişim biçimi olmasının yanı sıra kent ile bağ kurulmasını sağlayan görsel temsil aracı olarak tanımlamaktadır. Alıcı, gönderen ile arasında bağ kurarken kent ile özdeşleşen mekânları da tanımaktadır. “Kartpostal gibi görüntü” denildiğinde akla güzel bir yer gelmektedir. Bu yüzden kartpostallar kenti yaşatan bir unsurdur. Dijital çağın da ilerlemesiyle akıllara kazınan kent imgeleri sinema teknolojileriyle pekiştirilmiştir.

De Certeau'ya göre (1980/2008: 350) bireyler yürürken mekânların ötesine geçmektedir ve her gün yürünen yolu değiştirmek veya kısa yollardan gitmek bile

gündelik hayatı dönüştürmektedir. Sokaklarda gezinmek, mekânları dönüştürmek kamera aracılığıyla da yapılmaktadır. Kamera görmediğimiz detayları gösteren bir gözdür. Kırel'e (2018: 68) göre filmler aracılığıyla kent bir mekân olarak seyircinin karşısında belirmektedir ve sinemanın tüm gelişim evreleri kentle bağ kurmaktadır. Kent temsili, kentte yaşanan olaylar ve uzak kentler filmlere konu olmuş, kent sinemada başlı başına bir olgu haline gelmiştir. Sinema kenti görünür kılarak gündelik hayat içinde yaşanan kentin farklı açılardan algılanmasını sağlamıştır. "Büyük kentleri gör(e)meyen kentin uzağındakiler için sinema filmleri bu modern ve uzak mekânların taşıdığı ve görünür kılındığı kültürel aktarım malzemesidir" (Kırel, 2018: 68).

Lefebvre de kültür için önemli bir gösterge olan mekân kavramını sokak üzerinden anlatmaktadır. O'na göre sokak hayata benzeyen bir olgudur ve sürekli yenilenir. Gündelik hayatı yansıtan sokak, bir gösteri alanıdır ve bu gösteride insanlar sadece sokağı dışarıdan izleyen kişiler değil, sokağa iz bırakan kişilerdir. Sokağı açık gazeteye benzeten Lefebvre'ye göre (1961/2013:328) sokak ile gazete arasında bir ilişki vardır ve iki kavramda gündelik hayatımızı aynı anda temsil etmektedir. Toplumsal hayatımızın ipuçlarını taşıyan sokakları Lefebvre açık metinlere benzetmiştir. "Demek ki sokak gösterisi bakışı oluşturmakta ve gözlem ruhunu teşvik etmektedir" (Lefebvre, 1961/2013: 328). Değişim değerinin kullanım değerinin önüne geçmesiyle oluşan meta dünyası sokaklarda sergilenmektedir. Sokaklar insanları büyüleyen bir müze gibidir Lefebvre'ye göre. Hayal gücüne ve arzuya hitap eden mekânlar, tüketim kültürünün kendini daha çok gösterdiği sokaklarda dikkat çekmektedir.

Kentin kimliği ülkenin fiziki, sosyal, toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtmaktadır. "Kentten söz etmek doğrudan belli bir kültür kalıbından, kültürel hayattan söz etmek demektir" (Alver, 2012: 16). "Bir kentin neye benzediğine, mekânlarının nasıl örgütlendiğine bağlı olarak kent bize bir dizi mümkün duyguya ve toplumsal pratiğe ilişkin düşünmek, değerlendirme yapmak ve bunlara erişmek açısından maddi bir zemin sağlar" (Harvey, 2010: 85). Müzeler, sanat etkinlikleri ve kentin mimarisi ya da ibadet yerleri kentin kimliğini oluşturmaktadır. Toplumda üretilen sanat eserleri kültürden izler taşımaktadır. Sanat eserlerinin estetik formlarından renklerine, biçimlerinden anlatı yapısına kadar olan özellikler toplumun kültüründen esinlenir. Tarihi miraslar kent kimliğinin büyük parçasını oluşturan

kültürel bir ögedir. Heterotopik mekânlar, Foucault ve Lefebvre'nin bahsettiği anlamıyla hayali olmayan somut mekânlardır. Heterotopik mekânlar, zamana ve toplumsal olaylara göre yeni anlamlar kazanabilmektedir. Anlam dönüşümü yaşayan heterotopik mekânlar, farklı kesimden birçok insanın bir arada bulunabileceği, farklı deneyimlerin karşılaşılabileceği kamusal mekânlardır. Müzeler seçkin kesim ile daha alt gelirli kitlenin aynı ortamda bulunabileceği bir heterotopik mekândır. Müzelerdeki sanat eserleri 19.yüzyıldan önce seçkin kesime ait objeler olarak görülmüş ancak modern müzelerle birlikte eserlerin halka adanması, sergilenmesi yaygın bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserleri uygarlığın gelişim sürecini gösteren belgelerdir. Sinema da hayata iz bırakan sanat eserleri gibidir ve gelişimin teknik göstergelerindedir.

Sanat tarihi ve kent imajı konusunda zengin bir tarihi estetik sunan müzeler, kültür hakkında izler taşımaktadır. Filmlerde yer alan müzeler ülkenin kültürel tarihine ışık tutmaktadır. Artun (2018: 101) özellikle 19.yüzyılda kraliyet koleksiyonlarının müze objelerine dönüştüğünü, böylece modern müzelerin arttığını belirtmektedir. Avrupa, müzecilik ve kültür turizmi bakımından merkez bir yer olarak dikkat çekmektedir. Fransa'da Louvre müzesi, Londra'da National Gallery, İspanya'da Prado müzesi gibi müzeler Avrupa'nın sanat merkezi olmasında etkili olmuştur ve sanatçıların bir araya gelerek çalışacakları sanatsal ortamlar yaratılmıştır. Artun'a göre (2018: 114) İngiltere müzeleri geçmiş ile şimdinin güç savaşlarının temsilinden ziyade modernleşme sürecinin sentezini oluşturan bir yapıdadır. Müzeler, kültürel ve sanatsal tarihin kentle buluşmasını sağlayan turistik yerlerdir. 19. Yüzyılda gelişen modern müzeler Amerika'nın, sanat merkezi konumundaki Avrupa ile rekabetini hızlandırmıştır. Artun (2018: 119) evrensel müzelerin önemli bir kültürel dekor olduğunu ve Amerika'nın bu birikimi satın almaya çalıştığını belirtmektedir. Sanatçılar ve koleksiyoncular Avrupa'da çalışmaya başlamışlar ve sanat tarihini yeniden yazmışlardır. Sanatçılar dönemin toplumsal özelliklerinden etkilendikleri için müzedeki eserler aynı zamanda kültürün bir yansıması dolayısıyla da yaşamın kendisinin aynası konumundadır. Bu ayna birebir gerçeklik anlamını taşımamakta, sanatçının bireysel deneyimi, zevki ve duygularıyla şekillenmektedir. Ancak sanat eserleri bireysel gözlem ile gündelik hayatın sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır. "Modern müzeler insanoğlunun suretidir" (Artun, 2018: 145).

Canatan (2012: 91) Batı kenti olarak Avrupa'nın kendi coğrafyasının sınırlarını genişleterek kendi yaşam tarzı ve kültürünü yaygınlaştırdığını belirtmektedir. Kentler insan ihtiyacının ve arzularının biçimlendirdiği formdaki yaşam yerleridir. Avrupa kentleri de yaşanmışlıkların, alışkanlıkların, düşünce yapılarının yansımasıdır. Canatan'a (2012: 92) göre Avrupa kent kuramları Amerika'ya oranla daha kurumsal ve tarihsel özellikler taşımaktadır. Tarihi yaşanmışlıkları yansıtan kent, sinemada estetik bir iz olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema filmlerinde plato-kentin yaratılmasını sağlayan estetik mekânlar, filmin hikâyesini desteklemektedir. Kimi filmlerde senaryo mekân üzerinde şekillenmekte ve mekân filmin ana unsuru olmaktadır. Filmler oyuncularıyla hatırlandığı kadar sahnelerin geçtiği mekânlarla hatırlanmaktadır. Bu bakımdan modern müzeler filmlerde estetik mekân olarak kullanılmaktadır. Örneğin Ruben Östlund, *The Square (Kare,2017)* filminde sanat eseri, sanatçı, sanat galerileri ve insanların bakış açısını mizahi ve iğneleyici bir tarzda eleştirmektedir. Stockholm'da modern bir sanat müzesinde çalışan Christian, Kare adını verdiği yeni bir sanat projesiyle eşitliği temsil etmek istemektedir ancak amacı tam gerçekleşmemektedir. Filmin konusu gereği sanat müzesi anlatının temelini oluşturmaktadır ve filmde bahsedildiğinde akla gelen ilk görüntü müzenin görüntüsüdür. Sanat ve toplum eleştirisinin olduğu filmdeki modern müze, bir dekor olmaktan ziyade sine-mekânın kendisidir.

Kameranın sine-mekân olarak sadece kentle sınırlanması doğru olmayacaktır. Aynı durum kırsal hayat için de geçerlidir. Kırsal yaşama uzak olan kent insanı kırdaki mekânları, orada yaşayan insanların durumlarını bilmekten uzaktır. Ancak sinema filmleriyle gidilmeyen yerler hakkında bilgiler edinilebilmektedir. Toplumda çok bilinen bir cümledir “bir filmde görmüştüm” cümlesi. Filmler, görsel hafızaya doğrudan hitap etmektedir. Sinemada mekân anlatıyı destekleyecek şekilde çeşitlendirilmektedir. Filmde geçen dini ibadet mekânları da toplumun benimsediği dini inancı ve dini ritüeli de yansıtmaktadır.

Mekânların cinsiyetleşmesi tarih boyunca görülen bir olgu olmuştur. Kamusal alan genellikle erkek yoğunluğunun olduğu, özel alanlar ise kadınların alanı olarak görülmüştür. Bu durum sinema filmlerine de yansımıştır. Yeşilçam sinemasının melodramlarında kadın hep evde oturan, kocasının gelmesini bekleyen konumdadır. Çarşı dışında pek bir yere gitmeyen masum kadın genelde özel alan olan evin içindedir.

Erkek ise kamusal alanda söz sahibidir. Özel alan olan ev içinde bile cinsiyete göre ağırlıklı vakit geçirilen alanlar yer almaktadır. Kadın genelde mutfakta iş yapmakta, erkek ise işten geldiğinde salonda oturmaktadır. Ancak modern filmlerle bu kalıplar biraz kırılmaya başlanmıştır. Modern filmlerle birlikte kadın ayakları yere basan, çalışan, söz sahibi konuma gelmiştir. Kadın ve erkek yaşadığı ortamı da kendi zevkine ve bakış açısına göre düzenlemektedir. Bir mekândaki eşyalardan kişi hakkında ipucu çıkarılabilir. Ayrıca mekândaki objeler de cinsiyet hakkında bilgiler vermektedir.

Bu tez kapsamında ele alınacak filmlerde kültürel gösterge olarak mimari ve mekânların yanı sıra ritüeller, giyim/kuşam, dil ve müzik, karakterlerin gündelik yaşam pratiği ve toplumsal yapılar ele alınacaktır.

2.5.2. Ritüeller

Ritüel, sık tekrarlanan kolektif davranış ve inanış biçimidir. Ritüeller sadece dini ibadetlere gönderme yapmamakta, gündelik hayatın her alanında görülmektedir. Ritüeller, toplumsallaşma sürecini kapsar. Schechner'e (1993/2015: 258) göre ritüeller, deneyimlerden ve kültürel olgulardan oluşan performatif sistemlerdir. Gelecekte form değiştirseler bile ritüellerin geçmiş ile bağı her zaman vardır. Ritüeller hayvanlara ve insanlara özgü bir olgudur, hayvanların içgüdüsel yaşam ritüelleri onların hayatlarına devam etmelerini sağlamaktadır. Schechner (1993/2012: 259) insana özgü ritüelleri gündelik yaşama özgü toplumsal ritüel, dini ritüel ve estetik ritüel olarak sınıflandırmıştır. Ritüeller dini ayinlerin yanı sıra toplumun kültürünü ve değerlerini yansıtan bayramları ve törenleri içerir. Alver (2010: 203) ritüelleri kendiliğinden olan bir eylemden ziyade toplumsal hayatı düzenleyen bilinçli eylemler olarak görmüştür. Ona göre ritüeller insanları buluşturan zorunlu geleneklerdir. Ritüele katılan insanlar arasında duygusal bir bağ vardır ve ortak amaçlarla toplanmışlardır. Ortak semboller ve davranışlar ritüelleri tamamlamaktadır. Doğum, anma ve cenaze törenleri ile evlilik töreni ritüellerin en bilinen şeklidir. Ritüeller ona anlam yükleyen toplumla şekillenmektedir ve bazı ritüeller toplumdan topluma farklılık göstermektedir.

“Hindu inancına göre ölünün ardından icra edilen cenaze törenleri, ölen kişinin ruhunun başka bir bedene kolayca geçmesinde ve sonraki hayatta kurtuluşa ulaşmasında önemli rol oynar. Bu yüzden her bir birey için kutsal metinler ve geleneksel inançlar çerçevesinde kuralları belirlenmiş uygun bir cenaze merasimi düzenlenmelidir” (Kutlutürk, 2016: 177).

Ritüeller dini törenlerin dışında toplumsal hayattaki farklı davranış biçimlerini de kapsamaktadır. Evlilik törenleri de toplumda kalıplaşan bir ritüeldir ve her toplumun evlilik törenine yüklediği anlam farklıdır. Türk toplumlarında düğün yemekli ve müziklidir, coşkuyla kutlanır. İngiltere'deki evlilik törenlerinde kiliseden çalan çanlar gelin ve damat üzerindeki kötü enerjilerin gittiğini simgelemektedir.

Antik tiyatronun temeli olan ritüeller modern dünyada da yerini almıştır. Antik tiyatrodaki kullanılan renkli ve abartılı kostümler, performanslar, kutlamalar ritüelleri anımsattığı için ritüeller ilk başta tiyatro ile birlikte anılan bir kavram olmuştur. Antik çağdan başlayan ritüeller modern yaşamda varlığını devam ettirmektedir. Douglas (2016/2018: 73) ritüellerin bir iletişim biçimi olarak sembollerle ve toplumsal örüntülerle anlam kazandığını belirtmektedir. Kozmolojide doğal sembollerin insanın anlam yüklemesiyle belirginleştiği anlayışı hakimdir. Ritüeller doğa sembollerinden ve kültürel-toplumsal formlardan oluşmaktadır. Douglas (2016/2018) ritüellerin modern dünyada bazı kişiler tarafından hor görüldüğünü belirtmektedir. Ancak ona göre ritüeller modern toplumsal hayatta önemli yer tutmaktadır. Antropoloji bilimi ritüellerin insan bedeninde anlam bulduğunu öne sürmüştür. Beden antropoloji açısından kültür ve tarihin taşındığı bir yer olarak görülmüştür. Mary Douglas bedenin sembolleri taşıdığını ileri sürmektedir.

Her şeyin kültürü olduğu gibi günlük ritüeller, alışveriş ritüeli, yeme içme ritüeli gibi terimler ortaya çıkmıştır. Film çözümlemesinde kültürel göstergelerin anlamlarını bilmek o kültürü tanımayı kolaylaştırmaktadır. Her ülkenin kendine has kültürü ve toplumsal ritüeli vardır. Filmlerde yer alan ritüeller farklı kültürlerin algılanmasında etkilidir. Cenaze törenleri, bayramlar, evlilik törenleri veya günlük hayat ritüelleri (yeme-içme, kıyafet,) filmlerle aktarılmakta ve ritüeller kültürel bellekte yerini almaktadır.

2.5.3. Eğlence- Boş Zaman

Bireyin eğlence ve boş zaman için ayırdığı zaman dilimi ve yaptığı aktiviteler günümüzde bahsedilen eğlence kültürünü yansıtmaktadır. Lefebvre'nin gündelik hayata dair görüşü mekânlardaki eğlence anlayışı ile ilgilidir. O, gündelik hayatın bir parçası olan bayramların ve şenliklerin kırsal hayattaki toplumsal bağları güçlendirdiğini ve gündelik hayatta yer alan bazı tahakküm olgularının bayramlarda azaldığını belirtmiştir. Böylece baskılanan duygular kolayca ortaya çıkmaktadır.

Yapılan şenliklerde yemek yeme gibi temel pratikler bile kolektif ruh ile bir anlam kazanmaktadır. “Kuşkusuz ki daha baştan itibaren, şenlik gündelik hayattan farklılaşmıştır ama ondan ayrılamaz. Daha yoğun bir gündelik hayattan başka bir şey değildir ve bu yaşamın onları- pratik topluluk, beslenme, doğayla ilişki yani çalışma-şenliğin içinde bir araya gelmiş, genişlemiş, büyümüş olur” (Lefebvre, 1958/2012: 211).

Modern toplumlarda kapitalizmin ağırlığı eğlence ve boş zaman kültürünü de etkilemiştir. Artık boş zaman ve eğlencenin nasıl olacağı tüketim kültürü tarafından belli olmaktadır. Örneğin kapitalizm kişinin boş vaktinde gezerek alışveriş yapmasının bir aktivite olduğunu belirtmekte ve bu aktivite kişiye rahatlama kazandırmaktadır. Ya da eğlence kültüründeki bolluk ve bu bolluğun sonuna kadar tüketilmesi, kişinin haz duyduğu şeyleri yaparak boş zamanını geçirmesi üzerine planlanmıştır. Prütenezm anlayışında iş etiği gereği boş zaman gereksiz bir şey olarak görülmüş ve israf etmek, metaları çılgınca tüketmek günah olarak görülmektedir. Bunun aksine Hedonizm’de kişiler hazzın peşinden giderek mutluluğu bulmaktadır. Hedonizm anlayışına göre insanı insan yapan duygularıdır. Kişi hazzı yaratan ve besleyen duyguları takip etmeli ve sevdiği etkinlikleri yapmalıdır.

Belli bir boş zaman ve eğlence kalıbından çıkan bazı kişiler eğlenceyi yüksek sanatlarda ya da kendini mutlu eden mekânlarda bulmaktadır. Bireylerin sosyalleşmek için gittiği mekânlar (tiyatro, sinema, müzikli kafeler) toplumun eğlence kültürünü göstermektedir. Sinemada karakterin kendine ayırdığı boş vakitler ve eğlenmek için gittiği mekânlar eğlence kültürü için bir sembol oluşturmaktadır.

2.5.4. Giyim / Kuşam ve Birey

Giyim, sosyal statüyü ve ekonomik göstergesi nitelemektedir. Veblen (1899/2017) gösterişçi tüketimin giyim ile birlikte somutlaştığını, varlıklı insanların giyimi bir örtünmeden ziyade saygınlığın ve zenginliğin sembolü olarak kullandığını belirtmektedir. Evrensel bir gösterge olan gündelik yaşam giyimi, özellikle kentte sosyal statüyü pekiştirmektedir. Toplumsal yaşam dışında ulusal nitelik taşıyan kıyafetler de vardır. Bu kıyafetler genellikle toplumda özel anlamlara sahiptir ya da ritüellerde karşılaştığımız ulusal nitelikte kıyafetlerdir.

Toplumsal hayatta kimliğin göstergesi olan kıyafetler, sinemada kültürel bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kostümler sinematografiyi tamamlar niteliktedir.

Sinemasal anlatıda kostüm, zaman ve mekân hakkında bilgiler vermektedir. Dönem filmlerinde kullanılan kostümler filmin geçtiği yılları yansıtmaktadır. Örneğin Baz Luhrmann'ın 2013 yılında çektiği *The Great Gatsby* filmi 1920'li yılların görkemli Amerika'sını anlatmaktadır. Film aynı zamanda 2014 yılında Oscar ödülünde en iyi kostüm ödülünü tasarımcı Catherine Martin ile kazanmıştır. Kostümler 1920'li yıllarda yaşayan üst sınıfı yansıtan taşlı kıyafetlerden, görkemli şapka ve taçlardan oluşmaktadır.

Filmin kültürel ortamını betimleyen ya da film türünü yansıtan kostüm uyuşmalarıyla anlatılmak istenen mesaj güçlü bir şekilde verilmektedir. Örneğin Western filmlerinde akla gelen ilk şey kovboyların şapkaları, botları ve atıdır. Ya da Hint Sineması dendiğinde anımsanan ilk şey Hindistan'a özgü renkli Sari isimli kıyafetler ve boncuklu takılardır. Geleneksel kıyafetlerin yanında modern sinemada kullanılan kıyafetler yönetmen tarafından hikâyeyi destekleyecek şekilde kullanılmaktadır. “Bir karakterin kostümü onun geldiği kültüre dair güçlü anlamlara sahiptir” (Pramaggiore ve Wallis, 2011:106; Aktaran Tuğan, 2017: 181). Özön (2008: 108) de giysinin sinemadaki işlevini kültürel formlardan aldığını belirtmiş, giysileri “gerçekçi giysi” ve “biçimleştirilmiş giysi” olarak sınıflandırmıştır. Özön gerçekçi giysilerin modern ya da dönem kıyafetler olduğunu ve kültürü yansıttığını söylemiştir. Biçimleştirilmiş giysinin ise toplumla ve kültürle birebir bağdaşmayan daha çok fantastik filmler için üretilen kostümler olduğunu vurgulamıştır.

Filmlerde kültürü yansıtan somut mekânların yanı sıra asıl gösterge bireyin tüm bu olguları nasıl kullandığıdır. Karakterin taşıdığı kıyafet ve kullandığı araç gereçler kültürü yaşatan ve gösteren birey ile anlam kazanmaktadır. Karakterle özdeşleşen kıyafetlerin yanı sıra film çözümlemesinde sosyolojik yaklaşım karakterlerin günlük yaşam pratiklerini de ele almaktadır. Karakterlerin giydikleri kıyafet, o kıyafetlerle gittikleri mekânlar ve kıyafete yüklenen anlam günlük yaşam için önemlidir. Kültürel ve toplumsal yaşamın kavranması için kıyafeti taşıyan karakterlerin davranışları da ele alınmalıdır. Böylece kıyafet ve karakter birbirini tamamlamaktadır.

2.5.5. Müzik

Bu bölümde ele alınan müzik kavramı kurguda eklenen fon müziğinden ziyade, kültüre ait şarkıları ifade etmek için kullanılmıştır. Müzik ve toplum üzerine yapılan çalışmalarda müziğin üretildiği kültürle arasındaki bağ ve yarattığı ortak sembolik dil

öne çıkmıştır. Ali Esgin (2012: 154-155) müziğin sosyolojik bir olgu olmasını günlük yaşamda büyük yer kaplamasına, ideolojik göndermelere sahip olmasına ve toplumla birlikte müzikalitenin de değişmesine bağlamaktadır. Bu yüzden müzik sosyolojisi sadece müziğin ritim ve sözlerini incelemek yerine, müziğin toplumdaki yerini ve değişimini ele almaktadır. “Müzik sosyolojisi, toplumun ruhunu yansıtan müziğin, dili, taşıdığı anlamlar ve etkisi üzerine yoğunlaşarak, yine toplumsal olanın betimlemesini yapmayı amaçlamaktadır” (Esgin, 2012: 159). Örneğin türküler toplumun kendilerini ifade etmesi için iyi bir araçtır ve toplumun yaşanmışlıklarını yansıtmaktadır. Türk toplumunda öne çıkan türkülerin bazıları anonim türündedir, bu da bestecisi ve yazarı bilinmeyen türkülerin nesilden nesile aktarılacak kalıcılığını arttırdığını göstermektedir.

Halk ozanı Âşık Veysel türkülerinde duygu ve düşüncelerini anlatırken hayata dair sorular sormaktadır. Aşk, gurbet, acı, haykırış türkülerin temel konularıdır ancak bunu yanı sıra doğa, toprak, umut, aile gibi farklı konular da işlenmiştir. Özden’e (2013: 51-64) göre türküler konu olan olaylar ve yansıtılan her duygu felsefe ile ilişkilidir. Felsefenin konusu olan varlık, estetik, güzellik ve ahlak gibi konular türkülerde kendine yer edinmiştir. Özden (2013: 61) türkülerimizde sevinçli olayların olduğu kadar toplumun acısını yansıtan türkülerin de olduğunu belirtmektedir. Çanakkale ve Sarıkamış üzerine yazılan türküler savaşın acısını yansıtmaktadır. Türküler toplumsal, kültürel, coğrafi ve tarihi geçmişin harmanlanmasıdır. Şenel (2013: 74) ise “*Türkü Tanıkları ve Türkü Algısında Değişmeler*” adlı bildirisinde son dönemde türkü algısının değiştiğini vurgulamaktadır. Şenel’e göre müzik eserlerinin algılanmasında coğrafi ve kültürel özellikler aktarılmaktadır. Balkan türküsü, Boşnak türküsü gibi türküler adını kültürel coğrafyadan almaktadır.

Bir temsil olarak tanımlanan müzik, sınıfsal ve ırksal farklılıklara sahip bireylerin kendini ifade etme aracı olmuştur. Andy Bennett (2005/2018: 195) müziğin yaşam tarzı olarak ortaya çıkmasını 1960’lı yıllarda beliren ve karşıt kültür ürünü olan *rock* müziğinin hippiler tarafından benimsendiği örneğiyle açıklamaktadır. Çünkü müzik artık günlük hayatın bir parçası olmuş, toplumsal ve kültürel olgularla şekillenmiştir. Bennett’e (2005/2018: 197) göre gençlik kültürünün müzikle olan ilişkisinde *rock n roll* müziği önemli bir yere sahiptir. Öyle ki *rock* müziği gerek sözleri gerek ritimlerinin sertliğiyle gençlerin başkaldırısını desteklemektedir. Gençlik kültürüne

yeni alanlar oluşturan *rock* müziğinin daha sert biçimi olan *punk* müziği Bennett'e göre Britanya'daki ekonomik krizin etkileriyle ortaya çıkmıştır.

Müziğin kimliği tanımlaması ya da kimliği görünür kılması dışında insanları kolektif ruha iten işitsel bir araç olması öne çıkmaktadır. Türkiye'de arabesk müziğin popülerliği gerek toplumsal olaylardan gerek de kolektif ruhtan kaynaklanmaktadır. Bir müzik türü olan Arabesk, kültür ve toplum arasındaki ilişkisi en iyi açıklayan örneklerden biridir. Arabesk Türkiye'de 1960'lı yıllarla birlikte ortaya çıkmıştır ve alt kesimin derdini, acısını, sevgisini anlatan bir alt türüdür. Müzik de aynı sinema gibi içinden çıktığı toplumun yaşanmışlıklarını anlatmaktadır. Arabesk müziğin ortaya çıkışında kırdan kente göç ile birlikte ötekileşen bireylerin kendini görünür kılma isteği ve karşıt söylemleri etkili olmuştur. Türkiye'de arabesk müziğin önde gelen isimleri Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur isyankâr genç kuşağa hitap etmiş, adeta onların sesi olmuştur. Müzikte kendini gösteren Arabesk kültürü sinemada da öne çıkmış, Arabesk filmler farklı sınıflara ait kabadayı erkekler, alt kesimden kadınlar, hayata tutunmaya çalışan genç kuşak gibi karakterler yaratmıştır. "Arabesk, kendiliğinden bir kültürel ürün ve (arabesk müziklerle özdeşleşmiş olan) Yeşilçam melodramlarının ayrılmaz bir unsuru olmaktan ziyade, Türk sinemasının her üç modelinde de sürekli kimlik arayışının güçlü ve dramatik ifadesi olmuştur" (Yalvaç, 2013: 59). Yalvaç'ın bahsettiği üç tür Yeşilçam, Yeni Sinema ve Halk Sineması'dır. Ona göre Arabesk bu türlerin içinde kendine yer edinmiştir.

Sinemada yer alan kültürel müzikler, filmlerin sosyolojik ve kültürel yönleri hakkında bilgiler vermektedir. Filmlerde anlatının içine yerleştirilen ya da söylenen şarkılar, sinemada müziğin kültürel gösterge olarak ele alınmasına yardımcı olmaktadır. Sinemada kimliğin ve sınıfın tanınmasına etken olan müzik, *Titanic* (1997, James Cameron) filminde Jack ve Rose'ın dans sekansında etkisini göstermiştir. Zengin ve varlıklı olan Rose alt kesimi temsil eden ve fakir olan Jack'e âşık olmuştur. Jack, Rose'yi gemideki alt sınıfın eğlencesine götürmüştür. Jack ve arkadaşlarının dansı ve çaldıkları müzik varlıklı kesimin müzik tarzından farklıdır. Hareketli ve eğlenceli bu dans ve müzik bu zamana kadar bu tarzı bilmeyen Rose için epey eğlenceli ve farklı olmuştur. Hikâye anlatısını destekleyen ve dönemin sınıfsal ayrımının bir göstergesi olan müzik, sinema aracılığıyla insanların belleğinde simgesel bir yer edinmiştir.

Her milletin kendine özgü müzikleri vardır ve müziğe verilen anlam toplumda topluma değişmektedir. Şarkılı filmler, toplumda öne çıkan şarkıcıların hayat hikâyesini anlatan, film boyunca şarkıcıların kült eserlerinin yer aldığı ya da onlara gönderme yapıldığı film türüdür. Örneğin *Müslüm* (2018, Kettle ve Can Ulkay) filmi Türk Arabesk müziğine damga vuran Müslüm Gürses'in hayatını ve şarkılarını konu almaktadır. Şarkılı film örneğine uygun olan *Müslüm* filmi ancak bu kültürde doğan ya da bu kültürü iyi bilen kişiler için büyük anlamlara sahiptir. Aynı şekilde biyografik bir şarkılı film olan *Bohemian Rhapsody* (2018, Bryan Singer) filmi de 1970'li yıllarda İngiltere'de kurulan, büyük bir kitleye ulaşan ve farklı tarzlarıyla ses getiren Quenn grubunu ele almaktadır. Quenn'in rock şarkıları ve özgün stilleri 1970'lerdeki gençlik kültürünün başkaldırı müziği olmuştur. Böylece müzik hem sosyolojik bir olgu hem de sinematografik bir öğe olarak sinemada kültürel temsilleri oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.5.6. Yemek Kültürü

Müziğin yanı sıra yemek kültürü de filmlerde yer eden ve ülke hakkında ön imaj yaratan bir unsurdur. Yemek kültürü coğrafyadan coğrafyaya farklılık göstermektedir. İtalyan mutfağı, Türk mutfağı gibi terimler akla o ülkeye özgü yemek tariflerini getirmektedir. Fırat'a (2014: 129) göre ideolojinin yemeği kavramı hayata bakış açımızı şekillendiren fikirlerin oluştuğu yemek kültürüdür. Fırat (2014: 129) yemek ve ideoloji arasındaki ilişkiyi "sınıfsal/etnik/siyasal kimliğimizin bir parçası olan ideolojilerimizin, göstergesel araçlar olarak yemek kültürüne başvurması" olarak açıklamaktadır. Yemekler ülkenin hatta bölgenin coğrafi özelliklerinden, yeme alışkanlıklarına, damak zevklerinden tarımsal ürünlerine kadar ipucu vermektedir. Balıkçılığın gelişmiş olduğu ülkelerde mutfak deniz mahsulleri üzerinde ağırlık gösterirken, sebze ağırlıklı Akdeniz mutfağında yeşillikler akla gelmektedir. Ya da İtalya denince akla pizzanın, Çin dendiğinde Sushi'nin hatırlanması gibi örnekler oldukça yaygındır. Amerikan filmlerinde yer eden *fast food* kültürü filmler aracılığıyla zihinlerimize yerleşmektedir. Kahvaltıda mısır gevreği, öğün olarak da hamburger ve patates gibi *fast food* ürünlerinin gösterilmesi Amerikan filmlerinde sıkça rastlanan bir olgudur. Yeme-içme pratiği açısından farklılara verilebilecek en açıklayıcı örnek Çinlilerin çatal bıçak yerine çubuklarla yemek yemesidir. Belge (2016: 16) Çinlilerin ve Hintlilerin aksine Japonların yemeğin sunuluş biçimine lezzetten daha çok önem

verdiğini belirtmektedir. Filmlerde gösterilen ülkeye özgü tatlar yemek kültürü ve iletişim açısından önemli yer tutmaktadır. Mekân, müzik, dil, din, ritüeller, giyim/kuşam dışında sanat eserleri, yemek kültürleri, günlük yaşam pratikleri sinemada kültürel temsilleri oluşturan öğelerdendir ve tez kapsamında incelenecek filmlerde bu unsurlara dikkat edilecektir. Ülkeler bulunduğu coğrafyayla birlikte anılmaktadır ve coğrafya kültür üzerinde etkilidir. Özellikle Avrupa'yı Avrupa yapan coğrafi özellikleri ve tarihi geçmişidir. Bu yüzden kültürel coğrafyaya göz atmak önemli olacaktır.



3. KÜLTÜREL COĞRAFYA: AVRUPA

Beşerî coğrafya insan yaşamının mekânlarını incelerken, fiziki coğrafya doğal yerlerin, iklimin, toprağın özelliklerini araştırmaktadır. Beşerî coğrafyanın alt disiplini olan kültürel coğrafya, kültürü coğrafya ile açıklamaktadır. Toplumsal yaşamı inşa eden her olgu kültürel coğrafyanın ilgi alanıdır. Bir önceki bölümde bahsedilen din, dil, mekân, kıyafet, yemek gibi unsurlar kültür coğrafyasının içinde yer almaktadır. “Hem insan yetileri ve sınırlılıkları hem de mekânın insan yetilerine cevap verebilme düzeyi kültürel coğrafi görünümü oluşturur” (Tanrıkulu, 2014: 146). Anderson, Domosh, Pile ve Thrift’e göre (2003: 2) kültürel coğrafya anlaşmazlıklarla, bağlılıklarla ve tutkularla yaşayan bir gelenektir. Kültürel coğrafya çalışmalarıyla öne çıkan Carl Ortwin Sauer (1889- 1975) peyzaj kavramıyla kültürel coğrafyayı tanımlamıştır. Ona göre doğal peyzaj bitki örtüsü, toprak çeşitleri gibi doğal özellikleri kapsamaktadır. Sauer’ in üzerinde durduğu kültürel peyzaj kavramı insanın doğal mekânları kendi kültürüyle şekillendirmesiyle oluşturmaktadır. Sanayileşme ve kentleşme ile insan bulunduğu fiziki çevreyi değiştirmeye başlamış ve kendi yaşantısına adapte etmiştir. Fiziki coğrafya hem insan yaşamını etkilemekte hem de insanlardan etkilenmektedir.

Mekânlar doğal ve yapıntı mekânlar olarak sınıflandırılmaktadır. İnsanlar kendilerine verilmiş doğayı kendi ihtiyaçlarına göre dönüştürmüştür. Öztürk’e (2012: 17-18) göre bir yer potansiyel bir iletişim mekânı olarak varlığını sürdürürken insanın onu kullanmasıyla ve ona değer biçmesiyle fiili iletişim mekânına dönüşmektedir. Kullanılmayan her türlü yapı potansiyel iletişimi içinde saklı tutar ancak insan fiziki çevresine anlam yüklediği ve kullandığı zaman yer edimsel anlamına kavuşmaktadır. Böylece fiziki çevre ve insan ilişkisi giderek kültürel coğrafyanın çalışma alanlarından biri olmuştur. Sauer’ e (1925) göre insan faaliyetlerinin yaratıcı gücü ve yaşam alanına etkisi kültürel peyzaj için önem arz etmektedir. Kültür gibi kültürel peyzaj da birbirine eklemlenerek gelecek kuşaklara aktarılmakta ve tarih içinde anlam kazanmaktadır. Sauer kültürel coğrafya çalışmalarında antropoloji, bitki ekolojisi, tarih gibi farklı disiplinlerden etkilenmiştir. Sauer ve öğrencileri çalışmalarında kültürel coğrafyanın maddi kültür öğelerinin yanı sıra kimlik, kültürel coğrafi görünüm, insan-doğa-hayvan ilişkisi, kültürel yayılma gibi konuları irdelemiştir.

Küreselleşme ile birlikte dünya ülkelerinin tek bir görünüme büründüğü görüşü kültür coğrafyalarının kaybolduğu tartışmalarını gündeme getirmiştir. Buna karşın Tanrıkulu'nun (2014: 130) da ifade ettiği gibi, idiografik coğrafya çalışmalarıyla birlikte her coğrafyanın özelliğinin farklı olduğu ve dolayısıyla kültürel coğrafyaların biricikliği yeniden hatırlatılmıştır. Bu açıdan kültürel çalışmalarda ve kültürel coğrafyada öne çıkan mekân (coğrafya), kendi özgünlüğünü yansıtmakta ve dünya algısında bir bakış yaratmaktadır. Kültürel coğrafyaya örnek olan Avrupa, gerek ülkelerin coğrafi olarak birbirine yakınlıkları gerek politik kararları gerekse kültürel birliği sayesinde bir topluluktan daha fazlası olarak bir imaj yaratmıştır. Bu topluluk fikri sinemadan kültüre her alanı çevrelemiş ve günümüzde Avrupa sineması olarak adlandırdığımız sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır. Avrupa sinemasını ve kültürel temsillerini anlamak için topluluğun tarihsel, toplumsal ve siyasal arka planını incelemek daha doğru olacaktır.

3.1. Avrupa Birliği'nin Tarihçesi

Avrupa'da uzun süredir kanlı ve büyük savaşların yaşanmasının ardından Avrupalı düşünürler kalıcı ortak barışın ülkelerin birliği ile sağlanacağını düşünmüştür. Avrupa 2. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok alanda zorluk yaşamıştır, bu da ortak barışın ve ekonomik gelişmenin sağlanmasını isteyen Avrupa'nın bir araya gelmesine yardımcı olmuştur. Ortak değerlere ve amaçlara sahip kurucu ülkeler ekonomik birlik anlayışından hareketle bir topluluk oluşturma ihtiyacı duymuştur. Tarihçi Herodot, Avrupa'yı ilk olarak coğrafi bölgeyi tanımlamak için kullanmıştır. Keskin (2016: 39) Avrupa'nın bir dayanışma ile birlik kurması fikrini ortaya atan kişinin Kont Kalergi olduğunu belirtmiştir. Kalergi'nin düşünceleri günümüz Avrupa Birliği fikrine yakın bir görüşte olmuştur. Kalergi hem siyasal hem de ekonomik bir iş birliği düşüncesini sunarken ortak güvenlik konusunu da gündeme getirmiştir. Avrupa Birliği'nin kurulma amaçları barışı sağlamak, ekonomik birliğin güçlenmesi, üye devletlerin ortak değerlerini korumak, üye vatandaşların refahını geliştirmek ve ortak güvenlik olarak tanımlanmaktadır.

İtalyan Altiero Spinelli 1940'lı yıllarda Mussolini'nin yönettiği İtalya'da "Özgür ve Birleşik Avrupa Manifestosu"nu (1941) yayınlarak Avrupa'nın birlik oluşturmaktan bahsetmiştir. Avrupa'nın dayanışmaya verdiği önem zaman içinde böylece farklı düşünürlerin fikirleriyle filizlenmeye başlamıştır. Avrupa'ya destek

amacıyla Truman Doktrini ve Marshall Planı gündeme gelmiş, bu planlar Amerika Birleşik Devletleri'nin Avrupa ile yakın temas kurmasını sağlamıştır. Aynı zamanda 1949'da Kuzey Atlantik Anlaşması Örgütü'nün (NATO) kurulmasıyla askeri iş birliğin ve güvenliğin gerçekleşmesine verilen önem artmıştır. 1949 yılında kurulan ve Avrupa oluşumuna katkı sağlayan Avrupa Konseyi Hollanda, Belçika, Danimarka, Lüksemburg, İtalya, İsveç ve İngiltere tarafından kurulmuştur. Aynı zamanda Jean Monnet'in hazırladığı Monnet planı da Avrupa'nın topluluk yolculuğunda etkili olmuştur. Bu planda Fransa'nın durumu iyileştirilecek ve bütünleşen Avrupa fikri öne çıkarılacaktır.

Avrupa Birliği'nin başlangıcı ve somut göstergesi Schuman Bildirisi olarak kabul edilmiştir. Bu bildiri Avrupa'nın barışını, refahını, siyasi ve ekonomik gücünü koruması açısından önemli yer tutmaktadır. 9 Mayıs 1950'de yayınlanan bildiri sonucunda 9 Mayıs Avrupa günü olarak kutlanmaktadır. Önemli bir yer tutan bu bildiriyle ve önceki gelişmelerle birlikte kurucu altılılar olarak adlandırılan Almanya, Fransa, İtalya, Hollanda, Belçika ve Lüksemburg 1951 yılında hazırlanan Paris Antlaşmasını imzalamıştır ve Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu kurulmuştur. Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu ile çelik ve kömüre yönelik ortak pazar düşüncesi hayata geçirilmiştir. "Ancak AKÇT'nin kurulması Avrupa'da trendin değiştiğini gösteriyor, Avrupa'nın ortak savaşlarla değil yeni açılımlara ev sahipliğini yapacağına yönelik çok güçlü işaretler veriyordu" (Keskin, 2016: 66). Avrupa Birliği'nin topluluğa giden yolculuğundaki bir diğer güçlü adım ise 1957 Roma Antlaşması ile kurulan Avrupa Ekonomik Topluluğu ve Avrupa Atom Enerjisi Topluluğu'dur. Sadece kömür ve çelikle sınırlı olan antlaşma 25 Mart 1957'de imzalanan Roma Antlaşması ile sosyal ve ekonomik konuları da içermiştir. Bu antlaşma ile ortak pazar hedefi için malların, hizmetlerin, sermayenin ve kişilerin serbest dolaşımına izin verilmiştir. 1965 Füzyon Antlaşması ile oluşturulan topluluklar tek bir çatı altında toplanarak "Avrupa Toplulukları" adını almıştır.

Avrupa'nın yükselişi 1950 ile 1970'li yıllar arasında olmuş, birlik kendini kanıtlayarak ve üye sayısını arttırarak uluslararası bir konuma gelmiştir. 1973 yılında ilk genişleme Danimarka, Birleşik Krallık ve İrlanda'nın Avrupa Birliği'ne üye olmasıyla başlamıştır. 1980'li yıllarda topluluğun başarısı güney ülkeleri etkilemiştir ve genişlemiştir. 1981 yılında Yunanistan birliğe tam üye olarak kabul edilmiştir.

1 Kasım 1983'deki AB Antlaşması ile topluluktan birliğe geçiş süreci olmuştur. Keskin'in (2016: 99) de belirttiği gibi Avrupa'nın gelişim sürecinde oluşturduğu yapılar topluluk adıyla anılırken, Avrupa Birliği Antlaşmasıyla (Maastricht Antlaşması) topluluk "Avrupa Birliği" olarak anılmıştır. Maastricht Antlaşmasıyla Avrupa Birliği'nin üç sütunlu yapısı oluşmuştur. Bu üç sütun "Avrupa Toplulukları", "Ortak Dışişleri", "Güvenlik Politikası Adalet ve İçişleri" yapılarıdır.

Güneye doğru genişlemeler 1986 yılında İspanya ve Portekiz'in tam üyeliği ile devam etmiştir. Yeni üye ülkelerin eklenmesiyle hem coğrafi yatay genişleme meydana gelmiş hem de bu ülkelerin beraberinde getirdiği yeni konular dikey genişlemeyi sağlamıştır. 1993 yılında yapılan Kopenhag Zirvesinde aday ülkelerin hangi koşulları sağlayacağı Kopenhag kriterleri olarak sınıflandırılmıştır. Bu kriterlerden ilki siyasi kriterdir. Buna göre aday ülkelerde hukukun üstünlüğü olmalı, insan haklarına ve azınlıklara saygı gösterilmelidir. Aktif bir pazar ekonomisinin varlığı ekonomik kriteri oluşturmaktadır. Aynı zamanda aday ülkeler topluluk müktesebatına uyumlu davranmalı ve verilen yükümlülükleri kabul etmelidir. Aday ülkelerin tam üyeliğe geçiş süreçleri tarama, eşleştirme ve uyumlaştırma süreci olarak özetlenebilir. Bu doğrultuda Kopenhag kriterlerini sağlayan aday ülke başvurusunu yapmaktadır ve eksikleri olursa uyumlaştırma sürecine girmektedir.

1995'de Avusturya, Finlandiya ve İsveç Avrupa Birliği'ne tam üye olarak katılmıştır. 1997 yılında imzalanan ve 1999'da yürürlüğe giren Amsterdam antlaşması ile üç sütunlu yapı arasında yetkiler paylaştırılmıştır. Aynı zamanda dış politika, güvenlik, oy kullanımı ve oranı gibi konularda düzenlemeler yapılmıştır. Avrupa Birliği, Avrupa'nın geçmişten gelen ve inşa edilen ortak ilkeleriyle oluşmuştur. Ortak pazar oluşturma hedefi Avrupa'nın ortak para birimi konusunu gündeme getirmiş ve 1 Ocak 2002 itibarıyla ortak para birimi Euro kullanılmaya başlamıştır. Avrupa Birliği'nin idari, ekonomik, sosyal ve hukuki düzenlemeleri devam etmeye başlamış ve üye ülkelerin çoğalmasıyla gündeme yeni sorunlar gelmiştir. Genişleme ile önceden üye olan AB üye ülkeleri, yeni kabul edilecek ülkelerin demokratik ve ekonomik yetersizliğinden hoşnut olmamıştır. 2003 yılında yürürlüğe giren Nice antlaşması mevcut antlaşmaların yarattığı eksiklikleri iyileştirmek ve yeni üye olan ülkelerin katılımlarıyla düzenlemeye gidilmek amacıyla hazırlanmıştır. Güçlü iş birliğinin devam etmesi ve Avrupa Parlamentosu'ndaki oy kullanımı gözden geçirilmiştir.

Avrupa'nın niceliksel ve niteliksel gelişmeleri ışığında imzalanan antlaşmaların şeffaf ve demokratik bir metinde birleşmesi istenmiştir. Tüm bu gelişmelerle birlikte Anayasal metin arayışında olan Avrupa Birliği üyeleri bir toplantı yaparak Anayasal antlaşmayı gündeme getirmişlerdir. Ancak Fransa ve Hollanda hazırlanan anayasal metin karşısında çekimser kalmış ve referandumda bu anayasal metni reddetmiştir. Bu olumsuz sonucun Avrupa Birliği'nin yarattığı güçlü imaja zarar vermesi ve daha farklı sonuçların doğurmasını önleme düşüncesiyle onay süreci bekletilmek zorunda kalmıştır.

2004 yılında yatay genişlemenin en belirgin olanı yaşanmıştır ve Çek Cumhuriyeti, Estonya, Letonya, Litvanya, Macaristan, Malta, Polonya, Slovakya ve Slovenya Avrupa Birliği'ne katılmıştır. Son olarak Hırvatistan 2013 yılında tam üye olduktan sonra yatay genişleme yeni üye ülke eklenene kadar tamamlanmıştır. Uluslar üstü bir yapıda olan Avrupa Birliği'nde birden çok ulusun olması Birlik tarafından avantaja çevrilmeye çalışılan bir unsur olarak görülmüştür. "Birlik bünyesinde, hukuk normlarını oybirliği yerine 'oyçokluğu' ile belirleyen organların varlığı, bu şekilde belirlenen normların üye devletler ulusal hukuklarında doğrudan etkiler doğurması, uluslarüstülük kavramının ayırıcı nitelikleri olarak karşımıza çıkmaktadır" (Günoğur, 2007). Fransız Devrimi monarşinin sarsıldığı, bireysel özgürlüğün öne çıktığı ve milliyetçi akımların güçlendiği bir dönem olmuştur. Ulus-devlet anlayışı benimsenmeye başlamıştır. Bu anlayışta meşruiyetini ulusun coğrafi bütünlüğünden alan, tek bir kültürün ve siyasi birliğin ön görüldüğü bir fikir hâkimdir. Avrupa Birliği'ndeki ülkeler kendi ulusal kültürlerini korurken Birlik himayesinde olduğunun bilincinde hareket etmektedir. Politikalar da bu doğrultuda düzenlenmektedir.

2007'de imzalanan ve 2009'da yürürlüğe giren Lizbon Antlaşması ise Anayasal Antlaşma'nın boşluğunu dolduran ve reform olarak adlandırılan bir antlaşma olmuştur. Bu antlaşma ile Avrupa Birliği tüzel kişiliğe kavuşmuş, üç sütunlu yapı sona ermiş, iç pazar öngörülmüştür. Lizbon Antlaşmasından sonra Avrupa Birliği'nin kurumlarında ve politikalarında değişiklikler yaşanmıştır.

28 üye devlet olarak yoluna devam eden Avrupa Birliği, İngiltere'nin ayrılma kararıyla 2020 itibariyle 27 üyeye düşmüştür. İngiltere'nin AB'den ayrılma süreci Brexit olarak adlandırılmaktadır. İngiltere, ayrılma kararını netleştirmiş ve Avrupa Parlamentosu 2020 yılında İngiltere'nin Brexit anlaşmasını onaylamıştır. İngiltere 1973 yılından

itibaren üye olduğu AB'den 31.01.2020 yılında ayrılmıştır. Nigel Farage ve destekçileri ayrılmanın öncüleri olarak görülmüştür. Ayrılma durumuyla bazı değişiklikler yaşanmıştır. İngiltere'nin artık Avrupa parlamentosunda milletvekili olmayacaktır. Aynı zamanda İngiltere siyasi, sosyal, ekonomik birlikten uzak kalacaktır. Böylece ortak politikalar ve düzenlemelerde söz sahibi olmayacaktır. İngiltere, Avrupa Birliği'nin gelir kaynaklarının büyük bölümünü oluşturan finans merkezi konumundaydı. "İngiltere ve Avrupa Birliği sermaye piyasaları arasındaki entegrasyon çok yüksektir; yüksek ticaret hacmi, yüksek hacimli yatırımları beraberinde getirmektedir" (Kılıcı, 2018: 4). Karşılıklı fayda gerektiren bu alışverişin bitmesi sonucunda İngiltere'nin ayrılması ekonomik zararı beraberinde getirmektedir. Ancak İngiltere kendi ekonomik gelişimine güvendiği için bu ayrılmayla daha bağımsız ve özgür olacağını düşünmektedir çünkü ortak ticaret politikası gereği bireysel ticaret müzakereleri uygulanmamaktaydı. Bu değişikliklerin yanı sıra BBC değişmeyecek maddeleri şöyle açıklamıştır; seyahat hakkı, ehliyet, Avrupa sağlık sigortası kartı, AB ülkelerinde yaşamak, emekli maaşı gibi haklar aynı kalacaktır (<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51321245>). Birlik fikrini benimsemeyenler yaratılan bu uzun ve güçlü temelin sarsıldığını, ülke çıkarlarının her zaman en üstte durduğunu vurgulamaktadır.

3.1.1. Avrupa Birliği'nin Kurumları

Avrupa Birliği antlaşmasının 4.maddesinde üye devletlerin üzerlerine düşecek sorumlulukları ve görevleri dürüst bir iş birliği içinde yerine getirmeleri beklenmiştir. Madde 13/2'de Avrupa Birliği kurumlarının kendilerine verilen yetkilerin sınırlı şekilde kullanılacağı ve devletlerin antlaşmalardaki kurallara göre hareket etmeleri belirtilmiştir. Avrupa Birliği kurumlarından biri olan Avrupa Parlamentosu en köklü kurumlarından birisidir ve Brüksel, Strasburg ve Lüksemburg'da aktif olarak görev yapmaktadır. Lizbon Antlaşması'ndan sonra Parlamento sadece danışma kurumu olarak kalmamıştır ve yeni görevler verilmiştir. Avrupa Birliği antlaşmasının 14. maddesinin 1. bendinde Avrupa Parlamentosu'nun konsey ile birlikte hareket ederek yasama görevinin yanında bütçe ile ilgili görevleri de yerine getirdiği vurgulanmıştır. Aynı zamanda Komisyon Başkanı seçme yetkisine sahip olan Avrupa Parlamentosunun temsilcileri Birlik vatandaşlarından seçilmektedir. "Avrupa Parlamentosu, üye devlet vatandaşlarının demokratik menfaatlerini ve siyasi

görüşlerini temsil eden bir organdır. Bundan dolayı, Avrupa Parlamentosu'nda üyeler ülkelerine göre değil, siyasi görüşlerine göre grup oluştururlar'' (<https://www.ab.gov.tr/45928.html>). Parlamento, üyelerin içinden başkanı ve başkanlık divanını seçmektedir.

Avrupa Parlamentosu ile birlikte bütçe ve yasama görevlerini yürüten Avrupa Birliği Konseyi, üye devletlerin kendi ulusal özelliklerini ve çıkarlarını temsil etmektedir. Konsey Avrupa Birliği'nin politikalarını gündeme almaktadır ve o gün hangi konu tartışılacaksa (tarım, eğitim, kültür) konuyla ilgili görevli bakanlar toplanmaktadır.

Birlik için önemli kararların verildiği Avrupa Birliği Zirvesi'nde ise temel politikalar ve siyasi kararlar konuşulmaktadır. Bu kararlar uzlaşma sonucu alınmaktadır. Avrupa Birliği Antlaşması'nda zirveye yasama yetkisinin verilmediği belirtilmiştir. Antlaşma'nın 15/2 bendinde zirvenin üyeleri Devlet ya da hükümet başkanları, Avrupa Birliği zirve başkanı ve komisyon başkanı olarak belirtilmiştir.

Avrupa Birliği'nin bir diğer organı olan Avrupa Komisyonu, Avrupa müktesebatının uygulanmasını sağlayan ve denetleyen kurumdur. Komisyon'da her üye devletten bir kişi temsilci olarak görev alır ve 27 kişiden oluşmaktadır. Birliğin yargı organı olan Avrupa Birliği Adalet Divanı, Avrupa Birliği hukukunun tüm ülkelerde doğru anlaşılması ve uygulanmasını kapsamaktadır. Adalet Divanı, genel mahkeme ve uzmanlık mahkemelerinden oluşan Divan Avrupa Birliği hukukunu konu edinen bazı davalara da bakabilir ve merkezi Lüksemburg'dadır.

Tüzel kişiliğe sahip Avrupa Birliği Merkez Bankası 1999 yılında Frankfurt'ta kurulmuştur. Asıl amacı Euro bölgesindeki fiyatın düzenli bir çizgide olmasıdır. Birliğin gelir ve giderlerinin hesaplanmasını ise Sayıştay düzenlemektedir. Her ülkeden bir üye ile toplam 27 üyeden oluşan (İngiltere'nin ayrılma süreciyle 27 olmuştur) Sayıştay'ın bağımsızlığı ve tarafsızlığı önemlidir. Avrupa Birliği kurumlarının uyguladığı Avrupa Birliği müktesebatı ve politikaları Birlik fikrini pekiştiren düzenlemelerdir. Üye ülkelerin ve yeni üye olan ülkelerin beraberinde getirdiği sorunlar, konular, düşünceler yeni politikaları da gündeme getirmektedir. Avrupa Birliği'nin günümüzde hemen hemen her konuda ortak politikaları vardır. Roma Antlaşması ile ortak pazar ve gümrük birliği kurma düşüncesi günümüz Avrupa Birliği ortak ticaret politikasının temelini oluşturmuştur. Gümrük birliği, üye ülkeler arasında malların serbest dolaşımını ifade etmektedir. Avrupa Birliği ticaret politikası

ile üye ülkeler üçüncü ülkeler karşısında ekonomisini mevcut konumda korumayı ve iyileştirmeyi amaçlamaktadır. Rekabet hukuku ve politikası üye devletlerin ekonomi-politik duruşlarıyla ilgilidir. “Piyasa ekonomisinin temel değerlerinden biri olduğu ve ortak pazarın hedeflendiği bir sistemde, etkili bir rekabet hukukunun varlığı amaç değil, bu amaçlara ulaşmak için kullanılan bir araçtır” (Aşçıoğlu Öz, 2007: 49). Rekabet politikasında tüketicilerin bilgilendirilmesi ve korunması, pazardaki adil rekabet, serbest dolaşım öncelikli konulardır.

Ortak tarım politikası da Roma Antlaşması ile başlamış, tarımsal üretim geliştirmek ve üye ülkelerin pazarlarını dengelemek, tarım işçilerinin gelirini yükseltmek, tüketiciler için uygun fiyatlar belirlemek amacıyla oluşturulmuştur. Tarım ürünlerinin üye ülkeler arasındaki serbest dolaşımı birliğin tek bir ülke gibi hareket etmesi düşüncesini pekiştirmek amacıyla yapılmıştır. Bu da Avrupa Birliği'nin her alanda uluslar üstü bir konumda olduğunu göstermekte ve politikalarını bu doğrultuda düzenlediğini belirtmektedir. Malların serbest dolaşımında vergi engelini olmaması için ortak vergi politikası, Avrupa Birliği üye ülkelerin gelir dağılımlarının birbirinden farklı olmaması için bölgesel politika oluşturulmuştur.

Çevre sorunlarının giderek artması Avrupa Birliği çevre politikasını gündeme getirmiştir. Çünkü doğaya verilen zarar aslında tarımsal üretimi, yaşam biçimini, toplumsal refahı etkilemektedir. Bu amaçla çevre programları ile dönemin çevre sorunlarını çözmek için yollar aranmıştır. 2001-2010 yılında yapılan Altıncı Çevre Eylem Programı'nda dünyayı etkileyen çevre sorunları kapsamlı şekilde ele alınmıştır. Betonlaşan kentlerin artmasıyla imar sorunları, iklim değişikliği, kimyasal atıklar programın konusunu oluşturmuştur. Bunun yanı sıra Birliğin enerji politikası, tüketici politikası, bilgi toplumu ve medya, ulaştırma politikası, eğitim ve gençlik politikası gibi politikaları vardır.

Her alanda ortak politikalar düzenleyen Avrupa Birliği, eğitim politikaları konusunda ortak ve kesin bir eğitim programından kaçınmıştır. Bir başka deyişle üye ülke vatandaşlarının kaynaşması, eğitim düzeyinin yüksek olması için oluşturulan eğitim politikalarında genel eğitimde ortak bir kural getirilmemiştir. Çünkü ülkelerin eğitim politikalarında ulusallık ön plana çıkmaktadır. Eğitimde kullanılan ulusal dil o ülke toplumuna ait kültürel bir olgudur. Ancak Avrupa'da öğrenci değişimi amacıyla yapılan Erasmus programıyla kültürel iletişimin ve empatinin artması

hedeflenmektedir. Ortak eğitim alanları, Avrupalı imajının ve hareketliliğinin oluşturulması için önemli olmuştur. Jean Monnet bursu, Erasmus +, staj imkânı gibi faaliyetler AB ülkeleri ve aday ülkeler arasındaki ilişkiyi de arttırmaktadır. Gençlik ve eğitim üzerine odaklı bu program sadece öğrenci hareketliliği değil, akademisyenlerin de farklı kültürleri tanımasına imkân vermektedir.

Avrupa Birliği zenginliğini çok kültürlülükten ve çok dilli olma özelliğinden aldığını belirtmektedir. Birliğin eğitimdeki temel amacı üye ülkeler arasındaki iş birliğini arttırmak ve donanımlı bir eğitime sahip “Avrupalı” imajı yaratmaktır. Avrupa Birliği’nin önem verdiği bazı değerler eğitim programlarına yön vermektedir. Bunlar zorunlu eğitim, kültürlerin tanıtılması, eğitimde dayanışma ve üye ülkelerin Avrupa bilincine sahip olması gibi değerlerdir. Avrupalı imajını yaratan unsurların başında kimlik ve kültür konusu yer almaktadır. Avrupa Birliği’nin kültüre verdiği önem kültür politikalarıyla anlaşılmaktadır.

3.1.2. Avrupa Kültürü ve Politika

Avrupa’da kültürel mirasın oluşumu Avrupa’nın geçirdiği toplumsal ve siyasal olaylarla ilişkilidir. Rönesans ve Reform hareketleri tek bir ülke içinde sınırlı kalmamış, tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. Sanat anlayışında önemli değişikliklerin olduğu Rönesans ile birlikte özgür düşünce ve sanatsal dışavurumların çeşitliliği ön plana çıkmıştır. Rönesans’ın etkisiyle Reform hareketleri gündeme gelmiştir. Reform hareketleri sonucunda mezhep birliği bozulmuş, laik sisteme geçilmiş, Katolik kilisenin gücü azaltılmıştır. Avrupa kültürü dini inançlardan, felsefi akımlardan, sanatsal üretimlerden ve yaşam pratiklerinden etkilenmiştir. Çotuksöken (1998: 173) filozofların Avrupa’ya ayrı ilgi gösterdiğini söylemektedir bunu da Avrupa’nın sorgulayıcı ve akılcı tavrına bağlamaktadır. Avrupalı terimi Avrupa Birliği’nin üye ülkelerde oluşturmaya çalıştığı bir imaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekonomik, politik, kültürel ve sosyal açıdan Avrupalı kimliğinin oluşmasında Avrupa Birliği’nin etkisi büyüktür. Avrupa kimliği üzerine kesin bir tanım olmamakla birlikte genel görüş Avrupa kimliğinin Avrupa değerleri ve politikalarıyla oluştuğu fikridir. Ortak bir Avrupa kimliğinin olmadığını düşünenler Avrupa’da yaşayan kültürlerin sayısının fazla olduğunu söylemektedir. Aksini düşünen ve Avrupa Birliği’ne olumlu bakan kişiler ise Avrupa’nın tarihsel gelişiminde iz bıraktığı kapsayıcı değerleri öne sürerek ortak kültürün varlığından söz etmektedir. “Avrupa kimliği milli kimliklerin

daha üstünde ve Avrupa çapında paylaşılan ‘şeyler’ üzerinde yükselmektedir’’ (Dinç, 2015: 70). Avrupa Birliği, milli kültürlerin ve kimliklerin çeşitliliğine saygı göstermekte ve bu farklılıkların Birlik için zenginlik olduğunu vurgulamaktadır. Kaya (2017) Avrupa kimliğinin, tarihi, coğrafi ve kültürel birlik ile demokratik değerlerin toplamından oluştuğunu belirtmektedir. “Kültür hangi anlamda olursa olsun özünde Avrupalılaşıma olarak tanımlanmıştır” (Bauman, 2011/2015: 63). Bauman, Avrupa’nın kimliklerin savunucusu olduğunu çok kültürlü olmasına bağlamaktadır çünkü Avrupa’nın temel politikası bu çeşitlilikten gelmektedir.

Avrupa kültürü üzerine yapılan tartışmalarda kültür birliğini din üzerinden açıklayanlar vardır. T.S. Eliot (1961/1987) Avrupa’nın ortak bir kültüre sahip olmasındaki en büyük etkiyi din olarak görmektedir. Ona göre Hristiyan geleneği kolektif kültürün oluşumunu sağlamaktadır. Eliot hem birlik fikrinin varlığını hem de Avrupa sanatının gelişmesini Hristiyanlık inancına bağlamaktadır. Gerçekten Avrupa sanat eserlerinde Hristiyanlık geleneğinden izler görülmektedir, bunun yanı sıra Yunan ve Roma mitolojisi de göze çarpmaktadır. Dinin kültür için tek bir neden olmadığını, asıl olan şeyin kültürel miras olduğu fikrini savunanlar da vardır. Kültürel miras edebiyat ve sanat eserleri, yemek kültürü, nesilden nesile aktarılan hikâyeler gibi öğelerdir. “(...) Bir insan, vücudunun bütün toplamından daha anlamlı ve büyük bir şey olduğu gibi, kültür de sanatların, adetlerin ve dini inanışların toplamından daha büyük ve farklı bir şeydir” (Eliot, 1961/1987: 133). Eliot kültürün gelişmesi için benzerlik kadar farklılıkların da olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Avrupa’nın sahip olduğu kültür Eliot’ un bahsettiği tarzdadır ne tam birbirinin aynısı ne de birbirinden kopuk. Eliot (1961/1987: 130-131) politika ve kültürün etkileşim halinde olduğunu kabul etmekte ancak kimi zaman devletlerin kültürden çok politikayı önemsediklerini söylemektedir. Eliot bu durumun başka kültürlerin varlığını tanımama ya da o kültürleri eriterek tek bir kültür oluşturma ihtimalini yaratabileceğini belirtmektedir. Bu yüzden Eliot, Avrupa kültürünün doğru anlaşılması için iki temel anlayıştan söz etmektedir. Bunlar ulusal kültürlerin varlığını kabul etmek ve dış etkilere karşı bilinçli olmaktır. Avrupa politikaları da bu bağlamda hazırlanmaktadır.

Ifversen (2002: 21) Avrupa coğrafyasının kültürel ve politik anlamlarıyla bir bütün olduğunu belirtmektedir. O’na göre Avrupa politik bir duruş sergilese bile kültürel edimlere gönderme yapmakta ve politika-kültür ilişkisini kurmaktadır. Kültür

politikaları gündelik hayatı düzene sokan ve kültürün varlığını koruyan değerlerdir. Kùltürler kimliğin oluşmasında etkilidir. Avrupa’da kùltür politikaları üzerine çalışmalar ilk olarak 1955’de yürürlüğe giren “Avrupa Kùltür Sözleşmesi” ile başlamıştır. Sözleşmede kùltürel iş birliği ön görülmüş, gençlik, spor, eğitim gibi konular yer almıştır. Avrupa Kùltür Sözleşmesi, kùltürlerarası iletişimi ve saygı çerçevesi içinde kùltürleri anlamayı temel almaktadır. Avrupa Konseyi’nin etkisiyle imzalanan sözleşme daha sonra “Kùltürel İş birliği Konseyi (CDCC)” olarak kurumsallaşmıştır. 1984 yılında Berlin’de düzenlenen oturumda Kùltürel Hedefler Üzerine Avrupa Beyannamesi gündeme gelmiş ve bu beyanname ile Avrupa kùltürel mirasın korunması ve kùltürel kimliğin varlığı konuları öne çıkmıştır.

Maastricht Antlaşması’nın 128. Maddesine göre Birlik üye ülkelerin kùltürlerinin varlığına saygı gösterecek, kùltürlerin gelişmesine katkı sağlayacak ve ortak kùltürel mirasın varlığını devam ettirecektir. “Birlik, üye ülkelerin kùltürlerinin gelişmesine katkıda bulunacak, bir yandan da milli ve bölgesel farklılıklarına saygı duyacak, aynı zamanda ortak kùltürel mirası ön plana çıkartacaktır” (Maastricht Treaty 1993). Buradan anlaşılacağı üzere AB tek tip bir kùltür oluşturmaktan ziyade çeşitliliğin yarattığı birliği hedef almaktadır. Çünkü uluslar ilk önce kendi kùltürüne bağlıdır ve onu üstün görür. Kùltür, ülkelerin hassas çizgisidir. Bu yüzden ulusal kùltürlerin korunarak kùltürlerarası iletişimin ve AB fikrinin geliştirilmesi sağlam temeller atılmasını kolaylaştırmaktadır. 2004 yılında hazırlanan Avrupa Birliği Anayasa taslağında da ortak kùltüre olumlu yaklaşımlar devam etmiştir. Aynı şekilde Lizbon Antlaşması’nda ulusal kùltürlere ve ortak kùltüre önem verildiği vurgulanmıştır. Morley ve Robins (1995/2011: 79) Avrupa kimliğinin oluşmasında Amerika’nın etkili olduğunu ve Amerika’nın Avrupa’nın ikinci kimliği olduğunu vurgulamaktadır. Avrupa, Amerika’nın küresel etkilerinin kùltür alanında olduğunu görmüş ve birlik için Avrupa’ya özgü kùltürel çalışmalar başlatmıştır. Avrupa Komisyonu, kùltür politikalarında Avrupa’nın üstünlüğüne ve çeşitlilik içindeki birliğe vurgu yapmaktadır. Morley ve Robins (1995/2011: 186-187) Avrupa’nın başarılarını bilim ve teknolojilerle birleştirerek yayınladığını ve bunu zaman içinde kùltür çalışmalarına uyarlayarak öz değerlerini küresel boyutta tanıttığını söylemektedir. Böylece Avrupa meşruiyetini ortak kùltür ve ortak akıldan almaya çalışmaktadır.

Avrupa'nın kültür ve sanat duraklarının zenginliği günümüz Avrupa estetiği algısının oluşmasında etkilidir. Moda kültürünün başkenti olan İtalya, tarihi ve mimari formlarıyla öne çıkan Fransa, Almanya, İspanya gibi ülkeler kültür turizmi açısından önemlidir. Avrupa Birliği'nin projelerinden olan Avrupa kültür başkenti projesi ile kentlerin kültür-sanat merkezleri olarak görülmesi ve kültür turizmi ile ekonominin de canlı tutulması hedeflenmektedir. Avrupa'nın kültürel zenginliğine ve sanatsal gelişimine ev sahipliği yapan kentler kültür birliğinin devam ettirilmesi için önemlidir. Aynı zamanda Birliğe bağlı üye ülkelerin aidiyet duygusunu attırmak temel amaçlardandır. Bu proje kapsamında her yıl iki kent seçilmektedir ve proje 1985'den günümüze kadar devam etmektedir. 2016 yılında İspanya ve Polonya kültür başkenti olarak seçilirken, 2019 yılında İtalya ve Bulgaristan kültür başkenti olarak seçilmiştir. 2020 yılında ise Rijeka (Hırvatistan) ve Galway (İrlanda) kentleri seçilmiştir. Akdemir (2017: 184) Litvanya'nın Vilnius kentinde geliştirilen Avrupa sanat okulunun, Almanya'da yapılan Binler Senfonisi'nin kültürlerarası iletişime ev sahipliği yaptığını belirtmiş ve bu projelerin kültür başkenti projesiyle ortaya çıktığını vurgulamıştır. Hughes, Allen ve Wasik (2003) Avrupa kültür başkenti projesini ekonomik bir araç olmaktan öte kültürel bir imaj yansıması olarak değerlendirmektedir. Avrupa kültür başkentleri projesinde ve Avrupa kültür sözleşmesinde mimari öne çıkan bir kültürel unsurdur. Avrupa mimari mirasının korunmasına yönelik düzenlemelerde Avrupa mimarisinin ortak bir kültürel sembol olduğu belirtilmiştir. Mimari miras ise anıtlar, bina grupları ve siteler olarak belirtilmiştir (1989). Sözleşmenin 17. maddesinde koruma politikalarında Avrupa Koordinasyonu yer almaktadır;

Taraflar, aşağıdaki konularda, koruma politikaları ile ilgili bilgi teati etmeyi taahhüt ederler:

- 1) "Mimari mirasın, tarihsel gelişmesi ve sayılarındaki artış göz önüne alınarak, söz konusu varlıkların incelenmesi, korunması ve muhafazası alanlarında kabul edilen metotlar;
- 2) Mimari miras varlıklarının korunması zorunluluğunu bugünün ekonomik, sosyal ve kültürel faaliyetiyle en iyi şekilde bağdaştıracak önlemler;
- 3) Mimari mirasın tespit ve kayıt edilmesi ve malzemelerin bozulması ile mücadelede olduğu kadar, bilimsel araştırma, restorasyon çalışmaları alanlarında mirasın yönetim ve teşvik yöntemleri ile de ilgili olarak yeni teknolojinin sunduğu imkânlar;

- 4) Mimari yaratıcılığın, çağımızın Avrupa Mirasına katkıda bulunmasını sağlayacak şekilde geliştirmek için alınacak önlemler”

(Kaynak:http://inhak.adalet.gov.tr/Resimler/Dokuman/2712020142910121_tur.pdf).

1996 yılında Avrupa Parlamentosu ve konsey başkanları tarafından imzalanan *Kaleidoscope* adlı kültürel etkinlik, sanat ve kültür alanında çalışan yaratıcı gençlerin işbirliği ve kültürel gelişimi amacıyla yapılmıştır. Edebi eserlerin okunmasına ilişkin gelişmeyi ön gören *Ariane* ve kültürel mirasın korunmasını amaçlayan *Raphael* projeleri AB'nin kültürel gelişimini korumaya ve geliştirmeye yönelik projelerdir.

2014 yılında başlayan “Yaratıcı Avrupa Programı” ile sanat, müzecilik, kültürel miras, medya gibi alanlarla uluslararası iş birliğini hedeflenmektedir. AB kültür programları kapsamında yapılan Avrupa kültür festivallerinde AB ülkeleri, aday ülkeler ve Batı Balkan ülkelerinin katılabileceği etkinlikler düzenlenmektedir. Amaç, Avrupa’da kültürlerarası iletişimin festivaller yoluyla güçlenmesidir. Serbest dolaşım ilkesiyle AB vatandaşlarının üye ülkelerdeki dolaşımına da serbestlik gelmiş ve turizm, seyahat, kültür, iletişim alanında kolaylıklar sağlanmıştır.

AB kendi değerlerini kültürel niteliklerin yanı sıra hukukun üstünlüğü, insan hakları ve demokrasi açısından da tanımlamaktadır. Canatan (2004: 50) araştırmasında Avrupa değerler hiyerarşisi oluşturarak yüksek değerlerin hangileri olduğunu sıralamıştır. Yüksek önem verilen değerler sıralamasında ilk sıralarda aile, arkadaşlık, boş vakit, iş, sadakat, eşitlik gibi kavramlar gelmektedir. Canatan (2004: 55) aynı çalışmasında değişmeyen Avrupa değerlerinin eşitlik, farklılıklara saygı göstermek, sadakat ve aile olarak tanımlamaktadır. Avrupa Birliği insan haklarına büyük önem vermektedir ve bu doğrultuda Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’ni hazırlayarak insan haklarını korumayı ve geliştirmeyi amaçlamaktadır. Somut kültürel özelliklerinin yanı sıra değerlere önem veren Avrupa, eşitlik, özgürlük, insan hakları, aile gibi temel değerler üzerine politikalar kurmaktadır. Avrupa Birliği Temel Haklar Bildirgesi’nde (Charter of Fundamental Rights of the European Union, 2000) AB vatandaşlarının insan onuru, yaşama hakkı, özgürlük, aile kurma hakkı, ifade özgürlüğü gibi temel değerler yer almaktadır. Bu değerler AB kültürü ve politikalarını da oluşturmaktadır. Bildirgenin 21. Maddesinde cinsiyet, ırk, din, cinsel eğilim vb. nedenlerden ötürü ayrımcılığın yasak olduğu vurgulanırken 22. Maddede kültür, dil ve din çeşitliliğine saygı gösterilmesi yer almaktadır.

Avrupa Birliği'nin sembolleri ortak bir kültürün varlığını desteklemektedir. Avrupa Birliği'nin bayrağı mavi zemin üzerindeki on iki yıldızdan oluşmaktadır. On iki yıldızın bütünlüğü ifade ettiği söylenmektedir. Avrupa Birliği'nin sloganı olan "birlik içinde çeşitlilik" sözü de sembolik anlama sahiptir. Bu söz Avrupa Birliği politikalarının bir zeti gibidir. Aynı zamanda Birliğin ortak bir marşa sahip olması kültür birliği açısından önemlidir. Marş Beethoven'in 9. Senfonisinin son bölümünden oluşmaktadır. 9 Mayıs'ın Avrupa günü olarak kabul edilmesi de kültürel göstergelerden biridir ve kolektif ruhu güçlü tutmaktadır.

Gelişen yeni iletişim teknolojileri mekân ve zaman sınırını ortadan kaldırarak kültürlerin yayılmasına yardımcı olmuştur. Morley ve Robins'e (1995/2011: 19) göre Avrupa Birliği, iletişim teknolojilerinin kültür üzerindeki etkisinin bilincindedir ve politikalarını bu doğrultuda düzenlemektedir. Bu da Avrupa kimliği ve kültürünü oluşturmadaki en büyük etken olarak görülmüştür. Ancak Morley ve Robins Avrupa'nın sınırlarının kesin olmamasını ve Avro-kimlik olgusunun tüm Avrupalılar tarafından benimsenmemesini endişe verici olarak tanımlamaktadır. Avrupa kimliğini varlığını kabul eden Morley ve Robins, kitle iletişim araçlarıyla Avrupa kimlik ve kültürünün pekiştirilmesinin amaçlandığını belirtmektedir. "1980'lerden beri iletişim alanı ile yakından ilgilenen Avrupa Birliği'nin 'ortak Avrupa kültürü inşa etme' Őeklindeki başlangıçtaki hedefi, zaman içinde 'Avrupa'nın var olan kültürel çeşitliliğini koruma' Őekline dönüştü" (Türk, 2018: 75). Bu dönüşümde geçmişten gelen köklü kültür politikaların artık temele oturtulduğu ve zaman içinde korunarak pekiştirildiği anlamı çıkmaktadır. Türk (2018: 76) aynı zamanda AB'nin görsel-işitsel politikalarını Avupalı kimliği pekiştirmek için kullandığını belirtmektedir.

Kamu diplomasisi, ülkelerin dış ilişkilerde imaj izmesinde ve yumuşak güç aracı olarak medyayı kullanmasında önemlidir. Kamu diplomasisiyle kültürlerarası iletişim kurulmakta ve ülkelerde düzenlenen faaliyetlerle, sanatsal etkinliklerle diğer kültürdeki insanlar üzerinde hayranlık bırakılmaktadır. Eurobarometer'in yaptığı anket ve analiz çalışmalarında (ec.europa.eu, 2018) 34 ülke vatandaşı ile yapılan sonuçlarda AB'nin en olumlu yönleri tespit edilmiştir. 2018 verilerinden elde edilen sonuçlar tabloda yer almaktadır.

1	AB’de insanların, malların ve hizmetlerin serbest dolaşımı. (%58)
2	AB üye devletleri arasındaki barış. (%54)
3	Erasmus gibi öğrenci değişim programları. (%24)
4	Euro para birimi. (%24)
5	AB’nin ekonomik gücü. (%21)
6	AB'nin dünyanın geri kalanında siyasi ve diplomatik etkisi. (%21)
7	AB sosyal refah seviyesi (sağlık, eğitim, emeklilik). (%18)
8	Ortak Tarım Politikası. (%10)

Çizelge 3.1. AB’nin olumlu yönlerine dair anket sonuçları.

Kaynak: (Eurobarometer 89, İlkbahar 2018)

Tabloda görüldüğü üzere AB’nin çekici ve olumlu yönleri bireylere sağladığı ekonomik politikalar temelinde ilerlemektedir. Ekonomik gücün sağladığı refah sayesinde ankete katılan bireyler bu özellikler sayesinde AB vatandaşı olmaktan memnun duymaktadır. Kişilerin serbest dolaşımı ile farklı Avrupa ülkeleri arasında etkileşim artmakta, özellikle Avrupalı gençlerin üye ülkelerdeki gezileri bir kazanım olarak görülmektedir.

AB politikalarını ekonomik güçten alsa da kültürel, sanatsal, teknolojik politikalarıyla birlik fikrini yaymaya çalışmaktadır. Kültürün bir aracı olarak görülen sinema da Avrupa kültürü için önem arz etmiştir. 1989 yılında etkinliğe başlayan Avrupa destek fonu “Eurimages” ile Avrupa film endüstrisinin gelişimi üzerine çalışmalar yapılmış, Avrupa kültürünü yansıtan filmlerin üretimi teşvik edilmiştir. Eurimages ile Avrupa’da sinemanın kültürel bir sanat olduğu fikri daha belirginleşmiştir. Avrupa Konseyi 2 Ekim 1992’de sinemadaki ortak yapım konusu üzerine yaptığı Avrupa Sözleşmesi ile bu bakış açısını pekiştirmiştir. Böylece sinematografik ortak yapımlar kültürel çeşitliliği ve Avrupa kültür bilincini gösteren bir araç olacaktır. Sinema, televizyon ve yeni medya gibi alanlarda Avrupa genelinde ortak bir pazarın kurulmasını sağlayan Avrupa görsel-işitsel gözlemevi de Avrupa içindeki bilgi akışının gelişmesini ve görünürlüğün artmasını amaçlamaktadır. Böylece görsel-işitsel araçlar hem enformasyon ağı haline gelmiş hem de alandaki sektör uzmanlarının birliğini pekiştirmiştir.

Dominique Chansel'in (2003) *Beyaz Perdedeki Avrupa* kitabı Avrupa Konseyi'nin Avrupa tarihi öğretme projesi kapsamında hazırlanmıştır. Projenin amacı kitabın ön sözünde “gençlerin daha büyük bir Avrupa’yla özdeşleşmesi, eleştirel sorgulama için gerekli kilit becerileri kazanma yolları araması” şeklinde tanımlanmıştır. Bu noktada dikkat çeken şey tarih öğrenimini sinema ile sağlama amacıdır. Sinema hem enformasyon kaynağı hem de estetik formlarla güçlü görsel imajlar yaratan bir araçtır. Bu kitapta milliyetçilik, kadına bakış, göç ve insan hakları konular sinema filmleriyle tartışılmış, Roberto Rossellini, Pedro Almadovar, Fritz Lang gibi Avrupa sinemasının önemli yönetmenlerinin filmleri incelenmiştir. Kitabın yazarı Chansel, gençlerin tarihi anlamasında ve analiz etmesinde filmlerin yardımcı olduğunu belirtmektedir. Marc Ferro (1993/2017) sinema ve tarih arasındaki ilişkinin güçlü olduğunu, filmlerin tarihe iz bıraktığını belirtmektedir. Tarihi yeniden yazan filmler, fikirleri de yeniden üretmektedir. Avrupa, Rönesans ve Reform hareketleriyle filizlenen özgür düşünce arayışlarıyla sanat merkezi olmuştur. Düşüncelerin sanat yoluyla ifade edilişi Avrupa sanatında ve kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Bir proje olarak hazırlanan *Beyaz Perdedeki Avrupa* kitabında da görüldüğü üzere sanat eserlerinin tarihi göstermedeki etkisi göstergelerle pekişmektedir ve Avrupa kültür ve düşüncesini öğretme amacı bilinçli bir şekilde yapılmaktadır.

3.2. Sanat Sinemasının Özellikleri ve Avrupa Sineması

Avrupa sineması Avrupa'nın kültürel, politik ve estetik yansımasıdır. Ortak bir tarihi ve kültürü paylaşan Avrupalı sanatçılar eserlerini üretirken tarihin bıraktığı izlerden etkilenmiştir. Avrupa sinemasına yön veren akımlar ve ülke sinemalarının gelişimleri Avrupa sineması olarak anılan genel resmin parçalarını oluşturmuştur.

Sinemanın Avrupa'da doğuşu ve ilerleyişi 1895 yılında Lumiere kardeşlerin sinematograf ile gerçekleştirdiği film gösterimleriyle başlamıştır. Fransa'da gerçekleştirilen gösterimlerde kısa görüntülerden ve tek çekimlerden oluşan filmler aktarılmıştır. İlk filmlerde fabrikadan çıkan işçiler, hareket halinde olan insan kalabalığı gibi günlük hayattan kesitler gösterilmiştir. Özellikle *Trenin Gara Girişi* (1897) filmi seyirciler üzerinde büyük şaşkınlık yaratmıştır. Filmde trenin hareketli halini gören seyirciler trenin kendisine doğru geldiğini zannederek korku dolu tepkiler vermişlerdir. “Bu filmlerdeki gerçekçi yaklaşım, sonraki yıllarda Jiga Vertov'dan Jean Renoir' a ve İtalyan yeni gerçekçilerine dek uzanacak bir eğilimin başlangıcı

olmuştur’’ (Abisel, 2014: 20). Bu yıllarda üretilen kısa filmler insanlar üzerinde hayret verici etkiler yaratmıştır. Çünkü ilk defa hayatın beyaz perdede yansması sinema ile gerçekleşmiş, sinemanın görülmeyeni gösterme özelliği kişileri etkilemiştir. Film çekme ve çekilen filmleri gösterme yavaş yavaş ticari bir etkinlik olmaya başlamıştır. Sinemanın ilk yılları İngiltere, İsveç, Danimarka gibi ülkelerde verimli geçmiştir. Abisel (2014: 34-35) Danimarka’da üretilen filmlerin verimliliğinin Avrupa sinemasını etkilediğini, İsveç sinemasının da estetik ve sanatsal formlarıyla film üreten, Avrupa’da örnek alınan bir sinema anlayışı olduğundan söz etmiştir. Kısa görüntüler ve hareketli resimlere aşinalık kazanan seyirci artık sinemada farklı şeyler arama ihtiyacında olmuştur. Georges Melies bu ihtiyacı karşılayarak sinemanın yaratıcı yönünü açığa çıkarmıştır. Melies’in *Aya Seyahat* (1902) filmi hayal gücünü barındıran, farklı hilelerle kamera açılarıyla oynayan bir filmdir ve Melies öykülü yapıya sahip filmler üreterek sinemanın ilk yıllarındaki gelişimini olumlu yönde etkilemiştir.

Sinemanın Avrupa’da doğuşu ve sinema akımlarının Avrupa’da gelişimi, Amerikan ve Avrupa sineması tanımlarının oluşmasına neden olmuştur. Aslında bu ayırım sinemanın ontolojisi üzerine geliştirilen düşüncelerin, kalıpların, formların farklılık göstermesiyle oluşmuştur. Sinemanın kendini gösterdiği 1895 yılından günümüze Andre Bazin, Deleuze, Guattari, gibi birçok düşünür “sinema nedir?” sorusu üzerine fikirler geliştirmiştir. Sinemanın dilini ve biçimini çözmeye yönelik bu sorularda anlatsal formlarda ve üretim-dağıtım gibi koşullarda Amerikan ile Avrupa sineması arasında ayırımlar görülmüştür. Sinemanın ilk yıllarından itibaren ülke sinemalarından ziyade Amerikan ticari filmleri ve Avrupa sanat filmleri olarak literatürde iki kategori göze çarpmaktadır (Betton,1990; Clarke, 2012; Elsaesser, 2005; Kovacs, 2010; Onaran, 1999, Karadoğan, 2010 vb.). Ana hatlarıyla oluşan bu iki görüşü sınırlandırmamak gerekir. Avrupa’da da ticari filmler üretilmekte, bazı Amerikan filmler ise klasik anlatı dışında inşa edilmektedir. Ancak sinema tarihi boyunca genel olarak Avrupa’nın ‘sanat’ filmlerinde daha öncü olduğu görülmektedir. Ticari filmler ve bağımsız sanat filmlerinin temel farklılıkları üretim koşulları, anlatı, oyuncular, dağıtım gibi süreç farklılıklarından kaynaklıdır. Ana akım olarak adlandırılan ticari filmler (Amerikan filmleri bu grupta görülmüştür) genellikle büyük bütçeyle çekilen, giriş-gelişme-sonuç düzleminde ilerleyen, seyirciyi rahatlatan ve haz üzerine kurulu

olan filmlerdir. Oyuncular genellikle popülerdir. Dağıtımda ise önemli şirketlerin dağıtımıyla kolayca dolaşıma girmektedir. Seyircinin beklentisi üzerine kurulu ana akım sinema, seyircinin hoş zaman geçirmesini sağlamaktadır. Mesaj ve içerik bakımından ise ideolojik göndermeleri açıktır. Örtük anlamın fazla olmadığı bu filmler seyirci düşünmeye ve anlamlandırmaya zorlamamaktadır.

Avrupa’da daha çok gelişen ‘sanat’ sineması ya da bağımsız sinema, ana akım sinemanın karşıt konumunda olarak görülebilir. Karadoğan (2010) sanat sineması kavramının karşı sinema, modern sinema, auteur sineması vb. yerine kullanıldığını belirtmektedir. Sanat sineması, sinemanın ontolojisinde düşüncenin, duygunun, anlamın yerini sorgulayan, farklı olanı deneyen bir sinemadır. Aynı zamanda bu sinemada düşük bütçeli filmler üretilmektedir çünkü amaç ticari kaygıdan ziyade sanatsal imgeler ve mesajlardır. Karadoğan (2010) sanat sinemasının gerçeği merkezine alarak sanatsal imgeleri yarattığını vurgulamaktadır. Gerçeğin farklı sunumu, gerçeğin inşası, gerçeğin yansımaları sanat sinemasında önemli bir kavramdır. Bazin, Arnheim, Kracuer gibi düşünürler sinemanın gerçeklikten beslendiğini ve gerçeği yansıtması gerektiğini düşünürken biçimciler ise sinemayı sanat yapan asıl şeyin montaj ve sinematografi olduğunu söylemektedir. Gerçek ile sanat arasındaki ilişkinin ele alınış biçiminin yanı sıra filmlerin üretimi açısından da Amerika ve Avrupa’da farklılıklar görülmüştür. Paul Rotha *Sinemanın Öyküsü* (2000) kitabında sinemanın gelişimini bilimsel, tecimsel ve estetik olarak üçe ayırmıştır. Rotha sinemanın gelişiminin Amerika ve Avrupa olarak sınıflandırıldığını ve yaşanan değişimlerin iki kıtada nasıl olduğunu aktarmıştır. Fransa’da başlayan sinema etkinlikleri Amerika’da da kendini göstermiştir. 1900’lü yılların başında Amerika’da sinema salonları açılarak film gösterimleri yapılmıştır. Edwin Porter çektiği filmlerle klasik Amerikan sinemasının ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Porter filmlerinde gerçekçi ve kurmaca bir dünya yaratarak sinemanın zaman ve mekândaki sıçramalarını ilk kez kullanan Amerikalı film yönetmeni olmuştur. Sinemanın Amerika’daki gelişimine katkı sağlayan ve adını tarihe yazdıran David Wark Griffith de öykü anlatımına yeni formlar ekleyerek sinemayı daha farklı bir boyuta taşımıştır. “Griffith kesinlikle kendisine itibar kazandıran bütün aygıtları icat etmedi, ama birçok tekniğe güçlü anlatısal motivasyon kazandırdı” (Bordwell ve Thompson, 2009: 445). 1910 yılı ve sonrasında Amerika’da sinema endüstri haline gelmiştir. Stüdyo sistemini oluşturan Amerika, yıldız oyuncularla çalışarak birbirinin aynısı filmler üretmeye

başlamıştır. Yönetmenlerden yapımcının istediği şeyleri yapması beklenmiş ve filmler bir tekel altında üretilmiştir. Birinci Dünya Savaşı ülkelerin ekonomik durumlarına zarar vermiş, böylelikle filmlerin üretimi de sekteye uğramıştır. Savaş sonrasında küçük ölçekli sinema girişimleri durma noktasına geldiğinde Amerikan filmleri bu eksiği kapatarak tüm dünyaya yayılmaya ve egemen olmaya başlamıştır.

“Amerikan şirketleri 1920’lerden itibaren dünya pazarına açıkça egemen oldu. Dışarıya film akarken ve stüdyolar yeni yetenek arayışlarına girdikleri sırada, Avrupa’dan Amerika’ya sanatçılar gelmeye başladı. ‘Beyin göçünün’ ilk dalgalarından birinde, Avrupalı sinemacılar Hollywood’un yolunu tuttular” (Monaco, 2002: 234).

Avrupa sinema akımları ve ülke sinemalarındaki gelişmeler Avrupa sinemasını oluşturmuştur. Bu bağlamda Almanya, Fransa, İtalya, İngiltere gibi ülkelerdeki sinema akımları Avrupa sinemasının özü olmuştur. 1920’lerde üretilen Alman filmlerinde film tekniklerinin kullanımı ve yenilikçi temaların işlenişi göze çarpmaktadır. Alman sinemasında öne çıkan Dışavurumculuk akımında sanatın sadece güzel olanı ifade etmemesi, yaşanan acıları ve gerçekleri de yansıtması düşüncesi hâkim olmuştur. Bu dönemde Dışavurumcu akımın etkisiyle üretilen filmler stüdyolarda çekilmiştir ve savaş sonrası acıları yansıtan, farklı sinematografik denemelerle daha metaforik bir anlatımın yansıtıldığı filmler olmuştur. Alışılmışın dışında sinematografik formlarla gösterilen çarpıcı filmler klasik anlatı formlarını yıkmış ve sinemaya yaratıcılık getirmiştir. 1919 yılında çekilen *Doktor Caligari’nin Muayenehanesi* (Robert Wiene) filmi Alman Dışavurumcu akımının örneklerindedir. Filmde ruhsal sıkıntıyı destekleyen ışık, dekor, kostüm ve makyaj gibi anlatı unsurları öne çıkarken dar açılı kamera ölçekleri, gölgeler ve biçimsiz dekorlar göze çarpmaktadır. Fritz Lang ve F.W. Murnau gibi yönetmenler Alman sinemasının sessiz döneminde önemli filmler üreterek Alman sinemasına katkıda bulunmuştur. Rotha (2000: 208), Fritz Lang’ın *Metropolis* (1927) filminin mimari yapısıyla ve dekorlarıyla ön plana çıktığını, o dönemde Amerika’da bile buna benzer bir film yapılmadığını ileri sürmektedir.

“Parlak ve verimli yılların yanı sıra durağan ve karanlık dönemlerinin de hâkim olduğu bir ülke sinemasının temsilcisi olarak Alman sineması, sinema tarihine damga vurmuş ve dışavurumcu akımı ile korku ve kara film türlerine örnek oluştururken, Yeni Dalga ile Nazi rejiminin yakıp yok ettiği sanatsal ruhu tekrar küllerinden doğmasına olanak sağlamıştır” (Bilis Özgökbel, 2017).

2.Dünya Savaşı sonrasında kendini toparlayamayan Almanya o dönemde film üretiminde aktif olmamıştır. Ancak 1960’lı yıllarla birlikte yeni bir Alman sinema

anlayışı ortaya çıkmıştır. Yeni Alman Sineması akımının öncüleri Herbert Vesely, Werner Herzog, Alexander Kluge gibi genç yönetmenler eski sinemanın durgunluğunu geride bırakmak istemişlerdir. Hem filmlere yapımcı bulma zorluğu hem de televizyonun etkisi Yeni Alman Sinemasını ikinci plana atmıştır. Ancak 1970’li yıllarda televizyon aracılığıyla sinemaya yeni bir alan açılmıştır. “Altmışların sonuyla birlikte sinemanın yegâne düşmanı olan televizyon, sinemanın imdadına yetişenlerden biri haline geldi. Televizyon kanalları filmlerin yapımcılığını üstlenmeye başladılar” (Oylum, 2016: 32). Aynı zamanda sanat filmlerinin gösterilebileceği salonlar açılmaya başlanmış ve kendini yeniden görünür kılan sanat filmlerinin festival yolculukları çoğalmıştır. Oylum’a (2016: 33) göre 1970’li yılların Alman sineması Fransız Yeni Dalga akımından ve Amerika’daki bağımsız yönetmenlerden etkilenmiştir.

Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte 1930’lu yıllarda Kuzey Avrupa’da çekilen ülke sinemalarında genellikle ulusal diller kullanılmıştır. Böylelikle filmler diğer ülkelere yayılmamış ve üretildiği ülkeyle sınırlı kalmıştır. 1930’larda Kuzey Avrupa’da film denemeleri devam etmiştir. İsveç genellikle ulusal kimliğini ve kültürünü yansıtacak filmler çekmiş, Danimarka ise belgesel film tarzında filmler üretmiştir. Bu yıllarda Amerikan sinema endüstrisi ortak kodlara sahip tür filmleri üretmeye ve egemenliğini hissettirmeye devam etmiştir. Amerika’da gelişen film üretimi ve film dili Avrupa’dan farklılık göstermiştir. Amerika’da endüstri haline gelen sinema, ana akım veya ticari sinema olarak anılırken Avrupa’da gelişen sinema akımları filmlerin sanatsal yönüne vurgu yaparak sanat sineması adıyla kavramsallaşmıştır. Ancak 1930’lu yıllarla birlikte klasik Amerikan filmlerine özgün üslubunu yansıtan birkaç yaratıcı yönetmen film üretimine farklı bir bakış açısı sağlamıştır. Bu dönemde stüdyo sistemiyle üretilen ve birbirinin benzeri olan filmlerde yönetmenin özgün dili dikkat çekmeye başlamıştır. Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford gibi yönetmenler Amerikan filmlere kişisel imzalarını atarak filmlerde yönetmenin etkin rolünü ortaya koymuşlardır. “Alfred Hitchcock 1930’larda İngiliz kurmaca sinemasına egemenken, Jean Renoir da bu on yıl boyunca Fransız sinemasının zirvesinde yer aldı” (Monaco, 2002: 280). Fransa’da yeşeren Auteur Kuram ve Yeni Dalga akımı yönetmenin filmlerdeki rolü üzerine yeni bir bakış açısı geliştirerek sanat için sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Fransız sinemasının Amerikan sineması karşısındaki güçlü duruşu Birinci Dünya Savaşı'yla sekteye uğramıştır. 1920'lerde tekrar ayaklanmaya çalışan Fransız sineması yeni filmler üretmeye devam etmiştir. Fransa, sanatçıların buluştukları ve yeni estetik formlar ürettiği bir merkez olmuştur. Bu yüzden diğer sanat dallarının etkileşimi ve savaş sonrası yenilikçi düşünceler Fransız avangart film fikrini pekiştirmiştir. Abisel'e (2014: 232) göre Avangart filmler, en düşük düzeyde kopyaya sahip ve genellikle popüler olana hitap etmeyen böylelikle de büyük seyirci kitlesini cezbetmeyen yenilikçi filmlerdir. Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac ve Jean Epstein gibi sanatçılar yenilikçi bir Fransız sineması oluşturma amacıyla olmuşturlardır. Fransız izlenimci okulu adı verilen yönetmen topluluğu filmlerde duygulara ağırlık vermişler ve çekim, kurgu gibi sinematografik teknikleri psikolojik etki yaratma, duyguları gösterme amacıyla kullanmışlardır.

Fransa'nın her zaman sanatın merkezi konumunda olması sanatçıların sinemanın ticari yönden ziyade sanatsal yönünü keşfetmek istemelerine neden olmuştur. Amerikan filmlerini fazla tecimsel bulan sanatçılar Hawks, Ford ve Hitchcock gibi yönetmenlerin filmlerini izlediklerinde farklı bakış açıları yakalamışlardır. "Hollywood stüdyo sisteminde yaratıcı yönetmen, empoze edilen senaryoyu aşarak kendi stilini ve vizyonunu geliştirebilen yönetmendir" (Buckland, 2013: 88). Alexandre Astruc, auteur kuramı gündeme getirmiş, yönetmenin yaratıcılığını *kamera kalem* kavramıyla tasvir etmiştir. Ona göre sinema bir dildir ve bu dil belli kalıpların dışındadır.

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

İfade aracı olarak görülen sinema, fikirlerin ve duyguların bir yansıması niteliğinde olmuştur. Sanat sineması bu yansımanın farklı yollarıyla seyirciye ulaşmış, imgesel anlamlarıyla ana akımdan farklılaşmıştır. *Kamera-kalem* düşüncesi yaratıcı yönetmen politikasına zemin hazırlamıştır. Yaratıcı yönetmen (auteur) kuramı 1950'li yıllarda Bazin, Truffaut, Godard gibi sinema eleştirmenlerinin fikirlerinden doğmuştur. Auteur

kuramı ve Fransız Yeni Dalga akımı sinemanın sadece kayıt cihazı ya da endüstri makinesi olarak kullanılmasını eleştirmiştir. Sinemanın estetik ve sanatsal yönüne ağırlık veren *Cahiers du Cinema* eleştirmeni Andre Bazin'in düşünceleriyle şekillenen Auteur kuram, sanat sineması açısından yenilikler sağlamıştır. Auteurist eleştiri sanat filmlerinin öne çıkmasında ve yönetmenin sinema dilini oluşturmasında etkilidir. Yaratıcı yönetmen filmlerinde stil ve tema tutarlılığı sergileyen yönetmendir. Yeni Dalga'nın bir sinema dili oluşturmasında Auteur kuram etkili olmuştur. Fransız Yeni Dalgası yaratıcı yönetmen politikasını savunan eleştirmen yönetmenlerden oluşmaktadır. François Truffaut'un *400 darbe* (1956), *Jules et Jim* (1962) filmleri akımın öne çıkan filmleridir. Jean- Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* (1962) filmi Yeni Dalga'nın özelliklerini yansıtmaktadır. Fransız Yeni Dalga filmlerinde kamera artık stüdyolardan çıkarak sokağa inmiştir ve gündelik hayatı akışında yansıtmaktadır. Düşük bütçeli filmler, aktüel kamera, doğal oyunculuklar ön plandadır. Hatta karakterler kimi zaman kameraya sırtını dönmektedir.

Fransız Yeni Dalga akımının yanı sıra İtalya'yı etkileyen Yeni Gerçekçilik akımı da Avrupa sanat sinemasının mihenk taşlarından. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile 2.Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın yaşadığı yıkımı ve zorluğu yansıtan, gerçek yaşamı temel alan filmler üretilmiştir. Bu filmler sorunlara çözüm getirmek yerine olanı olduğu gibi yansıtma amacı güden filmlerdir. Onaran (1991: 131) İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının Fransız doğacılığından, Sovyet toplumcu sinemadan, İngiliz Belge Okulu'ndan ve İtalyan edebiyatından etkilenerek ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu dönemde melodramdan uzaklaşan, günlük yaşamı resmeden, doğal ışık kullanımının öne çıktığı ve doğaçlamaya önem verilen filmler üretilmiştir. Akımın temsilcileri olarak İtalyan yönetmenler Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti öne çıkmaktadır. Roberto Rossellini'nin "*Roma, Açık Şehir*" (1945) filmi akımı temsil eden önemli bir filmidir. Film İşgal altındaki Roma'da yaşanan dram ve acıyı anlatmaktadır. Sinematografik anlatının doğala yakın oluşu filmin gerçekliği doğrudan yansıttığı imajını desteklemektedir. Luchino Visconti'nin "*Yer Sarsılıyor*" (1948) filmi ve Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmleri akımın öne çıkan filmlerindendir. Sinemanın gerçekle bağından sanat yapmaya çalışan yönetmenler Avrupa sanat sineması üzerine denemeler yaparak sanat sinemasının gelişimini olumlu etkilemişlerdir.

1960'lı yıllarda Michelangelo Antonioni, Federico Fellini gibi İtalyan yönetmenler özgün ve kişisel üsluplarını gösterecek filmler çekerek öne çıkmıştır. 1960'lı yıllar İtalyan sinemasının başarısının yükselişte olduğu zamanlardır. Yaşanan siyasi ve toplumsal gelişmeler sinemaya da yansımış, 2. Dünya Savaşı sonrasında Marshall Planı ve Truman Doktrini ile Avrupa ülkelerinin kalkınması için yardımlar yapılmıştır. Ekonomideki değişim ve modernleşme ülke sinemasını da etkilemiş böylece 60'lı yıllarda film üretimi de artmıştır. Âlâ Sivas bu değişimi şöyle ifade etmektedir:

“1966 yılında 145 film çevrilmiştir. 1966'da sinemadan elde edilen kazancın (ortak yapımlar dâhil olmak üzere) yüzde 53,9'nu İtalyan filmleri oluştururken 1970 yılında bu oran yüzde 59,9'a ulaşmıştır. Ancak elde edilen yalnızca film sayısındaki ve kazançlardaki artış değildir. Rakamsal artışın yanı sıra çevrilen filmler kalite bakımından da bu dönemde önemli ölçüde ilerlemiş ve İtalyan sinemasının başyapıtları yine bu dönemde üretilmiştir” (Sivas, 2010: 49).

Alman sinemasında olduğu gibi İtalyan sineması da televizyonun yarattığı etkiyle karşı karşıya gelmiştir. Ancak ulusal televizyon kanalı RAI filmlerin yapımını üstelenerek filmlerin üretimini desteklemiş ve yeni yönetmenlere film üretme imkânı sunmuştur.

Avrupa'da İngiliz sinemasının gelişimi diğer Avrupa ülkelerinin film sektörlerindeki kadar büyük etkiler yaratmamıştır. Rotha (2000: 229) İngiliz sinemasının kendine has bir yapısının ve dilinin olmadığını, başka ülkelerdeki filmler ışığında denemeler yaptığını vurgulamaktadır. Diğer ülkelerdeki sinema akımlarından etkilenerek ortaya çıkan Özgür Sinema Akımı, İngiliz Sinema Enstitüsü'nün desteğiyle 1950'li yıllarda genç yönetmenlerin daha çok belgesel film tarzı ile ilgilenmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Egemen sisteme karşı bir başkaldırı niteliğinde olan Özgür Sinema akımı yeterince etki yaratamasa da kendi seyirci kitlesini oluşturmuştur. “Bağımsız (özgür) sinemanın gayesi gündelik hayatta bir özellik bulabilmektir. Buna jazz klüpleri, gençler, parklarda dinlenen insanlar, hamamlarla pazar yerleri arasında dolaşarak varmak istiyorlardı” (Onaran, 1999: 142). Jack Clayton çektiği filmlerle İngiliz sinemasına canlılık kazandırmıştır. Clayton karakterlerini de İngiliz halkını göz önüne alarak yaratmıştır. Böylece filmler seyircide yakınlık duygusu uyandırmış ve beğeni kazanmıştır. Onaran'a (1999: 142) göre Fransız ve İtalyan filmlerinde biçim önemliyken, İngiliz filmlerinde stilden çok tema ve öykü önde gelmektedir. 1960'lı yıllarda İngiltere diğer ülkedeki yönetmenlerin film çekeceği bir mekân haline gelmiştir. Gerard Betton o dönemdeki İngiltere'deki film gelişimini şöyle anlatmıştır:

“Aynı dönemde birçok genç Amerikalı sinemacı, film çevirmek üzere İngiltere’ye gelir: Stanley Kubrick [Peter Sellers’in oynadığı bir hiciv dram olan Doktor Garipaşk (1963), 2001: Uzay Yolu Macerası (1968)], Billy Wilder (Sherlock Holmes’un özel Hayatı, 1970), Fred Zinnemann (Her Devrio Adamı, 1966), James Hill (Hür Doğanlar, 1965) gibi sinemacıların yanısıra Orson Welles Shakespeare’in II. Richard, IV. Henry, Windsor’un Şen Dulları piyeslerinden uyarlanan Falstaff (1965) filmiyle güçlü kişiliğini bir kez daha ortaya koyar. İngiliz stüdyolarında film çevirmeye gelen yabancılar Amerikalılarla sınırlı değildir. Onların yanı sıra İtalyan M. Antonioni (Cinayeti Gördüm, 1967), F. Zerfireili (Romeo ve Juliet, 1967), Polonyalı Roman Polanski [Çıkmaz Sokak (1966), Vampirler Balosu (1967)] ve Fransız François Truffaut (Değişen Dünyanın İnsanları ya da Fahrenheit 451, 1966) da bazı filmlerini İngiltere’de çevirirler” (Betton, 1990: 84).

Ancak İngiliz sineması beklenen başarıyı yakalayamamıştır. Amerikan sinemasının etkisi karşısında güçlü bir çıkış yapamayan Özgür sinema filmleri gişede uzun süre kalamamıştır. Bazı eleştirmenler bunun Amerika ile aynı dilin kullanmasından ve Amerikan film endüstrisinin daha güçlü olduğundan kaynaklandığını belirtmektedir.

Avrupa’da başlayan sinema akımları Doğu Avrupa ülkelerini etkilemeye devam etmiştir. Kovács (2007/2010: 327) 1962 yılından itibaren modern sinemanın Avrupa sanat sinemasının çoğuna hâkim olduğunu vurgulamıştır. Ona göre Doğu Avrupa sineması, İtalyan ve Fransız sinemasındaki modern sinema akımlarından etkilenerek sanat filmleri üretmiştir. Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen Polonya 2. Dünya Savaşı sonrasında faaliyet göstermiştir. Polonya sinemasında Sosyalist Gerçekçilik anlayışı ile çekilen filmler devletin uygun gördüğü ve ideal gerçekliği gösteren filmlerdir. Propaganda amacıyla üretilen filmler devlet desteğiyle çekilmiştir ve devlet denetiminde olmuştur. Devletin sinemaya ekonomik destek vermesi yönetmenleri rahatlatsa da filmlerin önündeki sansür engeli ve propaganda filmleri yönetmenleri rahatsız etmiştir. Yönetmenler halka gösterilen sahte dünyayı eleştirmiş, gerçeği olduğu gibi yansıtan filmler çekmek istemiştir. Polonya sinemasında öne çıkan Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski gibi yönetmenler Alexander Ford’un girişimleriyle kurulan Lodz Film Okulu’nda eğitim gördükten sonra savaşın Polonya’da bıraktığı etkiler ve ulusal değerler hakkında filmler çekmiştir. Andrzej Wajda filmlerinde gerçeği göstererek halkı aydınlatmayı ve savaşın bıraktığı acıları göstermeyi amaçlamıştır. Ancak filmlerin sansüre takılması Polonyalı yönetmenleri yeni yollara itmiştir. İdeal olanın anlatıldığı filmler yerine gündelik hayatı tüm gerçekliğiyle anlatmak isteyen yönetmenler filmlerinde metaforik bir anlatım kullanarak sansür engelini aşmıştır. Polonya sinemasında ses getiren yönetmen Roman

Polanski'nin filmleri ülke sinemasının Avrupa'da ses getirmesine yardımcı olmuştur. Kısa bir durağanlık yaşayan Polonya sineması 1970'lerde tekrar canlanmaya başlamıştır. Polanski ve Wajda'nın yanı sıra Krzysztof Kieslowski, Agnieszka Holland gibi yönetmenler 80 ve 90'lı yılların gözde yönetmenleridir. Wajda *Demir Adam* (1981) filmiyle Kieslowski *Dekalog* (1990) filmleriyle festivallerde dikkat çekmiş ve ödül kazanmıştır.

Betton (1990) bu tarihlerde Macar ve Çekoslovakya sinemasının da canlılık kazandığını belirtmektedir. 1961'de Macaristan'da kurulan Béla Balázs Stüdyosu yönetmenlerin film denemeleri için bir merkez olmuştur ve Macar sinemasının dünya çapında tanınan Istvan Szabo ve Béla Tarr gibi yönetmenler savaşın bıraktığı toplumsal sıkıntıları filmlere yansıtmıştır. 1960'lı yıllarda etkin olan Çek Yeni Dalga akımı ise Fransız Yeni Dalga akımından ve Polonya okulundan etkilenmiştir. 2.Dünya Savaşı sonrasında Çek sinemasında belgesel ağırlıklı filmler göze çarpmıştır. 1947 yılında kurulan Prag Film Okulu (FAMU) ile başlayan yeni sinema arayışı Çek Yeni Dalga akımına hazırlık olmuştur. 60'lı yıllara kadar ülke sinemasına hâkim olan Stalinist sansür uygulaması yaratıcı ve özgür sinema anlayışının önüne set çekmiştir. 1968'de yönetimine Alexander Dubček'in geçmesi ülke sinemasının kendine özgür bir alan yaratmasında etkili olmuştur. "1963'te, ülkede sanat alanında Stalinist sansür etkisinin tamamen kaldırılması, film yapımcılarına, bu sistemin Çek vatandaşları üzerinde ne şekilde işlediğini ayrıntılarıyla gösteren daha özgün sanat filmleri çekme imkânı sağladı" (Bayman, 2015: 14). Edebiyattan ve sinema akımlarından etkilenen Çek yönetmenler, Macar sinemasında olduğu gibi halkı gerçeklerle buluşturacak, sinematografinin gerçeğe yakın olduğu, sokak yaşamını resmeden filmler üretmiştir. Çek Yeni Dalgası'nın öne çıkan isimleri Věra Chytilová, Miloš Forman, Jan Němec gibi yönetmenler olmuştur. Věra Chytilová gerçek ile gerçeküstü imgeleri kullanarak deneysel sinemanın özgür film dilini kullanmış, filmlerinde sistemi, kültür endüstrisini, kadına olan bakışı eleştirmiştir.

Benzer coğrafi özellikleri ve kültürü paylaşan İsveç, Norveç, Danimarka, İzlanda ve Finlandiya gibi Kuzey Avrupa ülkelerindeki üretilen filmler ise ilk başta ülke sınırları içinde kalmıştır. Özdemirci (2013) bunun nedeninin İskandinav ülkelerindeki nüfus azlığı olduğunu ve dil faktörünün dış pazarda sorun yarattığını belirtmiştir. Ancak İskandinav sineması 1960 ve 1970'li yıllarda faaliyet gösteren İsveç Film Enstitüsü,

Finlandiya Film Kurumu, İzlanda Film Fonu ve Danimarka Film Enstitüsü ile genç yönetmenlerin yetişmesini sağlamıştır. Kuzey Avrupa’da iklim koşullarının sert oluşu karakterlerin coğrafyadan etkilenecek içe kapanık şekilde temsil edilmesine neden olmuştur. İskandinav filmleri özellikle doğa-insan ilişkisini ele almıştır. İsveç sinemasına ün kazandıran yönetmen Ingmar Bergman filmlerinde tanrı, inanç, yalnızlık ve ölüm gibi konuları işlemiştir. Bergman farklı ülkelerdeki yönetmenlerin hayran olduğu ve örnek aldığı bir yönetmen olmuştur. Bergman *Yedinci Mühür* (1957), *Yaban Çilekleri* (1957), *Persona* (1968) gibi filmleriyle İsveç sineması dendiğinde ilk akla gelen auteur yönetmendir.

Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier, 1982 yılında Ole Michelsen’e verdiği röportajda o yılların Danimarka sinemasını beğenmediğini, tek tip filmlerin dışında düşünce imajlara yoğunluk veren sanat sineması arayışını şöyle ifade etmektedir;

“(…) Ben Danimarka sinemasının anlaşılmasız bir noktaya geldiğine karar verdim. Başka bir deyişle, filmler giderek daha sıkıcı, tatsız tuzsuz ve sulu bir şey haline gelmektedir, çünkü Danimarka’da çok büyük bir korku var, sadece danışmanlar ve yönetmenler cephesine değil. Açıkça görülüyor ki –bilmiyorum- bu korku toplumumuzun geneline yayılmış: bir büyüleme ve bir mucize korkusu. Etki korkusu diyorlar ona. Sonuç olarak, filmler çok az düşünce içeren, anlaşılması mümkün olmayan tekdüze mini dramalara dönüşüyor. Bu tarz bir sinema beni hiç mi hiç ilgilendirmiyor ve böyle yapımlara para akıtılmasını anlayabilmiş değilim” (Lumholdt, 2003/2015: 7).

Sinema tarihi boyunca ana akım ve sanat sineması olarak sınıflandırılan iki anlatı formu Avrupa Sineması’nın 1990’lı yıllarında da kendini göstermiştir. 1920’li yıllarda Amerikan film endüstrisinin ticari kaygıları, filmleri özel stüdyolarda yıldız oyuncularla birlikte çekme arzularını desteklemiştir. Avrupa sineması, Amerikan sinemasına göre daha yenilikçi, bağımsız ve sanatsal kaygıları gözetilen bir sinema olmuştur. Bu ayrım günümüzde de konuşulan ticari filmler ve sanat filmleri ayrımını gündeme getirmiş, Avrupa Sinemasında da bu iki anlatıya özgü filmler üretilmektedir. Sanat filmleri, seyirciyi büyüleyen gösterişli stüdyolardan ziyade yeni formlar denemeyi, düşük bütçeli filmler üretmeyi, seyirciyi karakterle özdeşleştirmek yerine film üzerine düşündürmeyi tercih eden filmidir. Neale (2010: 85) sanat filmlerini şöyle tanımlamaktadır;

“Sanat filmleri görsel biçime yönelik vurgu (bakışın kurumsallaştırılmış bir gösteriye değil bireysel bir bakış açısına göre düzenlenmesi), Hollywood tarzı aksiyonu bastırma ve bunun sonucu olay örgüsünden çok karakterin üzerinde

durulması ve dramatik çatışmanın karakterlerin iç dünyasına taşınmasıyla kendini belli etme eğilimindedir.”

Avrupa Sanat Sineması, 1990’lı yıllarda ortaya çıkan ve kültürlerarası etkileşim, kimlik, ulus gibi kavramlar sonucunda kültürel göndermelere açık, kültür projeleri ile desteklenen ve festivallerde öne çıkan bir sinema olmuştur. “Avrupa Sanat Sineması meşruiyetini ve tutarlılığını, Avrupa düşünce tarihini, sanat ve edebiyatını kapsayan yüksek kültür mirasına borçludur” (Sönmez, 2011: 259). Sanat sinemasında kültürel imajlar kimi zaman yönetmenin bilinçli tercihi ile kadraja yerleştirilmiştir kimi zaman da filmin kültürel bağlamı görüntüye kendiliğinden yansımıştır. Neale’ın da belirttiği gibi (2010: 85) sanat filmlerinde olay örgüsünden ziyade karaktere ve filmsel evrene odaklanıldığı için kültürel imgeler daha özenli ve bilinçli kullanılmaktadır.

Avrupa Birliği ortak yapımları, yeni teknolojileri ve Avrupa içinde filmlerin dağıtım ve gösterimi desteklemektedir. Avrupa Birliği müktesebatlarından biri olan “Bilgi Toplumu ve Medya” isimli fasıl, görsel ve işitsel medya hizmetlerinin Avrupa içindeki serbest dolaşımını konu edinmektedir. Avrupa Birliği’nin sinemayı kültürel bir iletişim aracı olarak görmesi sinemaya özellikle Avrupa sanat sinemasına verdiği desteklerle kendini belli etmektedir. Eurimages fonunun da etkisiyle festivallerde öne çıkan Avrupa filmlerinde Avrupa ülkeleri arasında ortak yapımlar göze çarpmaktadır. Örneğin 1999 yılında Avrupa Film Ödülleri’nde en iyi film ödülünü kazanan *All About My Mother* (Annem Hakkında Her Şey, Pedro Almodovar) filmi Fransa- İspanya ortak yapımı bir filmidir. 90’lı yıllarda süreklilik kazanan ve Avrupa Film Akademisi tarafından düzenlenen Avrupa Film Ödülleri günümüzde de etkin olmaya devam etmektedir. Avrupa Film Ödülleri’nde Avrupalı sanatçıların eserleri en iyi film, en iyi erkek oyuncu, en iyi yönetmen gibi çeşitli dallarda ödüllendirilmektedir. Buradan anlaşıldığı gibi Avrupa ile sınırlı olan bu ödül töreninde özgün imajlarının kullanıldığı Avrupa sanat filmleri ağırlıktadır.

1990 yılında Avrupa sineması Hollywood’un güçlü etkilerine karşı kendi kimliklerini oluşturma amacına girmiştir. “Avrupa Birliği’ne yeni katılan Orta ve Batı Avrupa ülkelerindeki sinemacılar özgün ulusal sinemalarını savunma arzuları ile Avrupa geleceğinin bir parçası olarak tanınma isteklerini dengeleme çabasına girdiler” (Kemp, 2011/2014: 474). Avrupa Film Ödülleri’nin tarihine bakıldığında film kazanan ve aday olan ülkeler Avrupa Birliği’nin kurucu ülkeleriyle sınırlı değildir, yeni katılan ülke sinemaları da bu alanda ağırlığını koymaya çalışmaktadır. En iyi film

dalında 1989 yılında Yunanistan, 1996 yılında Danimarka; Jüri özel ödülünde İrlanda (1990) gibi ülkeler de ödül kazanmıştır.

1995 yılında Avrupa sinemasına bir hareket getiren ve dijital estetiğin yarattığı büyüdü dünyaya karşı bir bakış açısı sağlayan Dogma 95 Akımı, Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier ve Thomas Vinterbeg'in başlattığı bir sinema hareketidir. Dogma 95 adıyla yayınlanan manifestoda teknolojik gelişmenin yarattığı büyüdü dünya ve ana akım sinema eleştirilmektedir. Bu akım sinemada kullanılan yapay ışıklara, dev stüdyolara, yerleştirilmiş kameralara, hazırlanmış dekorlara karşıdır. Şimdiki an'ı yaşatmak isteyen ve tür filmlerini reddeden Dogma 95 sinemanın yalın hale gelmesi için çabalamaktadır. Topçu (2013: 193) Dogma kuralları ile saf sinemaya dönülmek istendiğini, yapay sinematografik unsurların yasaklandığını belirtmektedir. Dogma akımının öncü yönetmenleri üretim şekillerindeki tekelleşmeyi ve Hollywood'un sinema endüstrisindeki hâkimiyetini eleştirmektedir. Fransız Yeni Dalga akımı Auteur Kuram ile yönetmenin filmdeki büyük etkisini, kişisel imzasını önemserken, Dogma 95 akımı kişisel filmler yerine gerçeği yansıtan filmleri tercih etmiştir. Akım, Erdem Yemini adını verdiği kurallarla seyirciyi yapay tekniklerle büyülemek yerine saf sinemanın izlerini açığa çıkarmak istemiştir. "Dogma 95'e göre sinema bir illüzyon değildir" (Dogma 95 Manifestosu, (<http://www.dogme95.dk/dogma-95/>)). Erdem yemininde, gerçek mekânlarda filmler çekilmesi şart konulmuş, ekstra bir hazırlıkla yaratılan film evreni reddedilmiştir. Aktüel kamera tüm hareketlerin sarsıntısını yaşatan gözlemci bir kameradır. Akım için aktüel kamera saf sinemanın gösterilmesi için iyi bir araç olarak görülmüştür. Ayrıca gözün gördüğü tüm renklerin olduğu gibi aktarılması, filmin renk düzenlemesinin saf haliyle kalması temel kurallardandır. Manifestonun dikkat çeken bir diğer yanı ise tür filmlerini reddetmesidir. Tür filmleri kalıplaşmış benzerlikleri ve belli formdaki biçimsel ve içeriksel kodları taşımaktadır. Tür filmlerinde seyirci ne izleyeceğini az çok tahmin etmektedir. Çünkü türler sınıflandırılmaları ve benzerliklere tabidir, seyirciye kurgusal film evrenini hatırlatır. Bu da saf sinema düşüncesine aykırıdır. Manifestonun bir diğer kuralı ise yönetmenin kişisel imzası niteliğinde olan estetik dilini filme katmaması ve jenerikte adının olmaması kuralıdır.

Dogma 95 akımı, dijital estetiğe karşı duruşuyla Avrupa Sineması'nın 90'lı yıllarına damga vuran bir akım olmuştur. Trier ve Vinterberg'in öncülüğünü yaptığı akıma

Danimarkalı yönetmenler Kristian Levring ve Soren Kragh Jacobsen eklenmiştir. Çekilen dogma filmler festivallerde başarılar elde ederek Amerika, İtalya, Kore gibi ülkelerde öncü model olmuştur. Fransız Yeni Dalgası kadar ses getiremese de 90'lı yıllarda önemli bir akıma dönüşen Dogma 95, dijital sinemanın yarattığı dünyanın tartışılmasına da zemin hazırlamıştır. Danimarka sineması, Dogma akımı ile uluslararası alanda etkin olmaya başlamıştır. Kimi eleştirmenler ve yönetmenler tarafından sevilen Dogma Akımı kimi eleştirmenler tarafından sevilmemiş ve gündeme gelmek için yapılmış bir hareket olarak görülmüştür. Yine de 1990'lı yılların ortasından itibaren sinemaya farklı bir açıdan bakılmasını sağlayan Dogma 95, kendi dönemi içinde ses getiren bir hareket olmuş, Dogma 95 yönetmenlerinin adını dünyaya duyurmalarını sağlamıştır.

3.3. 2000 Sonrası Avrupa Sineması

Butler (2005/ 2011: 131-132) sinemanın sadece Hollywood yapımı ana akım filmlerinden ibaret olmadığını ve ulusal sinemaların göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre kendini ana akım sinemayla sınırlayan, sadece duygu üzerine kurulu haz filmleri izleyen kişiler büyük ve büyümlü bir dünyayı kaçırmaktadır. Avrupa sanat sineması 2000'li yıllarda yeni düşünce imajlar üretmeye, anlatı formları keşfetmeye devam etmiştir.

Sinemanın kültürel bir sanat ve endüstri olmasından dolayı 2000'li yıllarda tüm Avrupa ülkelerinde sinemanın gelişimi aynı olmamıştır. 2000'li yılların Avrupa sanat sineması gerek festivallerde yarattığı etkiyle gerek ulusal sinemaların kendine yer açmasıyla öne çıkmıştır. Bu bölümde genel olarak festivallerde öne çıkan, çok konuşulan filmler, ülke sinemaları ve dönemin koşulları kısaca ele alınacaktır. Dogma 95 ile uluslararası alanda tanınan Danimarka Sineması, Kuzey Avrupa'nın en bilinen ismi olmuştur. 2000'lerin başında Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier, *Dancer In The Dark* filmiyle Avrupa Film Ödülleri'nde en iyi film ödülü kazanarak yarattığı etkiyi devam ettirmiştir. Melodramatik imajlara sahip film bilinen müzikallerden farklı bir tarzdadır. Görme kaybı yaşayan Selma'nın oğlu için para biriktirme çabası, yaşadığı ruhsal durumları yönetmenin özgün üslubuyla birleşerek aktarılmıştır. Bu filmde müzikalin renkli ve gösterişli dünyası, dijital sinematografik teknikler, dans eden kamera gibi tür uylaşmaları görülmemektedir. Trier (2003/2015: 188) mükemmeliyetçiliği bozmak için bu tekniklerden uzaklaştığını ve Dogma kurallarına

uymaya çalıştığını belirtmiştir. Trier, filmlerini deney olarak nitelermektedir ve yeni şeyler deneyerek şaşkınlık yaratmak temel amacıdır. Basit hikâyeleri özgün anlatıya dönüştürerek filmlerini üretmiştir. 2004 yılında çektiği *Dogville* filmiyle özgün ve dramatik film dilini gözler önüne sermiştir. Bu yıllarda çektiği filmler Dogma 95 akımını doğrudan yansıtmamaktadır. Trier filmlerinde renk, müzik, dekor gibi dramatik etki yaratacak sinematografik öğeleri kullanmıştır. Yönetmen 2011 yılında çektiği *Melankoli* filminde bilim kurgunun düşsel öğelerini dramla birleştirmiş, depresyon hallerini etkileyici bir biçimde anlatmıştır. Yönetmen filmlerinin kendinden izler taşıdığını ve toplumsal bağlamda yaşadıklarından etkilendiğini belirtmiştir. Danimarkalı yönetmen Thomas Vinterbeg, Trier gibi 2000’li yıllarda eser üretmeye devam etmiş, *Jagten* (Onur Savaşı, 2012) filmiyle festivallerden ödülle dönmüştür. Danimarka Sineması’nın bir diğer önemli yönetmeni Susanne Bier *Open Hearts* (2002), *After The Wedding* (2006) gibi filmlerle uluslararası başarılar elde etmiştir.

Kuzey Avrupa Sineması’nda bilinen Fin yönetmen Aki Kaurismaki *The Man Without Past* (Geçmiş Olmayan Adam, 2002) filmiyle Cannes’da jüri ödülü ile o yıllara damga vurmuştur. Film Finlandiya üçlemesinin ikinci filmi olarak yer almaktadır. Üçleme *Drifting Clouds* (1996), *The Man Without Past* (2002), *Lights In The Dusk* (2006) filmlerinden oluşmaktadır.

2000’li yıllara imzasını atan yönetmenlerden Pedro Almodovar 2002 yılında çektiği *Hable Con Ella* (Konuş Onunla) filmiyle En İyi Özgün Senaryo Oscar’ı, Avrupa Film ödülü, Altın Küre ödülü gibi ödüller almıştır. Yine 2006’da çektiği ve tezin örneğini oluşturan *Volver* (Dönüş, 2006) filmi ile çeşitli ödüller kazanarak İspanyol sinemasının en iyi bilinen yönetmeni olmuştur.

Alman sineması da 2000’li yıllarda etkisini devam ettirmektedir. Oylum (2016: 45) günümüz Alman sinemasını ülke tarihinden ilham alan, kültürel özelliklerini geniş kitlelere ulaştırmayı hedefleyen bağımsız bir sinema olarak tanımlamaktadır. 2001 yılında Oliver Hirschbiegel’in yönettiği *Das Experiment* (Deney) filmi hapishane deneyini konu alarak o yıllarda ses getirmeyi başarmıştır. Yine yönetmenin bir diğer filmi *Der Untergang* (Çöküş, 2004) Nazi Almanya’sının son günlerini konu alarak Almanya’nın yaşadığı tarihsel zorlukları ele almış ve festivallerden ödülle dönmüştür. Hirschbiegel *Cennete Beş Dakika* (2009), *Diana* (2013), *Hitlere Suikast* (2015) gibi filmler çekerek 2000’li yıllar boyunca aktif olarak üreten bir yönetmen olmuştur. Yine

Alman sineması denince akla gelen Maren Ade, *The Forest for the Trees* (2003) filmi ile başladığı kariyerini *Toni Erdmann* (2016) filmi ile zirveye taşınmış, o yıl Avrupa En İyi Film ödülünü kazanmış ve modern kent yaşamının kadın üzerindeki etkisini komik fakat eleştirel bir dille aktarmıştır.

Almanya’da yaşayan Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın, oluşturduğu tematik sinema diliyle kültürlerarası sinema, diaspora sineması, aksanlı sinema gibi tanımlarla birlikte anılan bir yönetmen olmuştur. Küreselleşme ile birlikte kültürel karşılaşmalar artarken sinemada göç, kimlik, kültür gibi konular yeniden ele alınmıştır. Göç toplumsal, kültürel ve sosyal bir kavram olarak karşımıza çıkmakta ve sinemadaki yansımaları ise Göçmen sinemasını oluşturmaktadır. Göçmen sinemasında genellikle gelişim açısından diğer ülkelere göre biraz daha geride kalan üçüncü dünya ülkelerinden batıya olan göç kast edilmektedir. “Göçmen sineması öncelikle bir ‘üçüncü dünya fantesizisi’dir” (Yaren, 2007: 54). Göçmen sineması göç ile ortaya çıkan durumları konu edinebilir ya da bizzat göçmen yönetmenlerin filmleriyle yaşanır. Hamid Naficy, göçmen sinemasını aksanlı sinema, diasporik sinema, sürgün sineması gibi kategorilere ayırmıştır. Aksanlı sinema yaşadığı yerden Batı ülkesine göç eden ve orada eser üreten sinemacıları ve filmlerini kapsamaktadır. Diaspora sineması kolektif bir hareketi tanımlarken, sürgün sinemasıyla benzerlik göstermektedir. “Diasporik filmler genellikle milletler üstü olarak kurgulanan, çok dilli ve kültürlerarası filmlerdir” (Deliormanlı, 2011: 283). Sürgün sineması çeşitli sebeplerle ülkesinden ayrılma zorunda kalan sinemacıları ifade etmektedir.

Avrupa diğer ülkelerden aldığı göç sayesinde ve Avrupa Birliği üye ülkelerinin çeşitliliğiyle kültürel karşılaşmaların merkezi konumundadır. Bununla birlikte sinemaya yansıyan kültür çokluğu Avrupa göçmen sinemasını da gündeme getirmiştir. Yaren (2007) Avrupa göçmen sinemasını diaspora ve sürgünler, sömürge ve sonrası, emek göçmenler olarak sınıflandırmıştır. Yaren (2007: 247) göçmenliğin sebeplerinin ve sinemaya yansımalarının çeşitli olmasından dolayı göçmen sinemasının tek bir başlıkla özetlenemeyeceğini, sınıflandırmanın bu başlıklarla daha kolay olduğunu, aralarındaki ortak göç bağı sayesinde bu tanımların benzer olgular taşıdığını vurgulamaktadır. Göçmen sineması konusunda Avrupa’da akla gelen yönetmen Fatih Akın, 2000’li yıllarla birlikte filmlerinde göçmenliği dezavantajlarından ziyade öyküyü kurmaya yaratan bir olgu olarak kullanmıştır. Fatih Akın 2004 yılında *Duvara*

Karşı filmi ile Altın Ayı, Avrupa Film Ödülleri dalında en iyi film ödülü gibi ödüller kazanarak sesini duyurmuştur. Filmde psikiyatri kliniğinde karşılaşan Sibel ve Cahit'in psikolojik sorunları, sonrasında yeniden hayata tutunma çabaları, aşkı keşfetmeleri ve devamında yaşadıkları sıkıntılar anlatılmaktadır. Sibel'in ailesi Almanya'da yaşayan, geleneklerine bağlı bir Türk ailesidir. Sibel Cahit ile evlenmeyi bir kurtuluş olarak görmektedir. Cahit ve Sibel giderek birbirine âşık olur. Cahit'in Sibel'i kıskanıp birini öldürmesi ise filmin kırılma noktalarından biridir. Cahit'in hapishaneye girmesi Sibel'in hayatını alt üst eder. Almanya'da kalmak istemeyen Sibel İstanbul'a gider ve başına talihsiz olaylar gelir. Yersiz yurtsuz bir halde kendisine düzen kurmaya çalışan Sibel Cahit ile tekrar karşılaştığında artık aynı kişi değildir. Melodram kalıplarını taşıyan film Akın'ın Avrupa'da ve dünyada tanınmasına yardımcı olmuştur. Fatih Akın *Yaşamın Kıyısında* (2007), *Elveda Berlin* (2016) ve *Paramparça* (2017) filmleriyle ses getirmeye devam etmiştir. Akın'ın filmlerinde etnik kimlik doğrudan yer almamakla birlikte karakterlerin yaşamına yerleştirilmiş ve anlatının alt metni olarak yer almıştır. Melez bir kimliğe sahip yönetmen bütün etnik kökenlere ve kültürlere eşit mesafede durmayı seçmiştir. Akın'ın filmlerinde çok kültürlülük göze çarpmaktadır. Kültür karşılaşmalarından doğan kültürlerarası sinema farklı kültürlerin gösterilmesine, tanıtılmasına, iletişime geçmesine yardımcı olmaktadır. Sinema dijital teknolojilerin gelişmesiyle, yeni türlerin ve akımların ortaya çıkmasıyla doğrudan saf gerçekliği yansıtmak yerine temsiller kurarak dilini oluşturmuştur. Kültürel temsiller 2000'li yıllarda yaşanan küreselleşme, göç, melez kimlik, estetik iletişim gibi kavramlarla sinematik imajlarda kendini göstermiştir. Estetik iletişim, eseri üreten sanatçının iletmek istediğini estetik formlarla ve imgelerle harmanlayarak alıcıya iletmesidir. Sinema, estetik bir iletişim kurarak kültürlerarası iletişimin sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Özellikle Avrupa farklı kültürlerin harmanlanması ve iletişime geçmesi açısından tarih boyunca iyi bir merkez olmuştur.

Sine-masal kentleriyle sinemada kültürel bir imaj çizen İtalyan sineması yönetmenlerinin başarıları dünyada duyulmaya devam etmiştir. 2001 yılında çektiği *La Stanza Del Figlio* (Oğul Odası) filmiyle Nanni Moretti, *Gençliğin En İyisi* (2003) filmiyle Marco Tullio Giordana, *Gamorra* (2008) filmiyle Matteo Garrone İtalyan sinemasının modern döneminde eserler üreterek festivallerden ödülle dönmüştür.

Paolo Sorrentino ise *Bir İnsan Daha* (2001), *Muhteşem Güzellik* (2013), *Gençlik* (2015), *Loro* (2018) filmleriyle İtalya'nın üretken yönetmeni olarak öne çıkmıştır.

Fransız sineması kendine has bir yapısı ile festivallerde ve dünyada adını duyurmaya devam etmiştir. Yeni Dalga akımının büyükannesi olarak anılan ve yakın zamanda kaybettiğimiz yönetmen Agnes Varda 2000'li yıllarda belgesel filmlerine devam etmiştir. Varda filmlerinde hep yeni bir anlatı keşfetmeye, kadın bakış açısı sunmaya, kimi zaman feminist göndermeleriyle tanınmaktadır. 2000 yılında çektiği *Toplayıcılar* isimli belgeseliyle Avrupa Film Ödülleri başta olmak üzere birçok yerden ödül kazanmıştır. Mizahi bir dille çektiği belgeseller devam etmiş, *Agnes'in Plajları* (2008) ile otobiyografik bir film çekerek önceden gittiği mekânları seyirciyle buluşturmuş ve sahilleri ne kadar sevdiğini bir kez daha göstermiştir. 2017 yapımı *Mekânlar ve Yüzler* ve en son filmi *Agnes, Varda'yı Anlatıyor* (2019) ile geçmişini, anılarını, filmlerini tüm sevecenliğiyle ve mizahi bir dille anlatarak seyirciye veda etmiştir.

Fransız yönetmen Jean Pierre Jeunet *Amelie* (2001) filmi ile akıllara kazınan bir film kahramanı yaratarak o yıllarda ve günümüzde ses getiren bir film çekmiştir. Fransız komedisi olan film bize küçük şeylerden mutlu olan, kendi dünyasında yaşayan sevimli bir kız Amelie'nin hayatıyla tanıştırmaktadır. Film o yıl Oscar ödülünde 5 dalda aday olmuş ve 2000'lerin Fransız sinemasına adını yazdırmıştır. Thomas Elsaesser'e (2005: 82) göre *Elveda Lenin* ve *Amelie* gibi filmler yerel bölge ve mahalleleri filmin içine yerleştirerek dünya sineması içinde erişim sağlayarak küresel boyuta çıkarlar.

2000 sonrası Avrupa sinemasında çok kimliklik ve eşcinsellik konuları üzerine bir yoğunluk görülmektedir. Queer sinema, kimlik politikalarının irdelendiği, farklı cinsel eğilimlerin aktarıldığı sinemadır. "Queer sinema, anti-kimlik politikalarının olduğu bir sinemadır" (Duruel Erkılıç, 2013: 235). AB temel haklar şartlarının 21. Maddesinde cinsel eğilimlerinden dolayı ayrımcılık yapılmasının yasak olduğu yazılmaktadır. Avrupa cinsel eğilimlerle ilgili duruşunu sinema filmlerinde de göstermektedir. Sinemada eşcinsellerin temsili genellikle kötü ve aşağılayıcı olmaktadır. Ancak özellikle 1990 sonrasında eşcinsel temalı filmler artmaya başlamıştır. Bir film doğrudan eşcinsellik üzerine kurulabilir ya da yönetmen filmin bir yerinde bu konuya değinebilir, bir yan karakter yaratabilir. Ya da bir sahneyle eşcinselliğe gönderme yapabilir. Özellikle Avrupa sinemasında eşcinsellik olgusu üzerine filmler artmıştır.

Eşcinsellik kötü ve aşağılayıcı olmak yerine kişilerin yaşadıkları zorlukları aktaran, onların gündelik hayatına ışık tutan türden gösterilmiştir. 2019 Fransız-İsrail yapımı *Synonyms* (Eş Anlamlılar, Nadav Lapid) filminde asıl olarak kendi ülkesinden ayrılıp Fransız olmak isteyen ve kimlik bunalımı yaşayan birinin hayatı anlatılmaktadır. Kimlik sorunu yaşayan karakter ne kadar çabalasa da kendi özünü silemez. Ancak film içinde Yoav'ın erkek arkadaşı ile her an yakınlaşacak olması yönetmenin bilinçli olarak seyirciyi düşündürmek istediği bir sahnedir. Karakterlerin bakışları detay planla gösterilmektedir. Seyirci bir yakınlaşma olacağını düşünürken o an diğer kız arkadaşlarının gelmesiyle bozulur, sonrasında bir daha bir yakınlaşma görülmez. Aynı şekilde Pedro Almadovar'ın *Pain and Glory* (Acı ve Zafer, 2019) filminde başkarakter Salvador, eski sevdiği Federico ile karşılaştığında yoğun duygular hissetmektedir. Film doğrudan eşcinselliği anlatmamaktadır. Filmde yönetmen olan Salvador'un geçmiş ile şimdi arasında gidip gelen hayatını konu edinmektedir. Ancak eşcinsellik filmin anlatısına yerleştirilmiştir. Doğrudan eşcinsellik üzerine üretilen yakın dönem filmlerinden *Mavi En Sıcak Renktir* (2013, Abdellatif Kechiche) filmi Fransa yapımı bir filmidir. Filmde ergenlik çağında iki lezbiyenin hikâyesi anlatılmaktadır. Bu tarz 2000 sonrası Avrupa filmlerine *Dünyanın Merkezi* (2016, Almanya), *Tanrının Unuttuğu Yer* (2017, İngiltere) gibi filmler örnek verilebilir.

Avrupa ortak yapım filmleri 2000'li yıllarda artmaya ve başarılı olmaya devam etmiştir. Danimarka, İsveç, Fransa ve Almanya ortak yapımı ve Lars Von Trier'in Avrupa Film Ödülleri'nde 2011 Yılında En İyi Film ödülü kazanan *Melancholia* filmi ya da Michael Haneke'nin Fransa, Almanya ve Avusturya ortak yapımı filmi *Amour* (2012) filmi bu başarının göstergesi olarak öne çıkmıştır.

Doğu Avrupa sinemasından Romanya Cristian Mingui yapımı *4 Months, 3 Week and 2 Days* (2007) filmiyle, Polonya Roman Polanski *The Gost Writer* (2010) filmiyle öne çıkmıştır. 2014 yılında Polonya yapımı *İda* (Pawel Pawlikowski) filmi, 2015'de *Youth* (Paolo Sorrentino) filmi, 2016 yılında *Toni Erdmann* (Maren Ade), 2017 yılında *The Square* (Ruben Östlund), 2018'de *Cold War* (Paweł Pawlikowski) Avrupa Film ödüllerinde En İyi Film ödülü kazanarak dünyada ve Avrupa'da özgü sanatsal imajlar üreten filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ödül töreninde alınan ödüller Avrupa için önem arz etmekte ve sanat sineması için üretkenlik sağlamaktadır. Buradan anlaşıldığı üzere ulusal sinemalar gerektiğinde Avrupa ülkeleri arasında ortak

yapımlar gerçekleştirmekte ve İsveç, Polonya, Almanya gibi ülkeler sinema açısından diğer ülkelere kıyasla daha çok gelişme kaydetmektedir. Bu da Eurimages'in hedeflediği endüstriyel Hollywood filmleri karşısında özgün Avrupa sinemasının varlığını, ortak Avrupa kültürü hedefini ve Avrupa ülkelerindeki sinemasal iş birliğinin gerçekleştirilmesini sağlamaktadır.

Ülkelerin yumuşak güç aracı olan sinema, kültürel iletişimin, ılımlı uluslararası ilişkilerin sağlanması açısından önemlidir. Yumuşak güç, zorlama ve baskı olmadan, ılımlı tavrın hâkim olduğu, pozitif çekiciliğin arttığı bir kavramdır. Avrupa Birliği ekonomik, kültürel ve sanatsal yumuşak gücü sayesinde aday ülkelerin dikkatini çekmektedir. Avrupa Birliği'nin sağladığı refah düzeyi yüksek toplum gayesi, iç pazar dolaşımı, kültürel ortaklık gibi şartları yumuşak güç unsuru olarak görülmekte ve bunlar hem üye ülkeler için hem de Birlik için avantaj sağlamaktadır. Sinema yumuşak güç araçlarının başında gelen bir sanattır. İdeolojik ve kültürel göndermelere sahip sinema, Avrupa için birlik olmayı sürekli hatırlatan bir araç konumundadır. Bu yüzden Avrupa kültür politikalarının önemli bir bölümünde hep sinema ile bağı göze çarpmaktadır.



4. FİLM ANALİZLERİ

4.1. Göstergebilim ve Sinema

Göstergebilim, iletişimin sağlanmasını kolaylaştıran ve anlam yüklü olan işaret sistemlerinin incelenmesidir. “Göstergebilim insan-doğa ve insan-insan ilişkilerini anlamlayan bir bilimdir” (Sayın, 2014: 51). Göstergebilimin varlığını kabul ettiren John Locke (1632-1704) semiyotiğin bir bilim olduğunu belirtmiş ve kendinden sonra gelen düşünürleri etkileyerek göstergebilimin edebiyattan sinemaya kadar çoğu alanda kullanılmasını sağlamıştır. Dil biliminde öne çıkan Saussure ve Pierce için gösterge ilk önce sözcüklerin daha sonra dilin ortaya çıkardığı anlamlardır. Sözcükler iletişim kurulmasını sağlarken zihnimizde olguların belirmesine yardımcı olmaktadır. Butler (2005/2011: 62) Saussure’un gerçek dünyayla iletişim kurmanın tek yolunu dil olarak tanımladığını ve göstergebilimi *sentagmatik* ve *paradigmatik* anlamlar olarak gördüğünü belirtmektedir. Sentagmatik, yatay boyuttaki dizimsel anlamları ifade ederken paradigmatik anlam ise birbiri yerine kullanan göstergeleri ifade etmektedir. Saussure dilin bir kültür olgusu olarak anlamlar ürettiğini savunmaktadır. Ona göre dünyada farklı diller olsa da ortak anlamların bulunduğu bir kültürden söz edilebilir. Charles Sanders Pierce ise gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi ikon, belirti ve simge aracılığıyla tanımlamıştır. Bir nesneyi temsil eden ikon, belirti ve simge anlamın soyut boyutlarıdır. İkon, anlam taşıyan görsel göstergelerdir. Belirti, anlamı dolaylı şekilde yaratan, çağrıştıran doğal sembollerdir. Simge ise kültür ve toplumla birlikte anlam kazanan göstergelerdir.

Dil biliminden ve edebiyattan sonra sinemada görülen göstergebilim çalışmalarında sinemada anlam yaratan unsurların ne olduğu ve bu unsurların sinematik dil içinde nasıl yapılandığı odak noktası olmuştur. Çünkü sinema, resim veya fotoğraf gibi statik bir formda duygu ve düşünceleri aktarmamaktadır. Sinemada göstergebilim çalışmaları filmsel anlamın açığa çıkarılması ve seyircinin filmle kurduğu zihinsel ve duygusal bağ için gereklidir. Yönetmenin izleyiciye aktarmak istediği sanatsal düşünceler sinemada göstergelerle aktarılmaktadır. Sinema göstergebiliminde öne çıkan iki soru sinemanın bir dil gibi yapılanıp yapılanmadığı ve gerçekle olan temsil bağıdır. Sinema tarihinde Rus biçimcileri olarak adlandırılan yönetmenler sinemanın teknik olanaklarına dikkat çekerek sinemanın bir dil gibi yapılandığını, sinematografik tekniklerle -özellikle kurgu ile- göstergelerin anlam taşıdığını vurgulamışlardır.

Sovyet sinemasında imgelerle ideolojik fikirleri anlatmak, metaforlardan yararlanmak öne çıkan özelliklerdir. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde bir aslan heykelinin üç ayrı görüntüsü art arda verilmektedir. Aslan heykeli ilkinde uyuyordur, ikinci görüntüde uyanmıştır üçüncü görüntüde ayağa kalmış kükremektedir. Aslan, gücün sembolü niteliğindedir ve halkın ayaklanmasını, yeniden uyanışını temsil etmektedir. Sabit görüntüdeki imgeler art arda sıralandığında bir anlamı inşa etmektedir. Kurgunun gücünü tespit eden Sovyet sineması sinemanın teknik olanaklarıyla mesajları iletebileceğini göstermiştir.

Sinema, Deleuze'un (2004) vurguladığı gibi hareket ve zaman imajlarla kendini var etmektedir. Görsel ve işitsel imajların temel ve yan anlamları filmsel anlamın çözülmesi için önemlidir. Temel anlam, göstergelerin herkes tarafından ortak anlamı içermesiyken, yan anlam göstergenin sembolik, ideolojik, kültürel anlamlarının daha vurgulu hale dönüşmesidir. Yan anlam birden çok anlam dizgisini içine barındırdığından bulunduğu bağlam içinde düşünülmelidir. Sinemada yan anlam ideolojik göndermelere sahip formda bulunabilir, yönetmenin dolaylı anlatısını metaforik biçimde besleyebilir ya da sadece o toplumda yaşayan ve oranın kültürünü bilen insanlar için bir anlama sahip olabilir. Filmler kamusal dolaşımını sayesinde seyirciyle buluşmaktadır. Filmlerin kamusal dolaşımını küresel boyutta olduğunda ülkelerin ön imaj çizmesine ve kültürlerarası iletişimde etkin olmasına yardımcı olmaktadır.

Barthes'a (1965/1979:4) göre dil toplumsal değerlerin dizimsel halidir. Barthes'ın Saussure'den etkilenerek oluşturduğu bu fikir dilin kamusal etkilerini gözler önüne sermektedir. Dil toplumsal ve kültürel bağlamda anlam bulmaktadır. Barthes (1985/1993: 48) gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi çevre bağlamında düşünmek gerektiğini belirtmiştir. Bu da göstergelerin kültürel anlamlarına gönderme yapmaktadır. Anlamı inşa eden göstergeler çevrenin ona verdiği değer ile örtüşmektedir. Göstergebilimde kullanılan dil, temel anlamı dışında görsel kültüre, edebiyata, sinemaya göndermede bulunan bir kavramdır. "Sinemada, televizyonda, tanıtıda (reklamda), anlamlar bir görüntüler, sesler ve yazımlar toplaşmasından doğar" (Barthes, 1965/1979: 21). Temsil, göstergeler yoluyla inşa edilen yeni anlamlardır. Bu yüzden göstergelere biçilen anlamlar temsil edilmek istenen olgu bağlamında farklı anlamlara bürünmektedir. Göstergeler anlamlı bir bütün oluşturan dizgelerdir. Rifat

(2009: 23) insanın dünyayı algılamasında göstergelerin etkili olduğunu ve hem anlam yaratma hem de anlam çözümlene sürecinde göstergelerin kullanıldığını vurgulamaktadır. Özellikle günümüz bilişim dünyasında her şey görüntü üzerine kurulu olduğundan görsel kodları alımlama ve çözümlene yeni kuşak için daha hızlı olmaktadır. Peter Wollen (1998/2004: 141) göstergeleri insanın zihninde kurduğu fikirleri anlamlı hale getirerek kurduğu iletişim biçimi olarak tanımlamaktadır. “İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum” (Leppert, 1996/2009: 16). Bu yüzden temsil edilen olguların gerçeklikle bağı sürekli tartışılan bir konu olmuştur. Ancak kültürel temsiller, özünü biriktirdiği tarihi geçmişten almaktadır. Bir mesajdan çok doğal gündelik yaşamın içinde var olan olgular olarak gösterilmektedir. Kültürel temsillerin bilinçli kullanımı reklam, kültürel bellek yaratma, ideolojik mesaj verme gibi amaçlarla kullanılabilir. Leppert, çevremizde gördüğümüz her nesnenin bir imge olduğunu ve insan bilincinin ürettiği kültür ve tarih ürünü olduğunu söylemektedir. Çünkü görme edimi sadece nesnelere karşılaşmak değil onlara anlam vererek alt metinlerini çözümlenektir. Lotman (1973/1999: 19) göstergenin semantiğini yani anlamını bilmek için onun diline hâkim olmanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Sinemayı anlamının kendiliğinden bir edim olduğunu belirten Lotman, sinemanın dünyamızla ortak anlamları inşa ettiğini böylece sinemayı rahatlıkla anladığımızı belirtmektedir. Göstergelerin temel anlamının yanında yan anlamları olduğunu unutmamak gerekir. Göstergebilim çalışmaları göstergenin temel ve yan anlamları üzerinde durmuştur. Bu anlamların kültürel bileşenleri göstergenin toplumsal anlamlarını açığa çıkarmaktadır. Barthes (1985/1993:72) göstergebilimin amacını dil dışındaki anlamları açıklamak olarak tanımlamaktadır. “Dilin dayanağı sözcükler ve yazı, sinemanınkiyse film şeriti ve imgelerdir” (Adanır, 2003: 53). Alegorik anlatım film dilinin estetik boyunu öne çıkardığı için film katmanlı bir okumaya tabi tutulmaktadır.

4.1.1. Sinema Göstergebilimi ile Film Analizi

Sinemanın ilk yıllarındaki anlatı ve izleyici alımlaması ile günümüz sinema anlatısı farklılık göstermektedir. Dönüşen toplumsal, siyasal, kültürel yaşama göre göstergeler farklılaşmaktadır. Örneğin sinemada kullanılan siyah beyaz film tekniği geçmişte bir zorunluluk iken şu an nostaljik bir görünüm yaratmak için bilinçli seçilen bir teknik

olmuştur. Ya da eski filmlerde kullanılan dekor, kostüm gibi görsel göstergeler günümüzde yeni formlara evrilmiştir. Anlam zamana, mekâna ve topluma göre farklılık gösterebilir. Seyirci alımlaması ve beğenisi de zamana göre değişmektedir. Yeşilçam sinemasının anlatı tarzı o dönemin seyircisine hitap etmekte, abartılı oyunculuklar ya da mizansene dayalı senaryolar seyircinin ilgisini çekmekteydi. Ancak günümüzde bazı Yeşilçam filmleri abartılı ve gerçekten uzak gelmektedir. Sinemada seyirci filmle özdeşleşme sağladığı zaman duygulanım oluşmaktadır ve filmin etkisi seyirciye geçmektedir.

Sinema göstergebilimiyle inşa edilen anlam açıklanmakta ve seyircinin bu anlamları çözümlene süreci tanımlanmaktadır. Göstergeler bilinçli veya bilinçsiz kadraja yerleştirilmektedir. Dil bilimcilerin belirttiği gibi bu göstergeler sadece somut nesnelere değil, sözcüklerin ve dilin çağrıştırdığı anlamlar da olabilir. Sinemada göstergebilim yöntemiyle incelenen filmlerde her sahnenin başlı başına bir anlamı olduğu gibi sekansların da taşıdığı anlam önemlidir. Göstergeler filmin mesajını tekrar eden bir öğe olmaktan çok anlamı yaratan bütünü birer parçalarıdır. Metz'e göre filmin ham maddesi anlamı inşa eden unsurlardır. Metz bu unsurları hareketli imgeler, grafik çizimler, kayıt altındaki diyaloglar, müzik ve ses efektleri olarak sınıflandırmıştır (Andrew, 2010: 325). Sinematografiyi oluşturan bu öğeler filmin anlamı için gerekli olan başlıca öğelerdir. Filmin anlamını çözümlenmek için kullanılan göstergebilim, sinemasal çerçeve içindeki her öğeyi kapsamaktadır. Dekor ve kostümler birer mesaj ifade edebilir. Bu yönetmenin bilinçli bir tercihi olabilir. Ya da kullanılan müziğin anlatı içinde bir anlamı olabilir. Sinemada temel ve yan anlamı kuran sinematografik öğeler filmin derinlemesine çözümlenmesi için birer araç haline gelmiştir. Kamera açıları, diyaloglar, dekor, kostüm, müzik, kurgu filmin anlamını inşa etmektedir. Yönetmen imgeler aracılığıyla derdini, duygularını ve fikirlerini aktarmaktadır.

Ferro (1993/2017: 17) görünen ve görünmeyen anlamın çözümlenmesinin sinema ve tarih ilişkisi için önemli olduğunu vurgulamaktadır. Sinema, düşüncelerin imgesel biçimidir ve tarihe iz bırakan estetik bir araçtır. Ferro, filmin anlamının irdelenmesinde filmle ilgili her şeyin ele alınması gerektiğini söylemektedir. "Film içerisindeki anlatı, dekor, yazım ve filmin film olmayanla ilişkisi de aynı derecede çözümlenmeli: yazar, yapımcı, halk, eleştirmen ve rejim. Böylelikle yalnızca eserin kendisinin değil, temsil ettiği gerçekliğin de anlaşılması umulabilir" (Ferro, 1993/2017: 32): Sinemada

göstergelerin anlamı sadece filmsel anlamla sınırlı değildir. Göstergeler toplu, kültürle, ideolojiyle ilişkili olabilir.

Özden (2004: 139) sinema göstergebilimi ile film eleştirisine nesnellik katıldığını, filmlerin bilimsel bir açıyla ele alındığını ve filmin kendi anlamı üzerinde durulduğunu düşünmektedir. Sinema göstergebiliminde filmlerin anlatı kodlarının esnekliği, estetik dili ve yönetmenin bu kodları kullanım biçimi öne çıkmıştır. Filmler aynı yazılı metinler gibi çoklu okumalara açık hale gelmiştir. Göstergebilim ile filmde inşa edilen anlamların çözümlenmesi kolaylaşmıştır. Filmler plan, sahne ve sekansların birleşimiyle oluşmaktadır bu yüzden göstergebilimde sahnelerin ve sekansların kendi bağlamı ve kurgu dizimindeki bağlamı önem arz etmektedir. Filmi sekanslar üzerinden değerlendirmenin yanı sıra bir bütün olarak değerlendirmek de filmsel anlam açısından önemlidir. “Film yönetmeni nasıl filmsel sözcükler bulmayıp bir metin üretmek zorundaysa, seyirci ve eleştirmen de aynı şekilde filmsel metin içinde çalışmak ve anlamlar üretmek zorundadır” (Özden, 2004: 140). Görselliğin hâkim olduğu 21. yüzyılda artık görme edimi bakma-görme-anlamlandırma-çözümleme şeklinde tamamlanmaktadır. Görsel çağın beklediği, seyircinin görselleri anlamlandırarak görmesidir. Monaco (1977/2002: 155) sinemanın bir dile benzediğini ve seyircilerin görüntüyü okumayı bildikçe güçlendiğini belirtmektedir. Ona göre sinema imgeleri, anlamı belirtmek üzerine kuruludur ve yönetmenin seçimi geniştir. Yönetmen bir gülü istediği biçimde ve anlamda gösterebilir. Filmin katmanlı anlamları seyirci tarafından doğru okunduğunda seyirci film karşısında güçlü konumda olmaktadır.

Metz’e göre görsel anlam, kültürel kodlarla birlikte düşünüldüğünde açığa çıkmaktadır. Oğuz Adanır Metz ile yaptığı söyleşide Metz göstergebilimin yaşanan olayları, kültürü, fikirleri, duyguları daha iyi anlamadaki amacına vurgu yapmaktadır (2007: 103). Metz’e göre göstergebilim yönteminde kültürün önemli bir yeri vardır bu yüzden film incelemelerinde kültürü tanımanın önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Adanır (2003: 15) sanatın işlevini toplumsal bir ürün olmasına ve toplumsal değerleri geliştirmesine bağlamaktadır. Sanatçı toplumsal hayattan bağımsız düşünemeyeceği için anlamı kuran imgeleri kullanırken bilinçli bir tavır sergileyebilir. Çünkü göstergeler değer atfeden ve zihniyet oluşturan olgulardır. Adanır’a (2003: 17) göre toplumsal yapılar kolektif zihniyetin bir aracı ya da göstericisidir. İnsan iletişim kurmak, dünyayı algılamak ve kendini ifade etmek için

imgelere başvurmaktadır. Sinematik imajlar filmsel anlamı inşa eden kavramlardır. Kültür okumaları açısından film analizinde yönetmen kültürel temsilleri bilinçli şekilde öykünün anlatisına yerleştirebilir ya da kültürel olgular ister istemez film evreninde yer etmeye başlar. Çünkü kültür insandan, sanatçıdan bağımsız bir kavram değildir. İnsanın olduğu her yerde kültürden izler vardır. İnsan kültürün yaratıcısı ve taşıyıcısı konumundadır. Bu çalışmada göstergebilim ile film analizi yapılırken film eleştirisinde sosyolojik yaklaşım da kullanılacaktır. Film eleştirisinde sosyolojik yaklaşım filmin çekildiği veya geçtiği dönemden, toplumdaki, kültürden izler taşımaktadır. Bu yüzden kültürel temsiller göstergebilim ile çözümlenirken sosyolojik yaklaşımla dönemin izleri de sürülecektir. Göstergebilimle sosyolojik yaklaşım sürekli etkileşim halinde olan bir yöntemdir. Sosyolojik yaklaşımla incelenen filmlerde sosyolojide geçen kültür, toplum, ırk, sınıf, cinsiyet gibi konuların filmdeki yansımaları göz önüne alınırken film evreninin içkin zamanı hakkında bilgi edinilir. “Kültür kendini filmler aracılığıyla üretmekte ve devam ettirmektedir” (Özden, 2004: 160). Bu yüzden kültür, gündelik yaşam, toplum ve sinema arasındaki bağın etkisini görmek için film analizinde sosyolojik yaklaşımdan yararlanılacaktır. Bu çalışmada göstergelerin düz ve yan anlamları kültürel bağlamda ele alındığı için sinema göstergebilimi ile sosyolojik yaklaşım birlikte kullanılmıştır.

Sinema göstergebilimiyle analiz edilen filmlerde genellikle gösteren-gösterilen tabloları ile analiz yapılmış ya da dizgi, anlam, kod gibi göstergeler açıklanmıştır (Tezay Çelebi, 2009; Döndü Defne Kılınç, 2019 vb.). Bu çalışmada mekân, kostüm, aydınlatma gibi sinematografik tekniklere dikkat edilerek filmin kültürel anlamları irdelenmiş, Avrupa'nın soyut değerlerinin ve kültürel göstergelerinin filme nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Perdenin içindeki her şey birer gösterge olarak anlamlara sahiptir. Bu çalışmada anlamlara plan, sahne, sekans bağlamından bakıldığı gibi göstergelerin kültürel yan anlamları analiz edilmiştir. Mekânlar hikâyenin işlenmesi, karakterlerin mekânı hangi anlamlarda kullanması ve Avrupa mimarisi bakımından incelenmiştir. Ritüeller, gündelik hayatın en önemli bileşeni olduğu için karakterler ve Avrupa kültürü bakımından ele alınırken, karakterlerin giyimi, eğlence anlayışları, filmde yer edinen müziklerin işlevleri kültürel bağlamda incelenmiştir. Bu bakımdan somut kültürel temsil olarak dil, mekân, yemek, müzik, ritüeller, gündelik hayat vb. olguların beyaz perdedeki yansımaları ile eşitlik, adalet, cinsiyet, özgürlük gibi soyut Avrupa değerleri ele alınmıştır. Avrupa değerlerinin ortaya konması için karakterler

ve olay öyküsünün yanı sıra sinematografi incelenmiştir. Görsel ve işitsel göstergelerin anlamları açıklanmıştır. Kadrajın içindeki göstergeler ışık, renk, müzik, kamera açısı gibi sinematografik unsurlarla incelenmiş ve gündelik hayat ve AB kültürü bağlamında değerlendirilmiştir. Böylece göstergelerin açık ve örtük anlamları, literatürdeki kavramlarla bağdaştırılarak film analizi ve göstergebilim yöntemiyle analiz edilmiştir.

4.2. *Volver/ Dönüş* (2006) Filminin Konusu



Resim 4.1. *Volver* filmi afişi (Kaynak: <https://www.meetup.com/de-DE/Spanish-Lessons-Club-Flexible-locations/events/263119760/>)

Volver yani *Dönüş* filmi İspanyol yönetmen Pedro Almodóvar'ın 2006 yılında yazıp yönettiği bir filmidir. Filmin oyuncularını Penélope Cruz, Lola Dueñas, Carmen Maura, Yolana Caba gibi isimlerdir. Film 2006 yılında Cannes Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülü, en iyi kadın oyuncu ödülü, Goya Film Festivali'nde en iyi yardımcı kadın oyuncu, en iyi yönetmen, en iyi özgün müzik ve en iyi kadın oyuncu ödüllerini kazanmıştır. Film, Avrupa Film ödüllerinde ise en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni, en iyi besteci, National Board of Review yarışmasında ise en iyi yabancı film gibi birçok ödülün sahibi olmuştur.

Yönetmen *Dönüş* filminde bir kadın hikâyesinden yola çıkarak aile, ölüm, toplum gibi konuları tartışmıştır. Film Raimunda (Penélope Cruz) ve kızı Paula'nın başından geçen olayları ve yaşadığı zorlukları konu edinmektedir. Raimunda geçim sıkıntısı yüzünden aynı anda birden fazla işte çalışan, kızına ve ailesine bakmakla yükümlü aynı zamanda kendi ayakları üstünde durmaya çalışan bir kadındır. Raimunda ve kardeşi Sole, annesini ve babasını yangında kaybetmiştir. Çekirdek aile yapısına sahip kadınların hayatla mücadelesi birbirinden farklıdır. Raimunda Sole'ye göre daha inatçı, güçlü ve yeteneklidir. Raimunda'nın kızı Paula kendisine saldıran üvey babası Paco'yu öldürür. Bunun üzerine Raimunda cinayeti örtbas etmeye ve kızını korumaya

çalışmaktadır. Kasabada ölünün tekrar dirilerek ruhunun dolaşması inancı yadigarlamayacak şekilde yaygındır. Film Raimunda ve Sole'nin annesi İrene'nin tekrar hikâyeye dâhil olmasıyla bir dönüşün ve hesaplaşmanın yaşanmasını anlatmaktadır. Filmde kadın karakterler baskın olmakla birlikte kadınları yeren bir bakış açısı yoktur. Kadınlar günlük hayatla savaşıyor, yeri geldiğinde küçük anlar yaratarak mutlu olan, farklı dertlere sahip kadınlardır. Avrupa değerlerinde kadın-erkek eşitliği ve özgürlük önemli yer tutmaktadır. Film boyunca kadınların verdiği mücadeleler aktarılmıştır. Raimunda'nın annesinin dönüşü ile birlikte öğrendiği aile sırları onlarla yüzleşmesinin ilk adımındır.

4.2.1. *Volter/ Dönüş* (2006) Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Kültürel

Belleğin Peşinden

Öykü Madrid'de La Mancha adlı bölgedeki bir kasabada geçmektedir. Yönetmen doğduğu topraklarda çektiği filmde adeta geçmişine ve anılarına olan dönüşüne seyirciyi ortak etmektedir. İspanya'nın en büyük ve en bilinen kenti Madrid, hikâyenin sinematik mekânıdır. Bu mekân anlatıyı destekleyen, tarihi geçmişi içinde barındıran yaşanmışlığın mekânı olarak sunulmaktadır. Almodovar'ın doğduğu ve büyüdüğü Madrid, filmlerinde temel mekân olmuştur. Kendisi de Madrid'in çoklu bir kimliğe sahip olduğunu, unutulmayacak kentlerin başında geldiğini ve son zamanlarda adeta bir Madrid kültürü oluştuğunu söylemiştir (aktaran Mursaloğlu, 2010: 14). Michael De Certau (2009: 207) kenti yaşanmışlıkları içinde barındıran ve kişisel yaratıcılığı tetikleyici bir mekân olarak tanımlamaktadır. Yönetmenin ailesiyle geçirdiği çocukluk anılarının yanında doğup büyüdüğü ve iyi bildiği kenti olabildiğince gerçekçi aktarması bu durumu nitelendirmektedir. Kamera bir sine- göz gibi kenti gezmekte ve bizi kentle tanıştırmaktadır. Karakterleri takip eden kamera, üçüncü bir göz olarak yaşanan olayları mekânlarla destekleyerek anlatmaktadır. Filmlerde gösterilen mekânlar tıpkı gerçek hayattaki gibi hafızamıza yer etmektedir. Çünkü sinemada mekân bir hikâyeyele özdeşleşmiştir ya da görsel estetiği yüksek düzeyde yansıtılmıştır. Böylece görsel hafıza, sine-mekânlar aracılığıyla kültürü tanımaktadır. Mekânlar hikâyeyi desteklemekte, kimi filmlerde ise anlatının kendisini oluşturan bir dil olmaktadır. Filmdeki mekânlar doğal mekân ve tasarlanmış mekân olarak ikiye ayrılmıştır. Yönetmen yarattığı dünyaya uygun hazır mekânları kullanarak doğal mekânı yansıtmış aynı zamanda da filme uygun dekor ve mekân tasarlayarak kadınların yaşam

alanlarını seyirciye göstermektedir. Böylece yönetmen kurduğu sinematografik dünyayı dekor ve mekânla desteklemektedir.

Film mezarlığı temizleyen kadınların görüntüsüyle açılmaktadır. İspanya'nın ulusal dini Katolik inancıdır. Avrupa Birliği üyesi olan İspanya, Hristiyanlık geleneğine sahiptir. Avrupa'yı din birliği üzerinden bir kültürel oluşum olarak görenler dini inancın ortaklığına vurgu yapmaktadır. Hristiyanlığın sembolü olan Haç, mezarlıklarda yer almaktadır ve mezarlık temiz ve bakımlı görünmektedir. 4.2. numaralı resimde görüldüğü gibi kasabanın mezarlığa ve ölüye verdiği değer görünmektedir. Çünkü mezarlar çiçeklerle süslenmiş, tozu alınmış, taşlarla çevrelenmiştir. Mezarlığa gelen kişiler sevdikleri kişilerin huzurlu olması için bunu yapmaktadır. Ölümden sonra yaşayan bir ruh olduğu inancı hakimdir böylece ölünün ruhunun huzurlu olabilmesi için mezarı temizlenmekte ve çiçeklerle donatılmaktadır.



Resim 4.2. Kadınların mezarlık temizliği

Raimunda, kızı ve kardeşi ile kaybettiği annesi ve babasının mezarını temizlemektedir. Kardeşi Sole, kasabada kadınların erkeklerden uzun yaşadığını belirtmektedir. Filmin açılış sekansından itibaren yönetmenin erkeklere olan olumsuz tavrı ve kadın gözüyle olaylara baktığı görülmektedir. Almodovar, AB'nin değerlerinden olan kadın hakları, özgürlük ve eşitlik ilkelerini gösterircesine kadınlardan taraf olarak filmi çekmiştir. Mezarlıkta komşuları Agustina'yla karşılaşan aile, Agustina'nın kendine önceden ayırdığı mezarını temizlemeye geldiğini öğrenir. Paula bu duruma çok şaşırırken annesi kasabada bunun yaygın olduğunu söylemektedir. Diyaloglarda bu durumun kasabada bir gelenek olduğu belirtilir.

Almodovar, kadın karakterlerin diyaloglarını yazarken annesinin kullandığı sözlere yer verdiğini belirtmiştir (<http://www.sinematurk.com/icerik/2489-pedro-almodovar-ve-penelope-cruz-ile-volver-donus-uzerine/>). Film İngilizce yerine ana dili ile çeken

yönetmen filmde İspanya'nın La Mancha bölgesinin yaygın konuşma dili olan Kastilya dilini kullandığı belirtmiştir. Çocukluğundan kalan hatıraları filmde tekrar canlandıran Almodovar yerel bir dili tüm dünyaya tanıtmış, oyuncuların ana dili ile konuşmasını istemiştir. Hall (1997/2017) kültürel temsillerin dil aracılığıyla oluştuğunu ve bu dilin kolektif semboller yarattığını vurgulamaktadır. İletişimin temel biçimi olan dil, ülkelerin ulusal kimliği haline gelmiştir. Penelope Cruz'un (Raimunda) kendi ana diliyle oynadığı filmlerde daha rahat ve akıcı konuşması film eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir.

Raimunda ve Paula mezarlık dönüşü teyzelerine uğradıktan sonra eve gelir. Evin sorumluluğu Raimunda'nın üstündedir. Ardından Raimunda'nın iş yerindeki yoğun çalışması gösterilir. İşte çalışan Raimunda, ekonomik durumu iyi olmasa bile kendi ayakları üzerinde duran bir kadındır. Kocasını evde otururken o evin geçimini sağlamaya çalışır. Bu da özgür ve bağımsız Avrupa kadını imajını desteklemektedir. Raimunda eve döndüğü bir gün kızını ağlarken görür ve üvey babasının kızına saldırdığını, kızın da onu istemeden bıçakla öldürdüğünü öğrenir. Raimunda cinayeti kendi üstüne alır ve cesedi saklamaya uğraşır. Kırmızı renk filmin önemli sekanslarında kendini hissettirmekte ve yaklaşan kötü olayları simgelemektedir. Filmlerde renk çağrışımsal bir gösterge olarak belli anlamlar içermektedir. Yönetmen bilinçli bir tercihle kırmızı rengi dekor ve kostümde kullanarak seyirciye olumsuz olayların çağrısını yapmaktadır. Kırmızı çağrışımsal bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırmızı kimi zaman aşkın kimi zaman da acının sembolüdür. Film hem dramatik hem de komedi anlatının kodlarını harmanlayarak gerek kadınların dayanışmasındaki ılımlılığı gerek de aile sırlarının ve erkek karakterlerin bıraktığı derin yaraları öne çıkarmaktadır. Raimunda'nın kırmızı arabası, çerçevenin içine yerleştirilen kırmızı dekorlar, kırmızı renkli kıyafetler bunu desteklemektedir. Yaşanılan coğrafya insanların bakış açılarına ve karakterlerine yansımaktadır. Akdeniz insanı genellikle sıcakkanlılığı ve enerjisiyle bilinmektedir. Filmde de Akdeniz ikliminin hâkim olduğu sıcak tonlar göze çarpmaktadır.



Resim 4.3. Kırmızı rengin hâkimiyeti

Bir yandan teyzesinin öldüğünü öğrenen Raimunda'nın bir günde hayatı alt üst olmuştur. Cenazeye gidemeyen Raimunda komşularının geçici süreliğine onlara bıraktığı restorandı işletmeye başlar. Kız kardeşi Sole ise teyzesinin cenazesine tek gitmek zorunda kalır. Sole cenazeye gittiğinde cenaze yerindeki herkesin siyah giydiği görülmektedir. Cenazede siyah giymek ölüye ve ailesine saygı niteliğindedir. Bu inancın İspanya'da da geçerli olduğu 4.4. numaralı resimde gösterilmektedir.



Resim 4.4. Cenaze törenindeki siyah renk

Cenaze aracı olarak süslenen araba teyzelerinin cenazesini taşımaktadır. Arabanın arkasından gelen insanlar cenazeyi uğurlamak için ilerlemektedir. Cenaze törenleri genellikle siyah rengin hâkim olduğu, ölen kişiye olan saygının gösterildiği ve ölünün gömüldüğü törenlerdir. Ancak bu ritüel inanca ve topluma göre farklılık göstermektedir. Cenaze aracının büyük çiçeklerle süslenildiği ve uğurlandığı İspanyol kültüründe görülen bir özelliktir. Schechner'in (1993/2012: 59) bahsettiği toplumsal ritüel ve dini ritüel filmde yer almaktadır. Ritüeller insanları ortak bir duyguda ve mekânda buluşturmaktadır. Kadınların birbirleriyle dayanışma halinde olduğu cenazeye gelen herkesin Sole'ye sarılmasından ve baş sağlığı dilemesinden anlaşılmaktadır.



Resim 4.5. Cenaze töreni

Sole cenazeye gittiğinde öldüğü zannettiği annesini görür. Kasabada annesini görenlerin olduğu ve ölüp geri dirildiği söylentileri hâkimdir. Ancak annesinin sırrı o gece yangında ölmediğini ispatlar. Kocasının Agustina'nın annesi ile ilişkisi olduğunu öğrenen İrene (anne) o gece ikisinin yangında ölmesine neden olmuştur. Film boyunca erkekler kadınlara üzüntü veren, acı çektiren kişiler olarak temsil edilmiştir. İrene gizlice Sole'nin arabasına binerek onunla birlikte gelmiştir. Raimunda ve Sole babalarının annelerini aldattığını bilmedikleri için onların evliliğini mükemmel olarak hatırlamaktadır. Ancak annelerinin gelmesi gerçeği açığa çıkarmıştır.

Raimunda müşterilerinin bir eğlence planı sayesinde restorandı mahallenin en işlek ve canlı yerine çevirmiştir. İspanyolların eğlenceyi ve gezmeyi sevdikleri bilinmektedir. Eğlence kültürünün hâkim olduğu İspanya'da festivaller, renkli organizasyonlar ve eğlence mekânları öne çıkmaktadır. Raimunda'nın arkadaşı restorandın akşamları da açık olması için Raimunda'ya ısrar etmektedir. Partide gitar çalan iki kişinin çaldığı

parçada İspanyol ezgilerinin bilindik melodisi duyulmakta ve akla İspanya'ya özgü Flamenko dansı gelmektedir. Bu ezgiler alkış tutularak yapılmakta ve ritmik bir şekilde melodinin tekrarlanmasıyla oluşmaktadır. Bu sekansta Raimunda gitar çalan kişilere eşlik ederek şarkı söylemiş ve söylediği şarkı bize İspanyol ezgilerini tanıttak şekilde olmuştur. Kültürel ezgiler, günümüzde ülkelerle birlikte anılmış, çalınan çalgılar ve melodi o ülkeyi tanımlar hale getirmiştir. Kültürel ön belleklerle yer alan müzik, sinema filmlerinde kullanılan bir kod olmuştur. Raimunda bu sahnede Volver isimli şarkıyı söylemektedir. Raimunda uzun yıllardır hiç şarkı söylememiştir, kızı onu şarkı söylemesi konusunda cesaretlendirir. Restoran düz anlamından çıkarak Raimunda için özgürlük mekânı haline gelmiştir. Uzun süre şarkı söylemeyen Raimunda, gözyaşlarıyla eşlik ettiği şarkıda duygularını dışa vurmuş ve özgürleşmiştir. Böylece mekân kendi anlamından çıkarak karakterler için yan anlamını kazanmıştır.



Resim 4.6. Raimunda İspanyol şarkı söylerken

İspanyol şarkı kulaklarda bir aşinalık bırakmıştır. Bu zamana kadar kültürlerarası iletişimde gördüğümüz ve duyduğumuz kültürel kodlar birikerek bir puzzle parçaları gibi birbirini tamamlamakta ve kültürel ön kabullerimizi ortaya çıkarmaktadır. Şenel'e (2019: 15) göre müzik, başlı başına bir tercih olmaktan ziyade kıyafet, mekân gibi gündelik yaşamın kendisini oluşturan unsurlarla tamamlanmaktadır. Müzik, çağrışım yaptığı duygularla ve sembollerle anlam kazanmaktadır. Müzik zevki aynı zamanda coğrafyaya ve kültürlere göre farklılık göstermektedir. Filmde ülkeye özgü melodilerin olduğu İspanyol şarkıyı duyduğumuzda eğer önceden bu tarza aşinaysak bize tuhaf gelmemektedir. Bu melodilerin İspanya kültürüne özgü olduğunu bu zamana kadar elde ettiğimiz kültürel bilgilerden anlayabiliriz. Ancak farklı kültürlere ait bir geleneği, müziği veya görüntüyü gördüğümüzde hemen benimseyemeyiz ya da şaşırırız. Bu ön kabuller kitle iletişim araçlarıyla pekişmektedir. Filmin çekildiği

2000’li yıllarda gelişen iletişim teknolojileri sayesinde İspanyol şarkısı sadece ülke içinde sınırlı kalmamış, müziğin kulaklardaki aşinalığı bizi o kültüre alıştırmıştır.

Filmler dönemin kültürel izlerini yansıtırken sosyolojik ve teknolojik tahayyüller de içermektedir. Raimunda’nın kullandığı telefon o dönemin teknolojik gelişimini göstermektedir ve şimdinin iletişim teknolojilerine göre geri kalan bir araçtır. Tuşlu telefon ya da eski radyo ve televizyonlar günümüzdeki hallerine göre daha kalın, daha nostaljiktir. Film eleştirisinde sosyolojik yaklaşımla filmin geçtiği ve çekildiği döneme dair görsel imgeler incelenmektedir. Böylece öyküyü o dönemin şartlarına ve koşullarına göre değerlendirmemiz bizi anlatıyla bütünleştirmektedir. Gündelik yaşam pratiği içinde olan teknolojik iletişim araçlarının biçimsel formu zamanda yolculuk yapmamıza yardımcı olmaktadır. Resim 4.8’de görüldüğü üzere mekânın cinsiyetleşmesi evdeki objelerden anlaşılmaktadır. Tablolar, avizeler, danteller, eşyalar bu evde yaşayan kişinin özellikleri ve yaşam biçimi hakkında ipucu vermeye devam etmektedir.



Resim 4.7. Eski telefon



Resim 4.8. Eski televizyon ve radyo dekoru

Komşuları Agustina kansere yakalanmış, ölmeden önce annesine ne olduğunu öğrenmek istemiştir. Bunun için bir televizyon programına katılan Agustina, programda ailesine ne olduğunu anlatmaktadır. Sunucu sürekli Agustina’ya sorular sormakta, üzgün kadın cevaplamak istemediği sorulara maruz kalmaktadır. Bourdieu (1996/1997: 24) televizyonun var olan olayları dramatikleştirerek abarttığını ve görünen ile görünmeyeni birbirine karıştırarak soru işaretleri yarattığını belirtmektedir. Çözüm bulmaktan ziyade reyting kaygısı gözetilerek yapılan bazı programlar dramatik hikâyeleri ekrana taşımak ve bu hikâyeyi olabildiğince uzatmak istemektedir. Sunucu Agustina’nın kanser olduğunu televizyon önünde herkese duyurmakta ve bu kanalla anlaşmalı olduğunu söyleyerek onu ailesi hakkında

konuşurmaya çalışmaktadır. Yönetmen bu sahnede televizyona ve içeriklerine bir eleştiri getirmektedir. Gündelik hayatın büyük bir parçası olan televizyon programları, genellikle toplumu ekrana kilitleyerek doğru ve yanlış ayırt etmeden yayınlar yapmakta ve reyting kaygısını gözeterek içerikler üretmektedir. Postman'a (1985/2018: 26) göre dil insanların temel iletişim aracıdır ve medya metaforlar yaratarak kültürleri yaratmaktadır. O, televizyon içeriklerindeki saçma programların bir kültür taşıyıcısı haline geldiğinde tehlikeli olabileceğini ileri sürmektedir. Agustina annesinin köydeki tek hippie olduğunu, köyde çıkan yangında birden ortadan kaybolduğunu anlatmaktadır. Bu kayboluşun İrene ile alakalı olduğundan bahsedilmiştir ancak Agustina programda bunu detaylı anlatmamıştır. Agustina en sonunda yayını terk etmiştir.

Ardından Raimunda, annesinin hayatta olduğunu öğrenir. Almodovar sinemasında kadınlar hep merkezdedir ve anne hep kendisine muhtaç olunan, özlem duyulan kadın rolündedir. İspanya'da kadınlar özgürleştikten sonra kendi ayakları üzerinde durmuştur. Filmdeki kadınlar bir şekilde çalışarak para kazanmakta ve erkeklere muhtaç olmamaktadır. Kadınlar filmdeki yan rol ya da nesne olmaktan çıkarak duygu ve ruh kazanmıştır. İrene kocasının yaptıklarını ve aile sırrını Raimunda'ya anlatır. Almodovar çarpık ilişkilere ve toplum tarafından onaylanmayan durumlara da vurgu yapmıştır. Raimunda'nın babası Raimunda'ya cinsel istismarda bulunmuş ve Raimunda hamile kalmıştır. Filmdeki ikinci erkek karakter olan babanın işlediği ahlak dışı günahlar filmin sonuna doğru açığa çıkmaktadır. Ancak kadınların arasındaki aile bağları yapılan hatalara rağmen güçlüdür. Canatan (2004: 50) araştırmasında Avrupa'daki yüksek değerlerin aile, arkadaşlık, boş vakit, iş, sadakat, eşitlik ile oluştuğunu belirtmiştir. Avrupa'nın kalıcı değerlerinde yine aile temelde görülmektedir.

Kadın karakter yoğunluğu olan filmle mekân da cinsiyetleşmiştir. Örneğin Raimunda'nın teyzesinin evinde danteller, renkli objeler, kilimler göze çarpmaktadır. Evi ilk gördüğümüzde bir kadın evi olduğu anlaşılmaktadır. Ya da Raimunda restorandı işletmeye başladıktan sonra mekân adeta renklenmiştir. Çiçeklerle ve ışıklarla süslenen mekânda bir kadın elinin değdiği belli olmaktadır. Filmdeki kadınlar kamusal alan ve özel alanda kendini göstermektedir. Sadece ev ile sınırlı bir hayattan

ziyade kadınlar hayatın tüm alanlarında aktiftir. Çalışma hayatı, eğlence hayatı, ev yaşamı gibi çoğu alanda kadın karakterleri görülmektedir.



Resim 4.9. Almodovar'ın kadın karakterleri

Pedro Almodovar, yaşadığı ülkenin toplumsal, siyasal, sosyal özelliklerini iyi analiz eden, eleştiren ve filmlerinde yansıtan bir yönetmendir. Baskıcı rejimden kurtulan İspanya'nın kültürünü, dönüşümünü, kaygılarını betimleyen filmler çekmiştir. İspanya 1975 yılına kadar Franco'nun diktatörlüğüyle yönetilmiştir. Kadınların toplumsal, sosyal ve siyasal hakları Franco'nun ölümünden sonra iyileşmeye başlamış, kadın ataerkil düzende varlığını hissetmiştir. İspanyol kadınları yıllar boyunca cinsiyet eşitsizliğine, beden özgürlüğüne, kadın haklarına özlem duymuştur. Batı'da gelişen feminist yaklaşımlar İspanya'da görülmeye başlanmış böylece kadının iş hayatında, sosyal hayatında ve ev hayatında farklı rollere sahip olduğu gözler önüne serilmiştir. İspanya 1986 yılında Avrupa Birliği'ne tam üye olduktan sonra Birliğin tüm haklarından yararlanmakta ve değerlerini benimsemektedir. Avrupa Birliği'nin kadın-erkek eşitliği üzerine politikaları 1957 Roma Antlaşması ile başlamıştır. Birlik, ekonomik bir bütün olmanın yanı sıra sosyal politikalara değer vermiştir. Avrupa Komisyonu 2008'de kadınların iş ve aile hayatını düzenleyici önerilerde bulunmuş, anne adayları işçiler, annelik izni gibi konularda kadınların haklarını korumuştur. Tatlıer Baş (2011) Avrupa Birliği kurumlarının özgürlük, insan hakları, demokrasi gibi temel değerlerin yanı sıra toplumsal cinsiyetle ilgili politikalarının arttığını vurgulamaktadır. Tatlıer Baş (2011: 57) Avrupa Parlamentosu'nun yürüttüğü Kadın Hakları ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Komitesi'nin üye ülkelerdeki kadınların haklarını savunmayı amaçladıklarını belirtmiştir. AB, coğrafi sınırlarının yanı sıra kendini ortak değerlerle tanımlamaktadır. Eşitlik, özgürlük, insan hakları, hukukun üstünlüğü gibi değerleri benimseyen ve uygulayan ülkeler Avrupa Birliği'ne kabul edilme sürecine

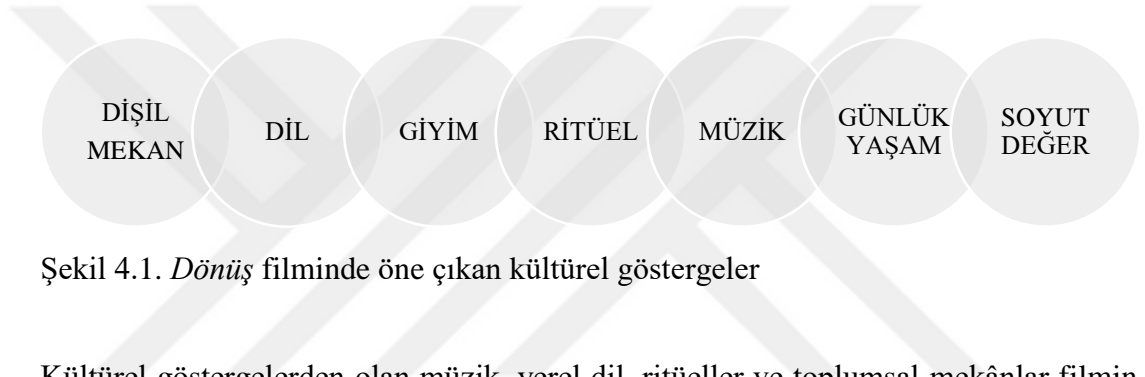
girmektedir. Almodovar, kadınların sosyal hayattaki varlığını önemseyerek filmlerinde Avrupa değerlerine vurgu yapmaktadır. Almodovar'ın filmlerindeki ana karakterler genellikle kadınlardır. Filmdeki kadınlar farklı işler yapsalar da bir erkeğe muhtaç olmayan güçlü kadınlardır. Raimunda temizlik firmasında çalışmakta, kardeşi Sole ise evde kuaförlük yapmaktadır. Filmde kadınların iş hayatında kendilerine yer açmaya çalıştıkları görülmektedir. Aynı şekilde Raimunda'nın restorandı işletmeye başlaması, yemekler yapıp satması ekonomik özgürlüğünü elde etmesini sağlamıştır.

Filmde kadınların sıkıntıları, dertleri, sevinçleri, kimlik arayışları yer almaktadır. “Kadın duyarlılığı beni her zaman etkilemiştir. Öte yanda İspanyol kültürü ve sineması erkeklerden çok kadın karakter üstüne yoğunlaşmıştır. (...)” (Almodovar'dan akt. Mursaloğlu, 2010: 13). Yönetmenin kadınların arasında büyümesi, onlarla çok vakit geçirmesi filmlerine yansıyan bir özellik olmuştur böylece Almodovar'ın “kadınları” iyi gözlemlenmiş, iyi tanınmış ve hikâyenin merkezine oturtulmuştur.

Filmde komşuluk ve dayanışma kavramları da sıkça yer almaktadır. Alver (2012: 343) komşuluk kavramını kültürel bir iklim olarak nitelemektedir. Ortak kültürel değerler, görgü ve ahlak kuralları komşuluğun gelişmesi açısından önemlidir. Komşuluk ritüeli birbirine iyi günde ya da kötü günde yardım etmeyi, yemeklerini paylaşmayı, hâl hatır sormayı ön görmektedir. Film bağlamında mahalledeki kadınların birbirine destek olduğu görülmektedir. Mahalle; inanç, kültür ve geleneklerin yaşadığı bir yerdir. “Mahalle bir metafordur aynı zamanda bir semboldür; sembolik bir haritadır” (Alver, 2012: 221). Mahalledeki kadınların karakterleri birbirinden farklı olsa da aralarında güçlü bir iletişim ve yardımlaşma vardır. Filmde mahalle; arkadaşlığın, sırların ve kadın dayanışmasının temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Agustina'nın komşusuna yemekler yapıp getirmesi, hastalığında yanında olması ya da Raimunda'nın restorandı işletirken arkadaşlarından borç para alması ve mahalledeki arkadaşlarının restoranda yardıma gelmesi kadınlar arasındaki dayanışmayı anlatmaktadır. Raimunda'nın giyimi mahalledeki kadınlardan biraz daha farklıdır. İş yerinde temizlik işleri yapan Raimunda'nın günlük hayatında güzel kalem etekler ve renkli kıyafetler giydiği görülmektedir. Genellikle bakımlı görünen Raimunda, kızını da güzel giydirmektedir. Bu da modern Avrupa'daki kadın imajına yakınlık göstermektedir. Maddi sıkıntılar çeken kadınlar, günlük hayata renk katacak tarzda çeşitli ve renkli kıyafetler giyerken

modern bir görünüm elde etmektedir. Bu durum kadınların üzüntülerinin yanı sıra güçlü duruşlarını da pekiştirmektedir.

Raimunda kocası Paco'nun başına gelenleri annesine anlatmaya karar verir. Filmin sonunda tüm sınırlar açığa çıkmaktadır ancak bu sınırlar kadınların birbirlerine tekrar yaklaşmasını sağlamıştır. Filmin ismi olan *Volter* Türkçe'de dönüş demektir. Anılara, geçmişe, aileye ve kültüre geri dönüş olarak temsil edilen filmde İspanya'ya özgü kültürel öğeler yoğunluktadır. Aynı zamanda Avrupa Birliği'nin temel değerlerinden olan cinsiyet eşitliği, insan onuru öne çıkmaktadır. Gündelik yaşam pratiklerini gördüğümüz kadınların hayatı bir anda değişirken bir yanda da normale dönmektedir.



Kültürel göstergelerden olan müzik, yerel dil, ritüeller ve toplumsal mekânlar filmin anlatısı içerisine yerleştirilmiştir. İspanyol sinemasının bilinen yönetmeni Almodovar, ülkesiyle bir bütün olarak görülen, Madrid'i hep sinematik mekân olarak kullanan, karakterlerin günlük yaşamından kesitler sunan bir yönetmendir. Mills (2000/2016: 27) sosyolojik tahayyülün kültürel yaşantımızda önemli bir yeri olduğunu söylemektedir. Sosyolojik tahayyül benliğin toplumdaki yerini, toplumun ve dönemin hâkim olduğu değerleri ve tarihsel anlamları gözlemlemek olarak tanımlanmaktadır. Çevresindeki mesajları ve duyguları alımlayan ve dünyayı gözlemleyen kişinin sosyolojik tahayyül yeteneği yüksektir. Sanatçılar, sosyolojik tahayyülü ve yaratıcılığı gelişmiş kişilerdir. Yönetmenler filmlerinde kişisel üslubunu toplumsal olanla harmanlamaktadır. Bu filmde de büyüdüğü toplumu ve kültürü yansıtan yönetmen, ülke sinemasıyla bütünleşen bir görsel dil kullanarak İspanya hakkında edinebileceğimiz kültürel ön kabulleri seyirciyle paylaşmıştır. Film sadece ülke içinde sınırlı kalmamış, Türkiye dâhil birçok Avrupa ülkesinde, Amerika'da ve başka ülkelerde gösterime girmiştir. Filmde kültürel temsillerin hem ulusal hemde AB değerleri çerçevesinde yansıtıldığı görülmektedir. Pedro Almadovar bir kadın

hikayesinen yola çıkarak toplumuna dair gözlemlerini ve o kültürün yaşam tarzını seyirciyle paylaşmaktadır. Mekan kullanımı, karakter profili modern Avrupa'yı yansıtırsa da getirdiği eleştirilerle daha iyi bir kültür ve toplum için yeşeren kültüre dair fikirler sunmaktadır.

4.3. La Grande Bellezza/ Muhteşem Güzellik (2013) Filminin Konusu

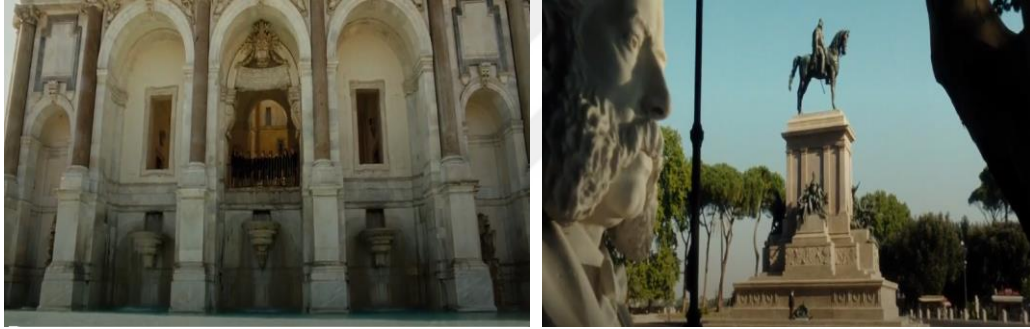


Resim 4.10. Muhteşem Güzellik filmi afişi (Kaynak: <http://dorukonal.blogspot.com/>)

Muhteşem Güzellik filmi İtalyan yönetmen Paolo Sorrentino'nun yazıp ve yönettiği 2013 yapımı İtalyan filmidir. Filmin oyuncularını Toni Servillo, Sabrina Ferrilli, Galatea Renzi gibi İtalyan oyunculardır. Sorrentino, filmde Roma'nın tüm ihtişamını gösteren bir yerde yaşayan 65 yaşındaki bir yazarın geçmişine duyduğu özlemi ve yaşamının amacını sorgulamasını anlatmaktadır. Jep Gamberdella, sosyete de saygı duyulan bir sanatçıdır ancak Jep tüm bu gösterişli ve sahte dünyadan sıkılmıştır, eski masumiyetini özlemektedir. Tek bir kitapla ünlenen Jep bir daha kitap yazmamıştır. Jep, muhteşem güzelliği aradığını belirtmektedir. Çevresindeki insanların kalabalık olması, sahte ilgilere maruz kalması onun geçmişini hatırlamasına yardımcı olmaktadır. Film, 2013'de yabancı dilde en iyi film dalında Oscar ödülü kazanmıştır. Film gösterime girdiği yıl Avrupa Film Ödülleri'nde en iyi yönetmen, en iyi erkek oyuncu ödülü, BAFTA en iyi yabancı dilde film ödülü gibi birçok ödül alarak İtalyan Sineması'nı ve parçası olduğu Avrupa Sineması'nı tüm dünyaya tanıtmış ve başarı elde etmiştir. CNN Türk'ün haberine göre Sorrentino, Oscar ödülü kazandığında İtalyan Cumhurbaşkanı tarafından tebrik edilmiş ve film İtalya'nın gururu olarak anılmıştır (<https://www.cnnturk.com/haber/kultur-sanat/sinema/italyanin-gururu-muhtesem-guzellik>). Avrupa Sineması'nın mihenk taşlarından olan İtalya, bu filmle birlikte gerek İtalya'nın muhteşem güzelliklerini gerek de Avrupa'daki önemini bir kere daha hatırlatmıştır.

4.3.1. *La Grande Bellezza* (2013) Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Muhteşem Güzelliğin İzinde

Film, Louis Ferdinand Celine'nin "Gecenin Sonuna Yolculuk" adlı eserinden alıntılarla açılmaktadır. Bu yazıda seyahat etmenin hayal gücüne faydalı olduğu ve geri kalan her şeyin anlamsız olduğu vurgulanmaktadır. Bu yazının ardından kamera, Roma'nın tarihi güzelliklerini ve mimarisini gezdirmeye başlar. Japon turistler Roma'ya gezmeye gelmiştir ve rehber şehri turistlere tanıtmaktadır. Filmde verilen alıntının belirttiği gibi seyahat eden kafilenin yüzü gülmektedir. Turistler şehrin fotoğraflarını çekmekte ve rehber eşliğinde gezmektedir. Seyahat etmek, farklı bir ülkeyi tanımak Celine ve Sorrentino'ya göre yaşam gücünü arttıran bir olgudur ve yaşam için gereklidir. Güzel ve estetik formlar karşısında kişi haz duymaktadır ve farklı bakış açıları kazanmaktadır. Roma ise bu duyguları yaşatmada önde gelen, görsel estetiği üst düzeyde olan bir kenttir.



Resim 4.11. Giriş sekansında verilen Roma görüntüleri

Filmin sinematik mekânı Roma'dır. Giriş sekansından itibaren Roma'nın estetik mimarisi ve sanat eserleri gösterilmektedir. Roma, İtalya'nın başkenti olmasının yanı sıra tarihi, dini ve kültürel geçmişi nedeniyle kutsal şehir olarak anılmaktadır. Hristiyanlığın merkezi konumunda olan Roma bunun yanı sıra eğlencenin, modanın ve sanatın merkezidir. Yunan ve Roma döneminden kalan antik eserler kentin çoğu mekânında görülmektedir. Roma kiliseleriyle, müzeleriyle ve sanat eserleriyle öne çıkmaktadır. İtalya'da başlayan Rönesans hareketleri sanat üzerinde etkili olmuştur. Rönesans'ın İtalya'da başlamasının nedeni zengin uygarlıkların geçtiği, şehir devletlerinde özgür alanın olduğu bir yer olması ve Papa'nın Avrupa'da etkili bir kişi olması gibi durumlar sıralanabilir. Mimari ve heykeltçilikte yeni formların ortaya çıkması, özgür düşünceyle birlikte yeni sanat akımlarının ortaya çıkması Rönesans'ın

sonuçları arasındadır. Sonrasında Avrupa’da devam eden Reform hareketlerinde, sanat alanında görülen yeni akımlarda, Avrupa sinemasında görülen hareketliliklerde İtalya hep uğrak alan olmuştur. İtalya ve Roma geçmişten aldığı köklü kültürel miraslarıyla günümüzde de ilgi çeken bir plato-kenttir. Plato-kent, estetik mimari yapısıyla ve kültürel coğrafyasıyla öne çıkan kentin kitle iletişim araçlarında veya sanat alanında büyük yer tutmasıdır. Plato-kent bir arka plan yerine direkt bağlamı oluşturan, anlamın merkezinde olan kentlerdir. Yönetmenin İtalyan olması ve yaşadığı yeri çok iyi bilmesi filmin anlatısına ve biçimsel yapısına yansımaktadır. Yönetmen, Roma’nın muhteşem güzelliklerini ön plana çıkararak plato-kentin büyümlü dünyasını gözler önüne sermiştir.

Gündüz gösterilen tarihi kent imgelerinden sonra ani bir kesmeyle kentin gece hayatına geçiş yapılmaktadır. Gürültülü ve bol ışıklı bir evde sosyetenin eğlence ve boş zaman anlayışı gösterilmektedir. Eğlenceye katılan kişiler yazar, dansçı, oyuncu gibi yüksek sanatlarla uğraşan kişilerdir. Eğlencenin filmin başrolü Jep için hazırlandığı belli olur. Jep’in gösterişli hayatına ortak olan bu kişiler eğlenceyi seven, varlıklı kesimden gelen, yaşları birbirinden farklı kişilerdir. Partiye katılanların yaşından çok sosyal statüleri ve ekonomik gelirleri öne çıkmaktadır. Veblen (1899/2017) soylular, rahipler ve onlara ayak uydurabilen üst sınıfı aylak sınıf olarak nitelemektedir. Veblen, aylak sınıfın genellikle dini ritüellerle ya da yönetsel faaliyetlerle uğraştığını belirtmektedir. O’na göre aylak centilmen olarak tabir ettiği varlıklı kesim, saygınlık göstergesi olarak değerli malları sergiler ve davetler vererek gösterişçi bir tüketim oluşturur. Bu faaliyetler eğlence ve boş zaman ihtiyacının yanı sıra itibar oluşturmak için yapılan faaliyetlerdir. Bu eğlence, ekonomik zenginliğini paylaşmayı isteyen kişileri bir araya getirmiştir. Tüketim özellikle modern kent yaşamında sosyal statüyü pekiştiren bir araç olmuştur. Bilakis bu araç varlıklı kesim için giderek yaşamın bir amacı olmaya başlamıştır. Sanayileşmiş toplumda ve sonrasında kapitalizmin tüketim kültüründe artık eğlence ve boş zaman dinlenmeyi, düşünce üretmeyi ifade etmek yerine dansı ve müziği, yiyecek ve içeceklerin aşırı tüketimini, statü temsilini ifade etmektedir. Hedonist bir topluluk olan varlıklı kişiler hazzın peşinden giderek mutluluğu aramaktadır. Hedonizm’e göre haz hayatın devamlılığını sağlamaktadır. Kişi kendisine haz veren faaliyetleri yapmalıdır. Filmde dış görünüşte birbirinden çok farklı insanların ortak bir eğlence anlayışında birleştikleri gösterilmektedir. Bu kişileri buluşturan ortak şey ekonomik gelirleri,

statüleri ve hazdan doğan eğlence anlayışlarıdır. Kamera artık Jep'e dönmüştür. Jep kalabalığın tam ortasında dans etmektedir. Film boyunca insanların bir araya toplanıp dans ettikleri ve eğlenmeyi sevdikleri gösterilmektedir. Bu kişiler genellikle varlıklı ve sosyeteden gelen kişilerdir. Kentte eğlence ve boş zaman kültürünün kafelerde, eğlence mekânlarında ya da tiyatrolarda ve müzelerde olduğu görülmektedir. Filmde eğlence kültürünün yanı sıra kadın bedeni ve cinsellik üzerinde de durulmuştur. Kadın bedeninin gösterildiği sahnelerde cinsellik eğlencenin bir parçası olarak gösterilmiştir. "Cinsellik ve erotizm doğayla kültürün iç içe geçtiği buluşmalardır" (Paglia, 2001/2004: 13). Paglia, toplumsal yaşamın bir parçası olan cinselliğin doğadaki ve kültürdeki yerine dikkat çekmiştir. O'na göre doğa kadın ve erkeğe belli roller yüklemektedir. Kadın bedeninin tarihine vurgu yapan Paglia, mitolojinin kadını ve doğayı bir görmesinin doğru olduğunu belirtmektedir. Kadınların 9 ay boyunca bebekleri karnında büyümeleri, beslemeleri uzun vadeli bir süreci oluşturmaktadır ve kadınlar bu süreçte fiziki olarak kimseye ihtiyaç duymamaktadır. Doğanın "doğa ana" olarak tasvir edilmesi de yenilenmeyi ve devamlılığı çağrıştırmaktan kaynaklanmaktadır. Cinselliğin normal olarak görüldüğü bir gündelik hayatla karşılaştığımız filmde kamera duvarları kaldırarak gündelik hayatın kişisel alanlarını da bize göstermektedir. Mekânın cinsiyetleşmesi bu filmde çok görülmemektedir çünkü gerek eğlence yaşamında gerek sanatsal mekânlarda varlıklı kadınlar erkeklerle eşit konumdadır. Cinsel yaşamda, hedonist arayışlarda, eğlence mekânlarında, restoranlarda, davetlerde, müzelerde vb. sadece erkekler görülmemektedir. Modern Avrupalı kadın figürünün yoğun olduğu filmde kadınlar söz sahibi kişiler olarak temsil edilmektedir.

Yönetmen, Jep'in gündelik yaşam rutinine seyirciyi ortak etmeye başlamaktadır. Lüks bir evde kalan Jep'in yardımcısı onun yemek ve temizlik işlerini yapmaktadır. Ünü, parası ve çevresi olan Jep sık sık geçmişi hatırlamakta ve onu mutlu eden şeyin ne olduğunu düşünmektedir. Evin terasından Roma'nın tarihi mimarisi olan Colosseum (Kolezyum) görünmektedir. Arkeolojik bir kalıntı olan Colosseum, turistlerin ilgisini çeken, tarihin ve kentin bir imgesi haline gelen turistik mekândır. Colosseum, geçmişte tiyatro oyunlarının, gösterilerin yapıldığı ya da gladyatörlerin savaşlarına ev sahipliği yapılan bir yerdir. 80 kemerli girişi olan Colosseum, eklips şeklindedir ve yüksekliği 19 metredir. Kentin kültür turizmine katkı sağlayan ve kenti bir plato-kent konumuna getiren Colosseum, Roma'nın tarihi ve mimari miraslarından biridir.



Resim 4.12.Tarihi Colosseum

Filmin sinematik mekânı olan Roma sıradan bir mekân ya da dekordan ziyade anlatı üzerine inşa edilen bir yerdir. Tarihi, turistik ve estetik mekânlar, sinematografinin içine bilinçli yerleştirilen bir yapıdadır. Yönetmen Roma'nın güzelliklerini Jep'in hayatıyla birlikte anlatmış, kentin her yerinde izler bırakan bu yapıları tanıtmıştır. Bu kültürel imgeler seyirciyi büyülülerken, kent hakkında kültürel ön kabuller oluşturmaktadır.

Filmin orijinal dili İtalyancadır. Yönetmen İngilizce yerine Roma'nın da büyüsunü yansıtan ulusal dili kullanmak istemiştir. Roma, estetik tarihinin yanında dini yapılarıyla da öne çıkmaktadır. Umberto Eco (1968/2019: 47-48) mimarlığı mekânların eklemelenmesiyle ortaya çıkan bir sanat olarak tanımlarken mimari şifrelerin sözdizimsel ve anlambilimsel olabileceğini söylemiştir. Sözdizimsel şifre mimari yapının dış formudur ve mimarinin oluşması için gerekli temel malzemelerdir. Anlambilimsel şifreler ise işlevsel veya simgesel anlamları taşımaktadır. Eco (1968/2019: 51) ayrıca hastane, okul, apartman gibi işlevsel kamu mekânlarını toplumsal-tipolojik türler olarak adlandırmıştır. Mimari şifreler böylece belli anlamlara sahip olmaktadır ve toplumsal ihtiyaçları karşıladığı için hizmet olarak görülmektedir. Örneğin kilise, mimari şifreler veren dini mekândır. Başka bir sekansta kilisede eğitim gören kız çocukları gösterilmektedir (resim 4.13). Roma, Hristiyanlığın merkezi olarak tasvir edilmekte ve tarihi-mimari yapısı sayesinde kültürel mirası hep canlı tutulmaktadır. Kilise tarihsel açıdan bir anlama sahipken dini ibadet yeri olarak öne çıkmaktadır. İtalya, çoğunlukla Katolik inancına sahiptir ve Papa, onlar için lider konumundadır. Bir sekansta Papalık için aday olan Rahip'e kadınların saygı göstermesi gösterilir. Filmde ayrıca Rahibe Maria'nın gösteriştan uzak hayatı ve toplumda saygı görmesi ön plandadır. Rahibe, yoksulluk çektiğini ve çok az yemek yediğini anlatmıştır.



Resim 4.13. Kilisedeki çocuklar



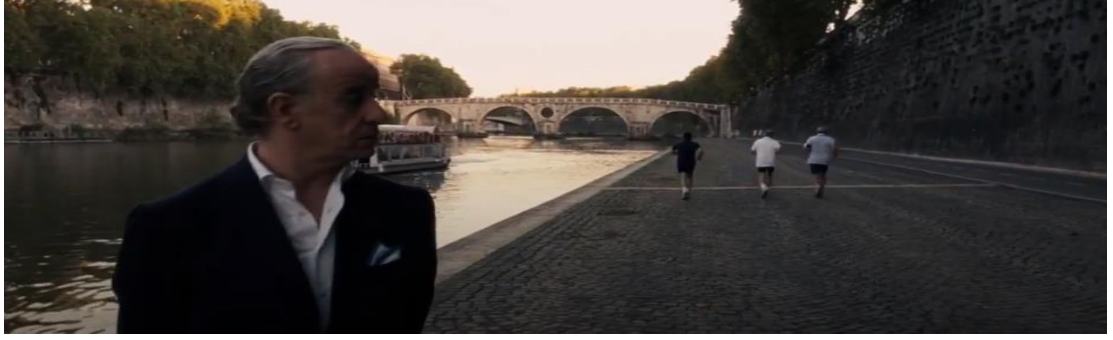
Resim 4.14. Papa

Varlıklı kadınların kıyafetleri sosyal statülerini gösterecek şekildedir. Büyük ve gösterişli şapkalar, takılar, ipek kumaşlar davete gelen kadınların zengin olduklarını göstermektedir. Veblen (1899/2017: 150) gösterişçi tüketimi sadece pahalı objelere değil bir yaşam biçimine ve giyim-kuşama dayandırmaktadır. Giyim, maddi konum hakkında ön kabul yaratan ve ilk bakışta herkesçe fark edilen bir gösterge olmasından dolayı gösterişçi tüketimin en belirgin olgularındandır. Film, zengin üst sınıfın gündelik yaşamını konu edinmektedir. Erkeklerin ve kadınların film boyunca sık giyindikleri görülür. Papa, yazar olan Jep'e İtalya için yazarlara çok ihtiyaç duyulduğunu söylemektedir. Jep ise rahiplerin daha çok lazım olduğunu dile getirir. Filmde sıkça rahip, azize, papa, kilise gibi dini semboller gösterilmektedir.

Jep sık sık arkadaşlarıyla toplanıp sohbet etmektedir. Stefania, kendisinin modern bir yazar olduğunu aynı zamanda bir kadın ve anne olarak birden fazla işi birlikte yaptığını vurgularken Jep onu benmerkezcilikle suçlamaktadır. Jep, Stefania ile tartışmayı uzatmamak için susmakta ve beyefendi olduğunu söylemektedir. Stefania, Jep'e karşındakinin bir kadın olduğu için mi laflarını esirgediğini sormakta ve ona çıkışmaktadır. Stefania, kendini Avrupalı elit bir kadın olarak göstermektedir ancak Jep, Stefania'nın kendi hakkında anlattığı çoğu şeyin bir aldatmaca olduğunu söylemektedir. O, Stefania'nın fedakâr bir anne olmadığını, iş hayatında birileri

sayesinde başarılı olduğunu ima etmiş ve bunları Stefania'nın yüzüne söylemiştir. Yönetmen modern toplum eleştirisi yaparken görünenin ardındaki gerçekleri de sorgulamıştır. Fikirlerini ve duygularını diyaloglar ve karakterlerle aktaran yönetmen seyircinin bazı konularda düşünmesini amaçlamaktadır. Sanat filmlerinin asıl amacı düşünce üretmek ve bunu estetik kodlarla paylaşmaktır. Jep'in şu sözleri bu sohbet sekansının özeti konumundadır; “*Hepimiz umutsuzluğun eşiğindeyiz, tek yapabileceğimiz birbirimize destek olmak ve biraz gülüp eğlenmek*”.

Yine bir araya toplandıkları gün Jep'in arkadaşı Carlo, İtalya'nın dünyada sadece moda ve pizzayla tanındığından yakınmaktadır. Yönetmen, film boyunca moda ve yemek kültüründen ziyade tarihi, mimari ve estetik kültürel mirasları görsel bir zenginlik olarak ele almıştır. Jep'in arkadaşı Stefania ise Roma'da kendini üstün gören kimsenin olmadığını, Roma'da herkesin eşit olduğunu söylemektedir. Roma'da yaşayan ve yüksek İtürden gelen kişiler yaşadıkları yer ile ilgili farklı yorumlarda bulunmaktadır. Jep ise Roma'yı seven ve kenti gezerken hatıralarına dönüş yapan biridir. Jep parası olmasına rağmen genellikle Roma dışına çıkmadığını ifade etmektedir. Kenti Walter Benjamin'in deyiimiyle *flaneur* gibi deneyimleyen Jep, kendi içinde düşüncelere dalmaktadır. 65 yaşında artık istemediği hiçbir şeyi yapmamaya karar veren Jep, sık sık geçmişe duyduğu özlemi mekânlar aracılığıyla hatırlamaktadır. Kiliseyi görünce çocukluğunda koştığı bahçeyi hatırlamakta, odasının tavanına bakınca gençken gittiği sahili anımsamaktadır. Jep'in sık sık tek başına gözlem yaparak sokakta dolaştığı görülmektedir. Bireysel belleğin yanı sıra kolektif bellek, çevresel ve kültürel etmenler sayesinde oluşmaktadır. Kültürel belleği canlı tutan şeyler, gelenekler, sanat eserleri, yeme-içme kültürü, ritüeller, mekânlar gibi kültür öğeleridir. Assmann (1997/2015: 46) hatırlama figürlerini somut mekân ve zaman, grup içi aidiyet ve tarihsel olgular olarak açıklamaktadır. Hatırlama figürleri içinde olan mekân, kültürel bellekle önem arz etmektedir. Özellikle ona anlam yüklenen iletişim mekânı, kişinin duygu, düşünce, anı, hayal ve olaylarıyla hafızalarda kalmaktadır. Jep'in anılarına yer eden mekânlar, film aracılığıyla seyircinin de kültürel belleğinde yer edinmektedir ve seyirci filmi ya da Roma'yı düşündüğünde izlediği film aklına gelecektir. Özellikle *Muhteşem Güzellik* görsel ve estetik formları içermesiyle hafızalarda etkili bir şekilde kalmaktadır.



Resim 4.15. Jep'in kenti gezerek anılarını hatırlaması

Jep, Stefano'da Roma'daki müzelerin ve tarihi mekânların anahtarı olduğunu bilmektedir ve Ramona ile birlikte sanat eserlerini görmeye gitmiştir. Kamera seyirciyi tarihi bir yolculuğa çıkarmıştır. Kamera, film boyunca adeta dans ederek kenti gezmektedir. Roma'nın güzelliği gösterilirken genellikle geniş açılar ve aktüel kamera kullanılmıştır. Böylece seyirci müzeyi geziyormuş hissi yaratılmıştır. Sanat, tarihi ritüellerden ve geleneklerden izler taşımaktadır. Paglia, sanatın toplumdaki ve doğadaki yerini şu sözlerle aktarmaktadır;

“Doğanın akışına karşı en etkili silâh sanattır. Din, ritüel ve sanat başlangıçta bir bütündür; bugün bile her türlü sanatta bir dinî ya da metafizik unsur mevcuttur. En minimalist biçiminde bile sanat desenden ibaret değildir. Her zaman için, gerçekliğin törensel bir yeniden düzenlenişi söz konusudur” (Paglia, 2001/2004: 42).



Resim 4.16. Jep ve Romano'nun müze gezisi

Paglia'nın vurguladığı gibi (2001/2004: 42) sanat, dini ya da kültürel göstergelerle bir ideolojiyi, fikri, imajı oluşturabilir. Görme edimi, ona anlam vermeyle ve imgeleştirmeyeyle daha etkili hale gelmektedir. Tarihin ritüellerle ve sembollerle birleştiği müzeler, film için önemli estetik ve kültürel öğeler taşımasıyla karşımıza çıkmaktadır. Görsel kültür ürünleri, iletişimsel özelliklerinin yanı sıra estetik formlarıyla öne çıkmaktadır. Raymond Williams, görsel kültürü gösterge sistemi olarak görmektedir. Estetik görsel kültürde beti kavramı resim ve heykelin var olma formları anlamına gelmektedir. Madan Sarup (1993/2004: 240) postmodernist sanatın betiselliğe vurgu yaparken betiselliğin görsel bir hassasiyete dayalı olduğunu vurgulamaktadır. Sarup; mimari, resim, film gibi araçların betisel kültürel pratikler olduğunu belirtmektedir. Postmodern sanat, gündelik hayatın bir parçası olarak görülen, sanat eserindeki biçimsel formların esnediği bir biçimdir. Mimari, resim veya filmdeki anlatısal, biçimsel farklılıklar modernizmden postmodernizme geçilmesinden ortaya çıkmış ve sanatın özü tartışılmıştır. Mimari, sinema, resim, heykel gibi sanatlar kültürel ürünlerdir. Bu kültürel ürünler bulunduğu ülkenin toplumsal, tarihsel, estetik bağlamında anlamlara sahiptir. Sanat eserleri, estetik amacı yanı sıra bir bilgi kaynağı da olmaktadır. Sanat eserleri, topluma ve kültüre dair ipuçları taşımaktadır. Filmde gösterilen heykel bedenleri bireysel anlamlarından çok toplumsal anlamlara sahiptir. Heykel o toplum için özel anlamlara sahiptir. Heykellerde beden çoğu zaman çıplaklığıyla gösterilmiştir. Paglia'ya (2001/2004: 155) göre İtalyan sanatında Rönesans devri cinsel personaların yüksek olduğu bir dönemdir. Antik Yunan'da beden cesurca gösterilen bir unsur olurken estetik beden yüksek kültürden insanları kapsamıştır. Rönesans döneminde ise bu anlayış devam ederken sanat, düşüncenin ve estetiğin merkezi olarak dönüşüme uğramıştır. Heykel, İtalyan sanatında önemli bir yer tutmakta ve müzelerin büyük birçoğunu oluşturmaktadır. Müzeler görsel bir karşılaşmanın yanı sıra bilinç oluşturan yapılardır. Heykel sanatı Rönesans ile kentte görünür kılınan, 19. Yüzyıl ile daha da artarak kent mimarisinde yer eden bir sanattır. Filmde de görüldüğü gibi Roma'nın mimarisi heykel ve müzelerle bütünleşmiş durumdadır. Filmde bolca gösterilen yüksek sanat ürünlerinden olan heykel, kentin müzelerini gezmedeki başlıca neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Jep ve Romano, dikkatli bir şekilde heykellere yaklaşarak onları incelemektedir. Romano, heykellere büyülenmiş gibi bakmaktadır. Kültürel temsillerden olan sanat, eğlence kültürü, mimari, dil, dini inanç, ritüel gibi öğeler filmde sıkça gösterilmiştir.

Jep gençken bir süre vakit geçirdiği kız arkadaşından yıllar sonra haber almıştır ve onun öldüğünü kocasından öğrenmiştir. Daha sonrasında arkadaşının oğlunun öldüğünü öğrenmiştir. Ölüm, Jep'in hayata dair sorgulamalarını ve gözlemlerini arttırmıştır. Jep'in cenaze töreni hakkında söyledikleri bir yas töreni hakkındaki tüm detayları içermektedir. İyi bir gözlemci ve yazar olan Jep, yas törenlerindeki ritüeli şöyle aktarmaktadır:

Jep: “Cenazeler çok sosyetik etkinliklerdir. Asla unutulmamalıdır ki cenazelerde aslında sahneye çıkılır. Hiç acele etmeden ölünün akrabalarının dağılması beklenir. Önce bütün konukların yerine yerleştiğinden emin olmak zorundasın. Ancak ondan sonra gidip aileye baş sağlığı dileyebilirsin. Bu sayede kendini herkese gösterebilirsin. Bir elinleyas tutanın elini tutar, diğerini de hafifçe sarılırcasına kolunun üstüne koyarsın (...)”

Jep bir yandan cenaze hakkında konuşurken Ramona'nın yas töreninde giyeceği elbiseleri seçmesinde yardımcı olmaktadır. Ramona birbirine benzeyen siyah elbiseler giymektedir. En sonunda uzun bir siyah elbisede karar kılar. Ardından Jep'in katıldığı bir cenaze töreni gösterilmektedir. Jep, seyirciye tüm yas ritüelini anlatmış ve aynısını bu cenaze töreninde gerçekleştirmiştir.



Resim 4.17. Cenaze töreni



Resim 4.18. Tabutun çıkarılması

Cenaze töreni kilisede yapılmaktadır ve herkesin siyah giydiği dikkat çekmektedir. Tabut çiçeklerle süslenmiştir. Jep ve arkadaşları tabutun dışarıya çıkarılmasına

yardımcı olmaktadır. Film, bir durum hikâyesi etrafında çerçevesiz bir şekilde bir dille aktarılmıştır. Filmde müzik, kamera hareketleri, dekor, kostüm gibi sinematografik teknikler şiirsel üslupla harmanlanmıştır. Roma, bir mekân olmak yerine sinematik evreni oluşturan temel bir olgudur. Roma'nın muhteşem güzellikleri bir adamın kendi içindeki hesaplaşmasıyla aktarılmıştır. Film, düşünce imajları estetik imajlarla birlikte aktarmıştır. Sanat filmleri düşünce üzerine yoğunlaşmayı hedeflemektedir. Ana akım sinema gibi aksiyona dayalı değildir. *Muhteşem Güzellik* filminde Jep'in duyguları harekete dayalı bir imajdan ziyade iç huzurun yavaşlaması şeklinde aktarılmaktadır. Film kesin bir sonla bitmemektedir. Bir durum hikâyesi olan filmin jeneriğinde Tevere Irmağı gösterilmektedir. Kamera ırmağın ortasında bir sandalla gezintidedir. Jenerikte bile Roma'nın estetik mekânlarından olan Tevere Irmağı gösterilmiştir.

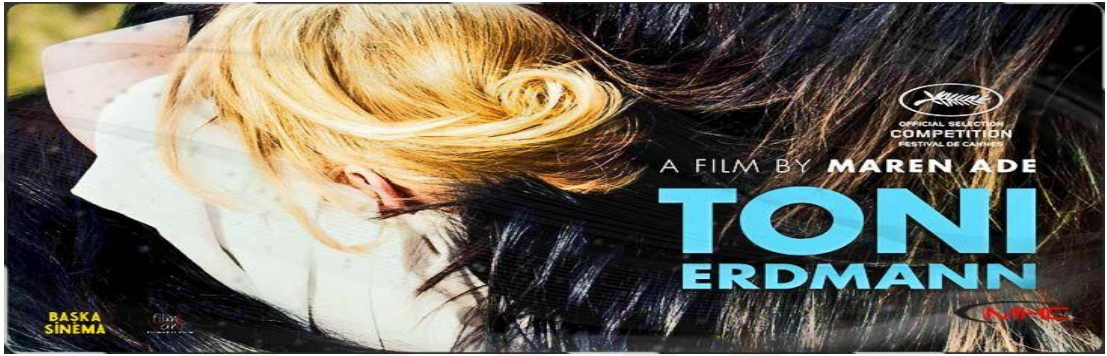


Şekil 4.2. *Muhteşem Güzellik* filminde öne çıkan kültürel göstergeler

Filmde ulusal dil, tarihi mekân gibi ulusal kültüre dair izlerin yanı sıra yüksek sanat anlayışı, özgür düşünce ve yaşam tarzını yansıtan Avrupa düşüncesi, ritüeller ve mekân gibi kültürel göstergeler göze çarpmaktadır. Film Eurimages fonu desteğiyle çekilmiştir. Eurimages, bağımsız film yapımını destekleyen Avrupa projesidir. Avrupa Birliği'nin kurucu ülkelerinden olan İtalya gerek tarihi ve mimari yapısıyla gerek sanat durağı olmasıyla ekonomik anlamda güçlü bir ülkedir. Ülkenin başlıca gelir kaynakları ticaret, turizm, gıda hizmetleri gibi alanlardır. Gelen turist sayısı, ulusal sineması, sanat merkezlerinin ortak noktası olmasıyla Birlik için avantajlı bir konumdadır. 2015 verilerine göre (<https://www.avrupa.info.tr/tr/italya-84>) Avrupa Birliği nüfusunda %12 oranında yer etmektedir. Avrupa'nın kültür ve sanat politikalarında önemli yer tutan sinemanın kültürel göstergeleri ve estetik gücü bu filmde de öne çıkmıştır. Filmde Avrupa imajını yaratan göstergeler görülmekte ve kültürel belleklerle bir alan oluşmaktadır.

4.4. Toni Erdmann (2016) Filminin Konusu

Toni Erdmann, Maren Ade'nin yazıp yönettiği Alman komedi filmidir. Modern yaşamdaki baba kız ilişkisini ele alan filmde komedi ve dram unsurları öne çıkmaktadır. Filmin başrol oyuncularını Peter Simonischek, Sandra Hüller gibi oyuncularlardır. Film, 2016 Avrupa Film Ödülleri'nde en iyi film, en iyi yönetmen dallarında ödül almıştır. Bunun yanı sıra Alman Film Ödülleri, New York Film Eleştirmenleri Birliği gibi yerlerden ödülle dönmüştür.



Resim 4.19. Toni Erdmann filmi afişi (Kaynak: <http://www.beyazperde.com/>)

Modern yaşam eleştirisini komik bir dille hicveden yönetmen bir baba kız ilişkisi üzerinden düşüncelerini aktarmakta ve seyirciyi modern Avrupa'nın günlük yaşamına ortak etmektedir. Winfried Conradi, eşinden boşanmış, Almanya'da köpeğiyle yaşayan bir adamdır. Kızı İnes iş için Bükreş'te bir şirkette danışman olarak çalışmaktadır ve tüm hayatı işten ibarettir. Conradi, kızının mutsuz hayatını kendisine göstermek için elinden geleni yapmaktadır. Filmde absürt olaylarla dolu baba kız ilişkisinin modern kapitalist yaşamdaki yansımaları anlatılmaktadır.

4.4.1. *Toni Erdmann* Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Modern Yaşamın Dertleri

Giriş sekansında İnes'in babası Winfried Conradi'yi görmekteyiz. Conradi, eve gelen kuryeye küçük bir oyun oynamaktadır. Evde ikiz kardeşinin olduğunu söyleyip içeri gitmiştir. Takma dişler ve gözlükler takan Conradi farklı bir kıyafetle gelerek hayali kardeş rolüne bürünmüştür. Giriş sekansında karakterin farklılığını bize tanıtan yönetmen Conradi'nin stereotip bir kalıptan uzak olduğunu göstermiştir. Yönetmen bizi Winfried'in gündelik hayatına tanık etmektedir. Köpeğiyle Almanya'da yaşayan Winfried muziplikleriyle tanınmaktadır. Winfried yanında taşıdığı takma dişlerle farklı bir kimliğe büründüğünü zannetmektedir. Film boyunca Winfried büyükelçi, yaşam

koçu gibi farklı kimliklere bürünmüştür. Sosyal psikolojide benlik, ayrıışmış ve ilişkişel benlik olarak gruplanmaktadır. Ayrıışmış benlik birey odaklı benlik türüyken, ilişkişel benlik toplumla uyumlu ve rolleri üstlenen benliktir. Kağıtçıbaşı (2013: 401) Batı kültüründe ayrıışık benliğin yaygın olduğunu belirtmektedir. Benlik dünya görüşü, kültür ve toplum ile ilişkişel olarak gelişmektedir. Avrupa'daki özgürlükçü ve bireyci düşünceden dolayı birey olarak kendini ifade etmek, ön plana çıkmak, karar aşamasında tek başına söz sahibi olmak gibi davranışlar gelişmiştir. Winfred ayrıışmış benlik davranışına uyum göstermektedir. Dış görünüşünü umursamamakta, dış görünüşünü değiştirerek ikinci kimlik yaratmaktadır.

Kızı İnes'i gördüğümüz ilk sahnede çizilen kadın imajı ceket ve pantolonuyla resmi bir hava veren, iş hayatında yoğun olan bir iş kadını imajıdır. Winfred ne kadar dağınık bir haldeyse, İnes doğum gününde bile bir o kadar düzenli ve resmidir. Gündelik yaşamdaki giyim/kuşam karakterler hakkında ipucu vermektedir. Film imajlarında giyim, karakterleri ilk anda tanımamıza yardımcı olmaktadır. Bilinçli kullanılan kostüm seçimi, karakter analizini yapmamızı kolaylaştırmaktadır. Winfred ve İnes'in yan yana geldiği bu sahnede (resim 4.20) İnes'in sürekli telefon konuşarak ortamdan uzaklaştığı görülmektedir. İnes de aslında ailesine karşı rol yapmakta ve oyun oynamaktadır. Aile ortamından sıkılan İnes bahçede telefon konuşarak işinin yoğunluğuna vurgu yapmakta, ailesine ise soğuk bakışlar atmaktadır. Ailedeki herkesin beden dilinden ve tavırlarından ilk sahnede aile arasındaki kopukluk hissedilmektedir.

Bu sahnede Winfred'in yüzünde maskeyi andıran boyalar vardır. Okuldaki gösteri için sürdüğü boyaları silmeden sokaklarda dolaşmış, arkadaşlarının yanına o şekilde gelmiştir. Winfred, çevresinin ne düşündüğünü çok umursamayan biridir. İnes ise tam tersine kimi zaman babasının garipliklerinden utanan, insanlara karşı soğuk ve tavırlı duran kontrollü bir kadındır. İnes kurumsal hayatın tüm özelliklerini benliğinde taşımaktadır. Ciddi, resmi ve eğlenceden uzaktır. Bundan dolayı kimi zaman babasının tuhaf hareketlerinden çekinmekte ve utanmaktadır. Resim 4.20'de Winfred ve İnes'in giyiminden kostüm-karakter arasındaki ilişki görülmektedir.



Resim 4.20. Winfred ve İnes'in giyimleri ve çizdiği imaj

İnes işi için çalıştığı Bükreş'e gitmiştir. Winfred kızının mutsuz olduğunu anlamaktadır ve onun hayatını görmeye Bükreş'e gitmiştir. Winfred cebinde taşıdığı takma dişlerini taktığı anda Toni karakterine bürünmektedir. Toni, kızının iş yerine geldiğinde tanınmamak için yine takma dişlerini ve gözlüğünü takar ancak İnes onun geldiğini fark etmiştir. Toni ve İnes Amerikan Elçiliği'nin konferansına giderler. Konferansta herkesin resmi giyimi göze çarpmaktadır. Ancak Toni yine dağınık halleri ve bez çantasıyla farklılığını ortaya koymaktadır.



Resim 4.21. Toni ve İnes konferansta

Konferansa ilk girişte bir konuşma yapıldığını duyarız. Konuşmada Avrupa Birliği ile ilgili şu sözler duyulmaktadır: “...Avrupa Birliği'ne katılarak ülkede bir dizi reform gerçekleşmiştir. AB yönergeleri ve üyelik talepleri, Romanya'nın Reform programının modernleşme ve altyapı gelişiminde itici güç olmuştur. Neden Romanya?”. Konuşmanın devamında Romanya'nın hizmet ve ürünleriyle Amerikan şirketlerine iş olanağı sunduğu vurgulanmıştır. Film ağırlıklı olarak Almanya ve Romanya'da geçmektedir. İnes'in ailesi Almanya'da yaşamakta ancak kendisi iş için Romanya'da bulunmaktadır. Romanya, 2007 yılında Avrupa Birliği'ne katılmıştır. Avrupa Birliği kurumlarından olan Ulusal Kültürler Enstitüsü Romanya'da yer almaktadır. Romanya'nın bir Alman filminde görünür olması Almanya ile Romanya'nın ana

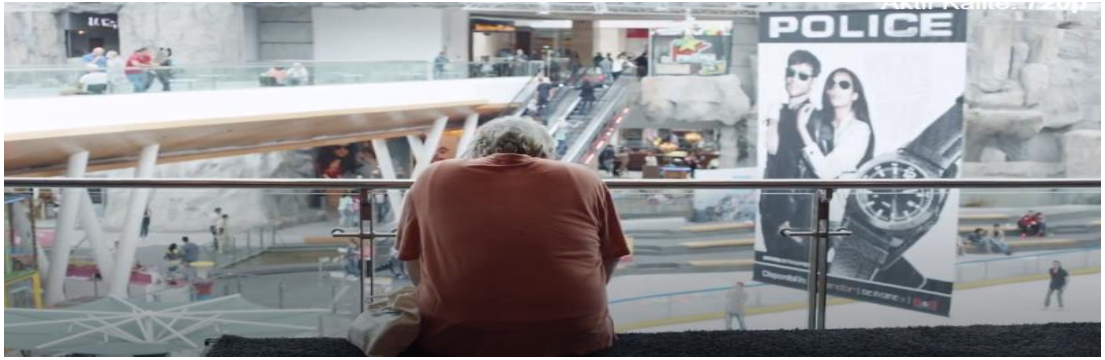
ihracat ve ithalat ortaklığı olmasından kaynaklı olabilir (<https://www.avrupa.info.tr/tr/romanya-93>).

Almanya yapımı *Toni Erdmann*'da Avrupa Birliği'nin ayak izlerini görmek mümkündür. Almanya, kurucu ülke olarak 1958'de Birlik üyesi olmuştur. "2014 itibariyle Alman ekonomisinin en önemli sektörleri, sanayi (%25,9) ve kamu yönetimi, savunma, eğitim, sağlık ve sosyal hizmet faaliyetleri (%18,2) ile toptan ve perakende ticaret, taşımacılık, konaklama ve gıda hizmetleri (%15,5) şeklindeydi (<https://www.avrupa.info.tr/tr/almanya-79>). Almanya'nın Avrupa Birliği bütçesine toplam katkısı 2014 verilerine göre 25.816 milyar €'dur (Keskin, 2016: 299). Almanya, Avrupa Birliği ile yakından ilişkili bir ülke olduğu için Birliğin politikaları ve düşünüş biçimini yansıtmaktadır. "Alman politikasının en istikrarlı özelliklerinden biri Avrupa yönelimidir. Küresel tehditlere Avrupa çerçevesinde çözümler açısından yaklaşmak ve mümkünse AB çerçevesi içinde çözümü örgütlemektir" (Büyükbay, 2017: 26). Almanya ekonomik, kültürel ve toplumsal açıdan Birlik içinde söz sahibi olan bir ülkedir. Bunun nedenleri arasında kurucu ülke olması, dış politika stratejileri, ekonomik varlığı gibi etmenler sayılabilir. Sinema açısından ise Alman sinema tarihinde Almanya başarılı filmler üreten, dışavurumcu akımla ya da göç sinemasıyla kendinden söz ettiren bir konumdadır.

Film Almanya ve Bükreş odaklı ilerlemektedir. İnes'in çalıştığı şirket diğer şirketlere işçilerin taşeronla çevrilip kazanç arttırması için yardımcı olmaktadır. Avrupa'da serbest dolaşımın varlığı nedeniyle sermaye ve üretim farklı ülkelere kolayca taşınmaktadır. Avrupa Birliği'ne üye ülkelerin vatandaşları Avrupa içinde serbestçe dolaşma hakkına sahiptir. İnes Almanya'da yaşamakta, Bükreş'te çalışmaktadır ve seneye başka bir ülkede çalışacağını söylemektedir. Kişilerin ve malların serbest dolaşımı ile Avrupa'da ortak pazar hedeflenmektedir. Ucuz emek ve tasarruf etme amacı şirketlerin temel hedefi olarak gözükmektedir. İşçilerin tasarruf etme amaçlı işten çıkarılmaları için şirket içinde bir hedef seçilmektedir bu da İnes olmaktadır.

İnes'in çalıştığı şirket Romanyalılarla ortak iş yapmaya çalışmaktadır. İş kurmaya çalıştıkları müdürle konuşmaya yeltenen İnes ancak eşyle muhatap olabilmıştır. Müdür eşinin alışveriş hakkında bilgiler almak istediğini söylemektedir. İnes, çalıştıkları Ceo'nun eşine alışveriş merkezi önereceğine söz vermiştir. İnes, gittikleri alışveriş merkezinin Avrupa'daki en büyük merkez olduğunu ancak kimsenin oraya

parasının yetmediğini söylemiştir. İnes, böylece Bükreş'teki ekonominin iyi olmamasını alışveriş merkezi örneğiyle eleştirmektedir. Yönetmen film içinde eleştirel düşüncelerini kimi zaman göstergelerle kimi zaman da karakterler aracılığıyla aktarmaktadır. Doğrudan sert ideolojik söylemler kurmayan film ironi ve absürtlükle eleştirilerini kurgulamakta ve dile getirmektedir. İş hayatında bir şeyleri yoluna koymaya çalışan İnes hep mutsuz ve gergin görünmektedir. Babasıyla gittiği spor merkezinde bile rahat edememiş, alışveriş merkezine gitmek zorunda kalmıştır. Görsel 4.22'de modern yaşamın vazgeçilmezi alışveriş merkezini ve saatlerce alışverişin bitmesini bekleyen Winfred'i görmekteyiz. Alışveriş merkezi her ülkede birbirinin aynısı olarak inşa edilmiş, yapısal ve mantıksal formaları tutarlılık sağlamıştır. Bu tüketim merkezi kalabalık yapısı, eğlence ve tüketim odaklı biçimiyle insanları çekmektedir. Alışveriş merkezi modern hayatın kamusal mekânı olarak insanları ortak bir yerde buluştururken yalnızlaştırmaktadır. Çünkü alışveriş merkezi tüketim odaklı bir alandır. Tüketicilerin alışveriş merkezinde yemek yemesi, eğlenmesi, alışveriş yapması beklenmektedir. Winfred alışveriş merkezinde buz pateni yapan kişileri izlemektedir. Tüketim mekânları kişinin güzel vakit geçirmesine odaklandığı için eğlence kültürüne dair izler de yansıtmaktadır.



Resim 4.22. Alışveriş Merkezi ve Winfred'in bekleyişi

Ceo'nun eşi ve İnes bir ayakkabı mağazasından çıkmaktadır. İnes, sıkıldığını belli etmemek için rol yapmakta ve gülümsemektedir. Gündelik yaşamda jest, mimik ve beden içinde bulunan duygu durumunu belli etmektedir. Sinema filmlerinde de beden politikaları bir mesaj içermekte ya da karakterin durumunu tanıtmaktadır. Winfred'in sık sık takma diş takarak ikinci bir kimlik oluşturması bu duruma örnektir. Goffman (2019: 18) kişinin ortama uygun yüz ifadesini takındığında özgüvenli ve rahat olduğunu söylemektedir. Çünkü canlandırdığı role hazırdır ve eylemi yerine

getirir. Film boyunca İnes ve Winfred'in sık sık rol yaptığını görmekteyiz. İnes, duygularını belli etmemek için rol yapmakta, Winfred ise kimi zaman kişiliğini gizlemek için rol yapmaktadır. Goffman (2019: 15) kişilerin birbirleriyle karşılaşmasında bilinçli ya da bilinçsiz rol yaptığını belirtmektedir. Buna *etkileşim ritüeli* diyen Goffman, benliği yüz ve mimiklerden okuyabildiğimizi söylemektedir. “Başkalarıyla temas esnasında bir kişi tarafından ve bir kişi için sürdürülen rol, meşru ve kurumsallaşmış bir roldür” (Goffman, 2019: 17). Bu roller modern yaşamda sıkça görülmekte ve benimsenmektedir. İnes, bir yaşam koçuyla internetten görüntülü konuşmaktadır. İnes, doğru nefes almak ve beden dilini kontrol etmek için eğitim almaktadır. İş kadını olan İnes, toplantılarda yaptığı sunumlar ve görüşmeler için beden dilini iyi kullanmak istemektedir. Yönetmen sosyal ya da kurumsal alanda beden politikalarının önemini bir kez daha göstermektedir. Winfred ise Toni tipolojisiyle bedenini ve görünüşünü değiştirmeye çalışmaktadır. Toni tipolojisi Winfred'in kızının hayatına daha kolay dâhil olmasını ve özgür hareket etmesini kolaylaştırmaktadır.



Resim 4.23. Toni Erdmann tipolojisi

Toni ise kapitalist toplum düzeni ve iş yaşamıyla dalga geçerek, tiplene yaratarak direniş göstermektedir. İnes arkadaşlarıyla gece dışarı çıkmıştır. Babası bu sefer takma dişlerine ek olarak uzun bir peruk takmıştır. Bu ikinci kişiliğine Toni Erdmann adını vermiştir. Toni İnes'in babası olduğunu söylememiştir. Rol yapmaya devam etmekte, kendini başka biri gibi tanıtmaktadır. Toni, hayatla dalga geçebilen, dış görüntüsünü dikkate almayan bir babadır. Gündelik hayatta görmeye alışkın olmadığımız bir baba figürü olan Toni, bazen yapmak istediğimiz benliğimizi gizleme, dönüştürme edimini günlük hayata uygulamaktadır. Bu dönüşüm dış görünüşüyle, tavırlarıyla ve konuşmalarıyla olmuştur. Filmin merkezinde aile ve modern hayatın karmaşıklığı yer almaktadır. “Nitekim modern varoluş ile modern kültür arasında (kendinin farkında

oluşun gelişmiş biçimiyle) bir sevgi-nefret- ilişkisi, iç savaşlarla dolu bir ortak yaşam vardır” (Bauman, 1991/2003: 20). İnes çevresine karşı sevgi-nefret aralığında bir duygu geliştirmiştir. Ne tam sevgisini göstermekte ne de nefretini açıkça belirtmektedir. Film boyunca baba kız arasında yaşanan absürt olaylar, İnes’in film boyunca hiç tam anlamıyla mutlu olmaması göze çarpmaktadır. AB değerlerinde aile olmak önemli yer tutmaktadır ancak İnes ve babası bir aile olamamaktadır çünkü hayattan beklentileri, yaşam tarzları, mutlu oldukları şeyler farklıdır.

Toplumsal cinsiyet kadın ve erkeğin sosyal ve kültürel yaşamdaki profili ve onlara bakışını ifade etmektedir. Toplumsal yaşamın her alanında kadın ve erkeğin ayrımı iş hayatında da görülmektedir. Feminizm kadın erkek eşitliğini savunan, cinsiyetçi yaklaşımları reddeden bir düşünce biçimidir. Kültürel feminizmde kadına özgü özelliklerin önemli olduğu söylenmektedir. Kadınların iş hayatında karşılaştığı durumlara dikkat çeken İnes, patronuna “*eğer feminist olsaydım zaten yanınızda çalışmıyor olurdum*” diyerek iş yerindeki erkek egemenliğine vurgu yapmaktadır. Henneberg, İnes’in cazibesıyla müdürleri dize getirebileceğini söylemektedir. İnes, erkek egemen plaza şirketinde ayakta tutunmaya çalışmaktadır. İnes’in asistanı da işi için her şeyi göze alabileceğini sıkça yinelemektedir. İnes ona Almanca’sını geliştirmesini söylemektedir. Asistan kız, işinde başarılı olmak için her şeyi göze alabileceğini belirtir şekilde davranmaktadır.

İnes iş için Bükreş’te bulunmaktadır. Ana dili Almanca olan Toni ve İnes diğer kişilerle konuşurken İngilizce konuşmaktadır. Ortak dil olan İngilizce, kamusal alanın kullanılan dili olmuştur. İş yerinde ya da davetlerde İngilizce konuşan Toni ve İnes kendi aralarında ana dillerini konuşmaktadır. Bu yüzden film dili Almanca ve İngilizce olarak yazılmıştır.

Winfred İnes’in iyi olmadığını, iş yoğunluğundan dolayı gergin ve mutsuz olduğunu düşünmektedir. Babası İnes’in duygusuzluğunu eleştirmekte, çevresindeki her şeyi bir meta olarak görmesinden yakınmaktadır. İnes uyuyakaldığında babası onu uyandırmamıştır. Aylardır hazırlandığı sunum ve iş projesi riske girmiştir. Tam bu kırılma noktasında İnes, babasına karşı rol yapmayı bırakır. Doğum gününde aldığı peynir rendesinin manasızlığına değinir. Babasının bu hayatta şaka yapmak ya da tuhaf olmak dışında bir şey yapmadığını söyler. İnes’in babasıyla arasındaki bağ farklıdır. Baba kız arasında soğukluk ve iletişimsizlik vardır. Birbirlerine soğuk dursalar da İnes

babası gittikten sonra ağlamaya başlar. Modern yaşamın yalnızlaştırdığı İnes, ev ve iş arasında gidip gelmekte ve hiçbir şeyden mutlu olmamaktadır. Yemek yaparken iş yerinde konuşacağı konuşmayı tekrarlamaktadır. Kapitalist toplumda yalnızlaşan ve sömürülen birey rekabetin yoğun olduğu iş ortamında ayakta kalmaya çalışmaktadır. İş hayatındaki gelişmeler kişinin özel yaşamını da etkilemektedir. Ancak İnes'in tüm hayatı iş olmuştur. Bunun dışında mutlu olduğu bir faaliyet yoktur. Toni, İnes'i garip durumların içinde bırakmaktadır. İnes böylece kimi zaman Toni'nin oyunlarına ortaklık ederek bilinçsiz bir kaçış yaratmaktadır. Kendisini büyükelçi olarak tanıtan Toni, kızını da asistanı olarak tanıstırmaktadır. Gittikleri evde İnes'in şarkı söylemesini isteyen Toni, İnes'in sınırlarını aşmasını sağlar. İnes bağıarak şarkı söylerken sevgisini ve nefretini dışa vurmaktadır. Müzik, İnes'in özgürleşme alanı olmuştur.

Her zaman takım elbisesi ve düzenli görünümünün ardından İnes seyircinin hiç beklemediği bir şey yapmaktadır. Evinde düzenlediği parti için hazırlanmış ve özenle giyinmiştir. Ancak elbisenin darlığı İnes'i rahatsız etmektedir. Tam o anda kapı çaldığında İnes bir türlü elbiseden kurtulamaz ve çıplak şekilde kapıyı açmaya gider. Gelen kişiler iş arkadaşlarıdır. Bu partinin çıplaklar partisi olduğunu söylemektedir. Avrupa düşüncesinde ve sinemasında son yıllarda sık görülen özgür beden imgesi bu filmde görülmektedir. Kamera mahrem alanlara ortaklık ederek bedeni göstermektedir. Gelen bazı arkadaşları İnes'e katılmış diğer kişiler ise oradan ayrılmıştır. İnes'in sıkışmışlığı elbisenin yanı sıra mutsuz ruh halinden kaynaklanmaktadır. Toni bu partiye herkese nazaran tamamen kapalı bir kostümle gelmektedir. Siyah ve tüylü olan bu kostüm maskotları andırmaktadır. Üçüncü bir kimliğe bürünen Toni, bu kostümle benliğini tamamen gizlemiş, yüzünü bile maskot kıyafetiyle kapatmıştır. İnes gelen kişinin Toni olduğunu anlamıştır. İnes bu sahnede Toni'ye olan duvarlarını geçici de olsa indirmiş ve babasına koşup sarılmıştır.



Resim 4.24. Toni'nin üçüncü kostümü

Toni ve İnes'in katıldıkları cenazede yine herkesin siyah giyindiği görülmektedir (Resim 4.25). Durkheim, dini sembolleri, adetleri ve mitleri kolektif temsiller olarak adlandırmaktadır. Bu göstergeler toplumun değerlerini ve normlarını yansıtarak kolektif duyguları pekiştirmektedir. Toplumsal olgular, bireye birebir bağlı olmayan, kapsayıcı olgulardır. Durkheim (2013: 37) toplumsal olguları bireyin dışında var olan, bireylerin içselleştirdiği zorlayıcı ve kapsamlı olgular olarak adlandırmaktadır. “Toplumsal olayları oluşturan şey, toplumsal kümenin inançlarının, eğilimlerinin, uygulamalarının bütünüdür; toplumsal durumların bireylerde yansırken aldığı biçimler ise başka türden şeylerdir” (Durkheim, 2013: 42). Bireysel etkiler psikolojinin, toplumsal ve sosyal etkiler ise sosyolojinin boyutlarıyla ilgilidir. Durkheim sosyolojisinde ahlak ve din önemli kültürel temsillerdendir. Durkheim dini ritüellerin toplumda birleştirici özelliği olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 4.25. Toni ve İnes cenaze töreninde

Ölen kişiyle son vedalaşma gibi görülen ölüm ritüelinde ölen kişi açık tabutun içinde durmaktadır. Gelen kişiler ölüyle vedalaştıktan sonra tabut kapanmakta ve taşınmaktadır. Ölen kişinin tabutun içinde alenen görünmesi bazı toplumlara özel bir gelenektir. Çiçeklerle ve mumlarla çevrili tabut kapanarak cenaze töreni

tamamlanmaktadır. Winfred belki de film boyunca ilk kez ortama uygun bir giyim tarzı ve davranış biçimi sergilemiştir. Acı ve üzüntü insanların ortak tepkiler verdiği kolektif duygulardır. Film boyunca mizahın sadece Toni'ye ait olduğu görülse de acı ve kayıp baba kızın ortak duygusu olmuştur.

Bu kayıptan sonra filmin sonuna doğru İnes ve Toni'nin birbirlerine alıştığı gözlemlenmektedir. İnes, Toni'nin takma dişlerini takarak onu taklit etmiştir. Filmin sonu İnes'in üzgün suratıyla sona ermektedir. Film boyunca yaşanan olaylar silsilesi bir aksiyondan ziyade bir durum zinciri şeklindedir. Böylece karakterlerin iyice anlaşılması sağlanmakta, olaydan çok karaktere odaklı bir senaryo ortaya çıkmaktadır. İnes ve Toni'nin nerede ne yapacağı bilinmemektedir. Genellikle ana akım filmlerinde karakterler ya iyi ya da kötüdür. Senaryo önceden bellidir ve seyirci ne izleyeceğine hazırlıklıdır. Ancak tez kapsamında incelen filmlerin hepsinde bu belli kalıp formlar yıkılarak seyircinin düşünerek sorgulaması istenmektedir. Aynı zamanda filmler kesin bir sonla bitmemekte, bir sonuca bağlanmamaktadır. Seyirci İnes ve Toni'nin yaşadığı absürt olayları gözlemlemektedir. Kültürün toplumla olan ilişkisi önceki bölümlerde de anlatıldığı üzere sadece somut göstergelerden ibaret değildir. Toplumun bakış açısı, düşünüş biçimi, değerleri, gelenekleri, yaşam şekli kültür sosyolojisini etkilemektedir.

Pierre Bourdieu (1930-2002) *habitus* kavramıyla kültür ve gündelik hayat ilişkisini açıklamaktadır. Habitus, sosyal yapıların kültürle birlikte kişilerin gündelik hayatını inşa etmesi, bilişsel olarak kişinin zihninde davranış biçimleri oluşmasıdır. Habitus, sosyal yapıların içselleşmesidir. Bazı düşünürler habitusu pratik edimlerle açıklamaktadır. Çünkü habitusu oluşturan şey kültür, sermaye ve alandır. Bourdieu, sosyal çevrenin alışkanlıklar yarattığını ve bu alışkanlıkları kimi zaman dönüştürdüğünü belirtmektedir. Kişinin yaşam biçiminde yani gündelik hayat pratiklerinde zihinsel ve edimsel olarak kültürün etkisi görülmektedir. O'na göre alan, toplumsal yaşamda ekonomik, kültürel, sembolik ve sosyal sermayeyle var olmaktadır. Kültürel sermaye eğitim düzeyinin ve bilginin gelişmişliğiyle ilgiliyken sembolik sermaye bununla birlikte gelen saygınlık, şöhret, kabullenme gibi durumlardır. Sermaye habitusların değişmesine yardımcı olmaktadır ancak habitus uzun süreli bir olgudur. İnes, ekonomik ve kültürel sermayesi sayesinde işine tutunmaktadır. Onun alanı tamamen iş hayatı olmuştur. O ve iş arkadaşları birbirine benzer ekonomik ve sosyal konumda olduğu için habitusları benzerdir. Kapitalist

yaşamda tutunmaya çalışan, işkolik ve yalnız insanlar olarak hepsi ekonomik sermayenin getirdiği güç peşindedir. Babası Toni ise tüm sosyal sınıfları, statüleri ve habitusları bozan bir karakterdir çünkü kendine yeni kimlikler yaratmaktadır. Habitus, aynı zamanda kimlikleri inşa etmektedir ve toplumsallaşma sürecinin bir parçasıdır. Kişi nerede ne yapacağını bilmekte, sosyal yapıları zihninde içselleştirmektedir. Toni adeta modern kapitalist yaşamla dalga geçmektedir. İnes'inde kendisi gibi hayatla dalga geçmesini isteyen Toni her fırsatta İnes'i absürt olayların içine sokmaktadır. İnes kimi zaman çizgilerini aşır farklı davranırsa da bunu tamamen değiştirmek zor olacaktır çünkü geçmişten gelen alışkanlıkları ve bakış açısı yani habitusu net duvarlarla örülüdür. Toni ise oyunlar yaratarak ve yarattığı oyunlara kızını ortak etmeye çalışarak çevresiyle ilişki kurar. Toplumsal tipler içinde anormal sayılabilecek Toni, kimi zaman modern hayata karşı en normal kişi olmaktadır. Kolektif tavır, toplumsal tipleri yaratmaktadır. Kişinin normal ve anormal olması toplumun görüşüne bağlıdır. İnes'in işkolik olması, duygusuz ve soğuk biri olması aslında onu anormal biri yapmaktadır ancak düzenli dış görünüşü ve kendinden emin duruşu onun anormal tavırlarını gizlemektedir. Babasından utanan İnes, aslında kimi zaman babası gibi anormal davranışlarda bulunmaktadır. "Filmin Toni Erdmann tipolojisiyle kurduğu imge, insanların kurumsal yapıların içinde akıl yürütme yoluyla edinmeye çalıştıkları kesin yargıların oyunsallık yoluyla sendelemesini sağlar" (Güven Akdoğan, 2019: 279). Toni kurduğu oyun dünyasıyla ciddi ve soğuk bulduğu resmi ve sahte ilişkileri eleştirmektedir. Böylece modern gündelik hayatta kaçışlar yaratmaktadır.

Toni Erdmann filmi somut kültürel göstergeleri barındırır da daha çok gündelik yaşam biçimi ve habituslar üzerine kuruludur. Modernleşme yenileşmeye ve özgürleşmeye atıf yapan, geleneğin yerine yenilikçi anlayışı benimseyen bir görüştür ancak modernleşme üzerine hala kesin bir tanım yapılmamaktadır. Modern gündelik hayatta ise yaşanan değişimlerin toplumsal yansımaları görülmektedir. Sanayileşme, kentleşme, bilişim teknolojileri ve kapitalizm ile birlikte yaşam biçimleri ve kültürel pratiklere yansımaları da farklılık göstermiştir. Filmde habitusu yaratan modern gündelik yaşam, Avrupa kültürü, iş hayatı, ait olamama hissi ve sosyal çevredir. Toni ve İnes içinde yaşadığı topluma farklı bakan, alışkanlıkları ve beklentileri farklı olan iki kişidir. Aile, toplumdaki en temel ve güvenli yapıdır. Bir baba kız ilişkisinin bu denli iletişimsizlik ve mutsuzluk üzerine kurulu olmasında İnes'in kurumsal hayatının ve kapitalist iş yaşamının etkisi vardır. Çetin (2017: 115) modernitenin temel

boyutlarını sanayileşme ve metalaşmaya bağlamaktadır. Kapitalist sistemde ürün ve iş gücünün metalaşması kültürü de meta haline getirmektedir. Frankfurt Okulu düşünürleri modernleşmeyle iletişimin azaldığını, kültür endüstrisi ile tek boyutlu insan yaratıldığını eleştirmişlerdir. İnes, modern insanın yaşadığı bunalımı, sıkıntıları ve mutsuzluğu son derece yansıtmaktadır. İnes'in çalıştığı şirkette taşeronluk gündeme gelmiş ve işçilerin işten çıkarılmasına karar verilmiştir. Kâr amaçlı yapılan bu girişimde İnes'in sorumluluğu üstlenmesi beklenmektedir. Ancak İnes durumun farkında olsa da son derece duygusuzdur. Bir işçinin Toni yüzünden işinden ayrılmasına memnun olmakta en azından kendisinin sorumlu olmadığına sevinmektedir. İş yaşamının yoğunluğundan boş zamana vakti kalmayan, vakti kalsa da enerjisi olmayan İnes böylece gittiği hiçbir ortamda mutlu olmamaktadır.



Şekil 4.3. Toni Erdmann filminde öne çıkan kültürel göstergeler

Film Avrupa'da ve diğer ülkelerde ses getirmiş ve birçok ödül toplamıştır. Yönetmen politik dilini hiciv ve komedi ile birleştirmiş, yer yer absürt yer yer ise dramatik kodlarla filmi aktarmıştır. Bu filmin tez kapsamında örneklem olarak seçilmesinde somut temsillerin yanı sıra soyut değerler ve gündelik yaşam biçimine dair izler taşınması etkili olmuştur. Film, modern gündelik hayatın bir aile melodramıyla birleştirilerek aktarılması olarak tanımlanabilir. Filmde öne çıkan kültürel olgular modern hayat, aile ilişkileri, beden politikaları, kapitalist düzen, kolektif temsil gibi olgulardır.

4.5. I, Daniel Blake (2016) Filminin Konusu

İngiliz yönetmen Ken Loach'un 2016 yapımı filmi *Ben, Daniel Blake*, İngiltere, Fransa, Belçika ortak yapımı bir filmidir. Dave Johns, Hayley Squires, Dylan McKiernan gibi oyuncuların yer aldığı film Cannes'da Altın Palmiye ödülü kazanmış, bunun yanı sıra BAFTA en iyi İngiliz filmi ödülü, European University Film ödülü gibi önemli ödüllerin sahibi olmuştur.



Resim 4.26. I, Daniel Blake filmi

İngiliz yönetmen Ken Loach'un 2016 yapımı filmi *Ben, Daniel Blake*, İngiltere, Fransa, Belçika ortak yapımı bir filmidir. Dave Johns, Hayley Squires, Dylan McKiernan gibi oyuncuların yer aldığı film Cannes'da Altın Palmiye ödülü kazanmış, bunun yanı sıra BAFTA en iyi İngiliz filmi ödülü, European University Film ödülü gibi önemli ödüllerin sahibi olmuştur. Film İngiltere'nin New Castle kentinde yaşayan 59 yaşındaki marangoz Daniel'in yaşadığı zorluklar ve mücadelesi üzerinden kurulmuştur. Daniel, yaşadığı sağlık sorunu sebebiyle çalışamaz duruma gelmiş ve devletin verdiği işsizlik maaşına başvurmuştur ancak bu yardımı alması için görevli kişileri ikna etmesi gerekmektedir. Hiç parası kalmayan Daniel, mecburen tekrar iş aramaya devam eder. Kendisi gibi zor durumda olan Katie ile tanışır ve sistem içinde kendilerine yer edinmeye, seslerini duyurmaya çalışırlar. Filmin senaryosunu Paul Laverdy yazmış, yönetmenliğini ise işçi sınıfının auteur'ü olan Ken Loach üstlenmiştir. Yönetmen 1960'lardan günümüze kadar birçok film çekmiştir. Ken Loach sineması genellikle bağımsız ve eleştirel bir yaklaşımla inşa edilen filmlerden oluşmaktadır. Filmlerinin ana teması işçi sınıfı, yoksulluk, ekonomik özgürlük, gündelik yaşam gibi sosyalist konulardır.

4.5.1. I, Daniel Blake Filminde Kültürel Temsillerin Analizi: Kentin Mücadele Alanları

Filmin analizine geçmeden önce yönetmen Ken Loach'un İngiliz sinemasındaki yeri ve auteur kimliği hakkında bilgiler vermek yönetmenin kişisel üslubunun toplumsal olanla ilişkisini açıklamamıza yardımcı olmaktadır. Diğer bölümlerde bahsedildiği üzere filmler kişisel olduğu kadar toplumsal ürünlerdir ve kültürden izler taşımaktadır. Ken Loach, politik duruşu ve düşünceleri doğrultusunda filmler çekmiş, filmler adeta onun sesi olmuştur. Yönetmen, İngiliz özgür sinemasından, toplumcu gerçekçi bakış

açısından, Marksist-sosyalist yapıdan etkilenmiştir. Diğer Avrupa sinema akımlarına nazaran geride kalan İngiliz sineması, özgür sinema arayışlarıyla ve edebiyat uyarlamalarıyla adından söz ettirirken, Ken Loach İngiliz sinemasına damgasını vurarak eleştirel bir film tarzı yaratmış ve İngiliz sinemasına kimlik kazandırmıştır. Karadoğan'ın (2010) belirttiği gibi Avrupa sanat sinemasının çıkış noktasında gerçekçiliğin olduğu göze çarpmaktadır. Ken Loach da toplumsal gerçekçilik bakış açısı ile filmlerini çekerek bağımsız sinemanın örneklerini politik tarzda vermektedir. Yönetmen 1960'lı yıllardan itibaren film çekmeye başlamış ve günümüze kadar çeşitli filmler çekmiştir. 1950'lerde İngiltere'de muhafazakâr yönetimin kazanması, 1960'lı yıllarda İşçi Partisi'nin yükselişe geçmesi, yoksulluğun hâkim olması, sosyalist hareketlerin dünyada yükselmesi vb. toplumsal etmenler yönetmenin ideolojik görüşlerinin oluşmasına yardımcı olmuş ve günümüze kadar eleştirel tarzda filmler çekmesinde etkili olmuştur.

AB açısından bakıldığında ise İngiltere AB'nin ilk genişlemesinde (1973) birliğe katılmıştır. 2020 yılında Brexit süreci itibarıyla AB'den ayrılan İngiltere, yavaş yavaş AB ile bağımlı koparmaya çalışsa da bu süreç bir iki yıl sürmüştür ve ayrılmanın tam anlamıyla gerçekleşmesi için çalışmalar sürmektedir. Birlik ile bu kadar iç içe geçmiş bir ülke olan İngiltere, Brexit süreci kapsamında yeni politikalar ve şartlarla AB'den ayrılmaya çalışmaktadır. Temel haklar, seyahat özgürlüğü, ekonomik ve politik birlik gibi konularda düzenlemeler yapılmaya başlanmıştır. Ken Loach 2016 yılında filmi çektiğinde henüz Brexit gerçekleşmemiştir ve film 2000'li yılların toplumsal ve sosyal yapılarından izler taşımaktadır.

Filmin giriş sahnesi çarpıcı bir şekilde seyircinin konuyu anlamasını sağlamaktadır. Siyah görüntünün üzerine seslendirilen dış sesle Daniel'e birkaç soru sorulduğu duyulmaktadır. Bu sorular çalışma yardımı kazanabilmesi için gereklidir. Daniel'e "kimsenin yardımı olmadan yürüyebiliyor musunuz, kollarınızı rahatça hareket ettirebiliyor musunuz?" gibi fiziksel yeterliliği ölçmeye yarayan sorular sorulmaktadır. Daniel'in doğrudan gözlemlenebilir fiziksel bir engeli yoktur ancak 59 yaşındadır ve kalp krizi geçirmesi ona sağlık sorunları yaratmıştır. Daniel ise geçimini sürdürmek için devlet yardımına başvurmuştur. İngiltere'de istihdam ve destek ödeneği sağlık sorunu yaşayan kişilere yapılan bir yardımdır. Ancak bu ödenek için anket doldurmak, değerlendirilmeye katılmak, iş odaklı bir görüşme yapmak gereklidir. Bunun yanı sıra

iş arama yardımı ise İngiltere'nin sosyal yardımlarından biridir. Daniel, devletin sağladığı bu imkânlardan yararlanmak zorunda kaldığı için başvuru yapmak istemektedir. Ekonomik, kültürel, toplumsal yardımlar geliştirilmiş politikalar doğrultusunda yapılmaktadır. Sosyal devlet anlayışında halkın maddi ve manevi olarak daha iyi yaşam sürmesi hedeflenmektedir. Sosyal devlet, refahı, gelişmişliği, huzuru temsil etmektedir. Bu doğrultuda AB de sosyal politikalara önem vermekte ve üye ülkelerin sosyal devlet anlayışını geliştirmesini istemektedir. Avrupa, savaşlardan, ekonomik krizlerden, sosyal mücadelelerden çıkarak Birlik fikrini oluşturmuştur. Bu ekonomik, kültürel, sosyal bütünleşme ise modernleşme ile hızlanmıştır. Sosyal devlet, modernliğin bir sembolü olarak görülmüştür. 1958'de hazırlanan Avrupa sosyal fonunda refahın artırılması için eğitimin geliştirilmesine yönelik ve işçilerin istihdamını iyileştirme amacıyla çalışmalar yapılmıştır. Bunun yanı sıra istihdam politikası, iş sağlığı ve güvenliği, ayrımcılığın kaldırılması, eşit haklar vb. alanlarda düzenlemeler yapılmıştır. Üye ülkelerin imzaladıkları Avrupa sosyal şartı da serbest dolaşım, sosyal korunma hakkı, yaşlıların korunması gibi temel sosyal ve ekonomik haklara yönelik şartları kapsamıştır. Günel (2009: 41) AB'nin sosyal politikasında en büyük sorun yaşadığı alanı işsizlik olarak belirtmektedir. O'na göre işsizlik, AB'nin sosyal refah ilkesinin tam anlamıyla uygulanmasını engellemekte ve işsizlik fonları sosyal ödeneklerde yük olmaya başlamaktadır. Ken Loach da tam bu noktadan hareketle filmi inşa etmekte, İngiltere özelinde -ama AB genelinde- sosyal düzene ve adalete eleştiriler getirmektedir.

Filmin giriş sahnesindeki konuşmalar devam etmektedir. Görevli Daniel'in kalp rahatsızlığı olduğuna aldırmaz sorularına devam etmektedir. Doktoru ise Daniel'in bir süre daha işine devam edemeyeceğini söylemektedir. Daniel, kendisine sosyal yardımın çıkıp çıkmadığını öğrenmek için görevliyi telefonla aramakta ancak bir türlü görevli kişiye bağlanamamaktadır. Yönetmenin sosyal düzene olan eleştirisi ulaşılabilirlik, ihtiyaçların giderilmesi, sosyal yardımın karşılanması gibi düşünceler üzerinedir. Telefonda bitmek bilmeyen klasik müzik çalmakta, Daniel görevli kişiye ulaşmayı beklemektedir. Sonunda beklenen kişinin sesi duyulmaktadır. Daniel'e yardım puanının 12 olduğunu, sadece 15 puanda olanların yardım alabileceği söylenmektedir. Bu doğrultuda görevliler Daniel'in çalışmaya elverişli olduğu sonucuna varmışlardır. Yeniden değerlendirilmesini talep eden Daniel her seferinde bürokrasiye takılmaktadır. Uzun süren bürokratik işlemler bir türlü bitmemektedir.

Modern toplum yapısı gereği kurumlara, normlara, bürokrasiye ihtiyaç duymaktadır. Max Weber (1993) bürokrasiyi sistemli ve normatif bir yapı olarak gördüğü için akılcı olarak nitelermektedir. Weber, bürokrasinin toplum düzeni için gerekli olduğunu ve otoritenin rasyonel biçimi haline geldiğini belirtmektedir. Ancak bu bürokrasi bazı modern sistemlerde verimliliği artırmak yerine çözüm yolunu uzatan bir yapı olarak görülmektedir. Weber bürokrasinin bu çift özellikli yapısını *demir kafes* olarak adlandırmaktadır. Demir kafes, bürokrasi karşısında zor durumda kalan bireyleri tanımlamaktadır. Bu bireyler demir kafesler içinde olduğunu sistemle karşılaştığında fark etmektedir. Filmde Daniel ise bu demir kafesi sonuna kadar hissetmektedir. Yaptığı her girişimin önüne çıkan bürokrasi engeli Daniel'in demir kafeste olmasını güçlendirmektedir. Weber'e (1993) göre demir kafes, örgütlenme gücünü ve yaratıcılığı dayattığı katı kurallarla engellemektedir. O, bürokrasiyi akılcı bir sistem olarak görse de doğru kullanılmadığı zaman toplum için demir kafes haline geldiğini belirtmektedir. Yönetmen, İngiltere'deki toplumsal düzenini, sistemi, sosyal yardımı eleştirmekte bunu da karakteri ve diyaloglar aracılığıyla yapmaktadır. Aynı zamanda sinematografi de anlatıyı destekler biçimdedir. Genellikle soğuk tonların kullanıldığı renkler, aydınlatmalar, son derece sade ve yalın bir yaşamı betimleyen dekorlar, mekânlar yönetmenin film dilini desteklemektedir.



Resim 4.27. Filmin anlatısını destekleyen soğuk tonlar

Görevli iş arama maaşına başvurmak için dijital başvurunun yapılması gerektiğini söylemektedir. Teknolojiden anlamayan Daniel, bilgisayar kullanmaya çalışırken zorlanmaktadır. Dijital göçmen¹ sınıfına giren Daniel, iş arama fonunu kullanabilmek

¹ Dijital yerliler ve dijital göçmenler kavramının ortaya çıkmasında Prensky'nin (2001) çalışmaları ve düşünceleri etkili olmuştur. Yeni iletişim teknolojilerinin (internet, yeni medya vb.) ortaya çıktığı

için dijital zorluklarla karşılaşmaktadır. Bilgi toplumu çağında her şey dijitalleşmiştir, dijitali kullanmak artık bir yetenek değil zorunluluk olmuştur. Daniel, yazılı kültürden geldiği için gündelik yaşam biçimi ve alışkanlıkları bu tarzdadır ancak dijital çağ herkesin ayak uydurması gereken bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Başvuru bürosunda çalışan Ann, Daniel'in bilgisayarla başvuru yapmasına yardımcı olmaya çalışmaktadır. Ancak Ann, müdürü tarafından azarlanmaktadır. Marksizm, iş hayatında insanların iş arkadaşlarına, işine hatta kendisine yabancılaştığını söylemektedir. Çünkü işçilerden insani değerleri bir kenara bırakıp robot gibi sistematik çalışılması beklenmektedir. Emegın, duygunun, insan olmanın modern kapitalist iş yaşamında pek yeri yoktur. Filmdeki büro sahneleri de bunu defalarca yinelemektedir. İş yerindeki sorumlu müdürler tarafından sürekli gözetlenen işçiler sisteme aykırı davrandıklarında hemen azarlanmaktadır. Ann, Daniel'in işini kolaylaştırmaya çalışırken diğer çalışanlar sadece işini yaparak sistemi zorlaştırmaktadır. Yardım fonu için başvuru bürodaki her konuşma bir hegamonik dil örneğidir. Bu baskıcı dil iletişimsizliğin temelini oluşturmaktadır. Böylece vatandaş yardıma muhtaç kişi olarak görülmek yerine birer müşteri olarak görülmeye başlanmaktadır. Bu durum da empati yerine iletişimsizliği ortaya çıkarmaktadır.

Daniel iş fonu için gittiği yerde kendisi gibi zor durumda kalan Katie ile tanışır. Katie, Daniel'e nazaran gençtir ve küçük çocukları vardır. Katie, New Castle'a yeni geldiği için buranın kurallarını bilmediğini söylemektedir ve görüşmeye neden geç kaldığını açıklamaktadır. Katie randevusunu kaybettiği için yardım başvurusunu yapamamıştır. Eski bir evde kalan Katie, Daniel'in ona destek çıkmasından ötürü evine davet eder ancak ev yıkık dökük bir yerdir. Katie, maddi koşullardan ötürü Londra'da ailesine yakın bir ev bulamadığını, Londra'nın daha pahalı bir yer olduğunu o yüzden New Castle'a geldiklerini söylemektedir. Kentin görünümü karakterlerin yaşadığı maddi ve manevi zorlukları tamamlamaktadır. İngiltere'nin turistik mekânlarını barındıran New Castle, kültürel faaliyetleri ve tarihi binalarıyla gelişmiş görünmektedir ancak filmde New Castle, turistik ve estetik mekânlarının aksine soğuk ve mesafeli bir şekilde gösterilmiştir. İngiltere, pahalı bir ülke olarak bilinirken New Castle, Katie'nin de

dönemde ve sonrasında doğan, küçük yaşlardan itibaren dijital dünyayı bilen ve yeteneklerini teknoloji ile geliştiren kişiler dijital yerli olarak sınıflandırılmaktadır. Dijital göçmenler ise dijital teknolojilerden önce doğan ve çağa ayak uydurmaya çalışan kişilerdir.

dediği gibi ülkenin ucuz kentlerinden biridir. Ancak geçinemeyen aileler için kent, mücadele mekânı haline dönüşmüştür.



Resim 4.28. New Castle sokakları

Daniel, güçlüğüle internetten doldurduğu formu iş arama maaşı için vermiştir ancak güncel bir özgeçmişe ihtiyacı olduğu söylenmiştir. Daniel, güncel özgeçmiş hazırlaması için bir atölyeye gitmek zorunda kalmıştır. Hazırladığı özgeçmiş ile deyimi yerindeyse kapı kapı gezerek iş aramaktadır. Daniel ve Katie farklı kuşaklardan gelmektedir ancak onları buluşturan ortak şey ekonomik sınıflarıdır. Onlar sistem içindeki ezilmiş kesim olarak temsil edilmektedir. Daniel, Katie ile birlikte gıda bankası sırasına girmektedir. Katie, çocukları ve kendisi için temel gıda ihtiyaçlarını bu yardımla karşılamaktadır ancak yiyeceklerin çoğunu çocuklara bölüştürdüğü için kendisi günlerdir aç gezmektedir. En sonunda alışverişini yaparken bir konserveyi açarak yemeye başlar ve durumu içler acısıdır. Düştüğü duruma ağlamaya başlayan Katie, Daniel'den ve çevresinden utanmaktadır. Sistemle ve kentle mücadele eden diğer karakterler de Daniel'in genç komşularıdır. İki genç para kazanmak için orijinal spor ayakkabıların sahtelerini gerçek gibi satmaktadır. Bu ayakkabıların mağazadaki fiyatlardan daha uygun olduğunu söyleyerek gelenleri ikna etmeye çalışırlar. Katie'den de genç olan bu kuşak da aynı ekonomik sorunu çekmekte ve kentte barınmaya çalışmaktadır. Böylelikle yönetmen sadece bazı yaşlıların fakir ve muhtaç olmadığını, öğrencilerin ve eşinden boşanmış kadınların da zor durumda yaşadığını göstererek filmin öyküsünü dramatik kodlarla zenginleştirmiştir.

Daniel, iş aradığını tam anlamıyla kanıtlayamamıştır. Son çare olarak evindeki eşyalarını satmak zorunda kalmıştır. Daniel artık en sonunda sesini duyurmak için bir duvar yazısı yazmaktadır. Bunun yasak olduğunu bildiği halde sesini duyurmak için bu yazıya ihtiyacı vardır. Yazıda yardım fonu almak için açlıktan ölmeden önce temyiz

talebini kabul etmeleri gerektiği ve ilgiliyi her aradığında çalan uzun müziğin değişmesi gerektiği yazılmaktadır. Bu sokak temel anlamından çıkarak bir direniş mekânı olmuştur Daniel için. Çevresindeki insanlar Daniel'i alkışlar, destekler ancak görevliler polis çağıracağını söyleyerek oradan ayrılır.



Resim 4.29. Duvar yazısı

Oradan geçen bir adam da Daniel gibi işsiz olduğunu söyler ve Daniel'i destekler. Polis Daniel'i götürürken çevredeki insanların polislere tepki gösterdiği duyulmaktadır. Daniel kolektif bilinç yaratmaya çalışmıştır ve kısmen bunu başarmıştır. Daniel, Katie ile birlikte yardım fonuna tekrar başvurmaya gitmiştir. Bu sefer onlara yardım edebilecek birini bulmuşlardır ve küçük bir umut ışığı doğmuştur. Daniel, banyoya ellerini yıkamaya gittiğinde tekrar kalp krizi geçirir ve hayatını kaybeder. Daniel'in ölümü filmin dramatik anlatısını yükseltmekte ve filmin kırılma noktasını oluşturmaktadır. Hakkını elde etmek için büyük bir çaba harcayan Daniel'e yapılacak yardım için iş işten geçmiştir. Daniel, hasta haliyle iş aramış geçinemediği için soğuk yerlerde kalmıştır. O, inatçı olmasına rağmen büyük bir mücadele vermiştir ancak zorlanmıştır. Gittiği tüm mekânı bir direniş mekânına çevirmiştir: evini, devlet dairesini, sokakları, kütüphaneyi. Daniel web teknolojilerine, bürokratik işlere, işsizliğe, sağlık sorunlarına, saygı görmemeye direniş göstermiştir ama bu yeterli olmamıştır.



Resim 4.30. Cenaze töreni

Daniel'in cenaze töreninde yakın arkadaşı olan Katie ve çocukları, genç komşuları ve birkaç tanıdığı vardır. Cenaze ritüelinde yine herkesin siyah renk giydiği görülmektedir. Katie, bu cenazeyi "fakir cenazesi" olarak nitelermektedir çünkü en uygun saatin bu saat olduğunu (sabah 09.00) söylemektedir. Mekân da Katie'nin sözlerini destekler niteliktedir. Son derece sade olan cenaze töreninde gelen kişilerin sayısı epey azdır. Ayrıca diğer filmlerdeki gibi büyük çiçekler ve gösterişli bir tören yoktur. Katie sözlerine şu şekilde devam etmektedir; "Ama Dan fakir değildi. Bize paranın satın alamayacağı şeyler verdi". Daniel, bıraktığı mektupta şu sözleri söylemiştir;

"Ben ne müşteriyim ne müvekkil ne de hizmet kullanıcısı. Beleşçi, dilenci veya hırsız değilim. Ben ulusal sigorta numarası veya ekrandaki bir ışık değilim. Vergilerimi ödedim tek kuruş aksatmadan ve bununla gurur duyuyorum (...). Benim adım Daniel Blake, ben bir insanım, köpek değilim. O nedenle haklarımı istiyorum. Bana saygı göstermenizi istiyorum. Ben, Daniel Blake, vatandaşım ne bir eksikliği ne bir fazlası".

Daniel'in son sözleri verilmek istenen mesajın bir özeti gibidir. Filmin anlatısı herkesin anlayabileceği tarzda kurulmuştur ancak hiciv ve eleştirinin olduğu sekanslarda yine seyircinin bu olaylar üzerine düşünmesi, sorgulaması istenmiştir. Yalın bir anlatımı olan film aksiyon imajlardan ziyade zaman-imajları kapsamaktadır. Uzun planlar, sade dekorlar, doğal oyunculuklar hayatın bir kesitini sunar niteliktedir. Ken Loach, tüm film boyunca toplumsal gerçekçilik anlayışı ile filmini çekmiş, toplumsal sorunları bireysel karakterler üzerinden anlatmıştır. Toplumsal ve sosyal yaşamı, direniş sergileyen karakterlerle anlatan yönetmen, toplumsal huzursuzlukları bireysel mücadele ile harmanlamıştır. Marksizm'de ekonomi tüm toplumsal düzeni belirleyici güçtür. Kültürü, politikaları, düzeni vs. ekonomik gücü elinde bulunduranlar belirlemektedir. Simmel, para felsefesi kavramıyla paranın ve onu kullananların iç dünyasını ve ortaya çıkan nesnel kültürü ele almıştır. Kapitalist toplum düzeninde para sadece kullanım ve değişim değerini ifade etmemektedir. Para politikanın, toplumsal düzenin, refahın, bireysel özgürlüğün, yaşam tarzının belirleyicisidir. Bauman (1999: 30) bir işte çalışmanın kişiye gelir dışında öz saygı ve statü sağladığını belirtmektedir. Bu işin türü de standartların yükseltilmesi veya azaltılmasında başlıca etkidir. İş, modern yaşamda kişinin günlük hayatıyla o kadar özdeşleşmiştir ki sosyal statüsünü, alışkanlıklarını, çevresini etkilemektedir. Daniel ve çevresindekiler de hemen hemen aynı yaşam tarzına ve çevreye sahip yalnız

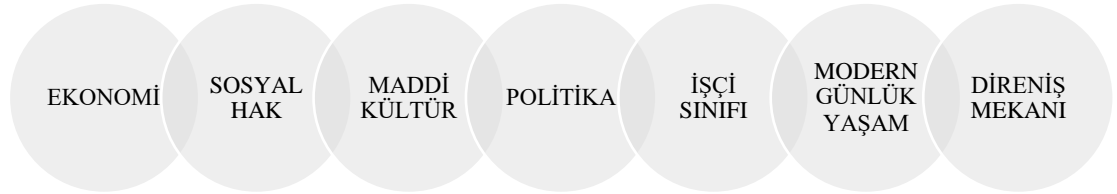
insanlardır. İşsizlik ve yoksulluk sosyal etkileşimi de azaltmıştır. Bauman, tüketim toplumunda normal yaşayamayan insanların çok olduğunu söylemektedir. “Yoksulluk, normal yaşam olarak kabul edilen her şeyden mahrum bırakılma demektir” (Bauman, 1999: 60). Daniel Blake ve kendisi gibi zorluk çeken arkadaşları ekonomik sermayenin belirlediği sınırların altında kaldıkları için sosyal sınıfta aynı yerde durmaktadır. Hepsinin istediği “normal yaşama” sahip olmaktır.

Yönetmen, işçi sınıfının veya ekonomik gücü yeterli olmayan muhtaç kişilerin sesi olmak ve düzeni eleştirmek için filmler çekmektedir. Eleştirel yaklaşımlar da bu düzenin değişmesine yönelik özgün fikirler getirmektedir. Ekonomi politik duruma karşı eleştirel tavır sergileyen ve sosyalist bir bakışla film çeken Ken Loach’un bu filmde asıl amacı gişe sayısı değil bireylerin düşüncelerine etki etmek, kolektif bilinç yaratmak ve harekete geçirmektir. Filmde somut kültürel göstergelerden çok İngiltere ve AB’nin sosyal düzenine ve adaletine yönelik eleştiriler yer almaktadır. Gündelik hayat eleştirisi örneği olan bu film özgün dilini karakterlerle, diyaloglarla, mekânlarla ve öyküyle kurmaktadır. Toplumun dertlerini, sıkıntılarını, isteklerini aktaran film Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülü kazanmıştır. Yönetmen her ülkede yaşanan sorunları İngiltere özelinde ele aldığı için film aynı zamanda evrensel bir ilgi görmüştür. Kimi zaman Yeşilçam melodramlarını andırarak kötü tesadüfler, zor durumlar yaşansa da filmin sinematik dili son derece yalın ve gerçekçidir. Böylece gündelik hayatın görünmeyen yüzü sinema ile gösterilmiş, toplumsal düzene, politikalara, bürokrasiye eleştiriler getirilmiştir. Gottdiener (1195/2005: 55) postmodern göstergelerin gündelik hayatla birlikte ele alınması gerektiğini şöyle açıklamıştır;

“Postmodern eleştiri yalnızca metin çözümlemesiyle ya da gösterim biçimlerinin eleştirisiyle sınırlı kalmamalıdır; gündelik yaşamı yapılandıran gösterim biçimlerinin yollarının bir araştırması da olmalıdır. Gündelik yaşamı ve kültürü kullananları unutmak kültürün biçimlendirici boyutunun kendisini göz ardı etmektir. Daha da ötesi, yukarıda değinildiği gibi toplumdaki iktidarın rolünün unutulması, postmodern görüşün eksikliğini de pekiştiriyor. Bütün bunlar, özellikle gösterim eleştirilerinin ve metin eleştiriciliğinin ötesine geçmek, medya ya da kitle kültürü biçimleri, iktidar ve maddi kültür arasındaki eklemlemeyle ilgili olarak eleştirel bir söylem içerisinde uğraşmak gerektiği anlamına geliyor” Gottdiener (1195/2005: 55).

Kültür, toplumsal düzeni inşa eden ama kimi zaman da baskı uygulayan bir olgudur. Ken Loach’un filminde işlediği kültür ise baskıcı bir kültürdür ve gündelik hayatla

başa çıkmaya çalışan kişiler için zorlayıcı bir olgudur. Çünkü kültür, beraberinde düzeni, politikayı, toplumsal yaşam biçimini getirmektedir. Kültürel göstergebilim sadece simgesel göstergelerden oluşmamaktadır. Çok boyutlu olan kültürel göstergeler, sosyoloji, politika, siyaset, yaşam biçimi vb. çoklu olgularla birlikte düşünülmektedir.



Şekil 4.4. I, Daniel Blake filminde öne çıkan kültürel göstergeler

Film boyunca maddi kültürün beraberinde getirdiği sıkıntılar, çaresizlikler ve maddi kültürün topluma yansması öne çıkmıştır. Yönetmen seyirciyi kültür ve toplum eleştirisiyle yüzleştirmek istemektedir ve sinemanın dramatik kodlarını kullanmaktadır. Örneklem olarak seçilen bu film diğer filmlere göre daha baskın bir dile sahip politik filmidir. Yönetmen sinemanın olanaklarından yararlanarak eleştirilerini açıkça ve sertçe ifade etmiştir. Bu film, modern kültür eleştirisi olmasının yanı sıra hak, toplumsal ve sosyal düzen, işçi ve işsizlik vb. konuları tekrar gündeme getirmiştir. Böylelikle toplumsal gerçekçi filmlerin sadece 1950'ler ya da 70'lerde kalmadığı, 2000'li yıllarda da devam eden işsizlik ve sosyal politika sorununun olduğu hatırlatılmıştır. Ken Loach Avrupalı işçi sınıfını ve yaşadığı zorlukları sinematik iletişimle² aktarmış ve modern kültür eleştirisini paylaşmıştır. Avrupa'nın benimsediği eleştirel akıl ve özgürlükçü düşünce sayesinde yönetmenler fikirlerini filmler aracılığıyla iletmişlerdir. Kültüre dair bu eleştirel yaklaşım, bağımsız filmlerde göstergelerle kurulmaktadır. Kültür temsilleri sinematik imajlarla birleştiğinde Raymond Williams'ın belirttiği yeşeren kültürü ortaya çıkarmaktadır. Bu amaçla tezde örneklem olarak seçilen sanat filmleri, eleştirel ve bağımsız olmalarından dolayı öne çıkmaktadır.

² Estetik iletişim kapsamına giren sinematik iletişimde düşünce, estetik kodlarla ve sinematografik tekniklerle aktarılmaktadır. Estetik iletişimde amaç sanatçı ve alıcısının arasında ilişki kurmak ve alıcının ilgisini çekmektir. Sinema, seyircinin duygu ve düşünceleri üzerinde değişiklikler yapmayı, onu etkilemeyi amaçlamaktadır.



5. SONUÇ

Sinemanın kültürlerarası iletişimde etkin olduğu ve kültürel ön kabuller yaratarak farklı kültürleri tanıttığı bilinmektedir. Öyle ki bu etki sayesinde ülkeler kültür ve sinema alanında politikalar geliştirmiştir. Kültürün bir parçası olan gündelik hayat, toplumun yaşam tarzını, geleneklerini, düşünüş biçimini ifade etmektedir. Kültür ve gündelik hayat, ülkeler arasında farklılık göstermektedir. Kültür, tarihsel geçmişin köklerini bünyesinde barındırırken gelişen toplumsal şartlara göre dönüşebilmektedir. Kültür üzerine düşünceler tarih boyunca tartışılmıştır. Klasik sosyoloji kuramının öncüleri toplumsal düzen için kültürün önemini yinelerken eleştirel yaklaşımlar kültürün bir sermaye ve meta haline gelerek insanları tek tipleştirdiğini savunmuşlardır. Onlara göre kültür doğal bir süreç olmaktan çıkmış ve bir güç haline gelmiştir. İngiliz kültürel çalışmalar ekolü ise kitle iletişim araçları karşısındaki bireyin doğru okumalarla bilinçli olabileceğini, içerikler karşısında seçici davranabileceğini belirtmiştir.

Kültürel göstergebilimin sinema ile olan ilişkisi önemlidir. Sinema, kültürleri görünür kılan, görsel-işitsel imgeleri estetik düzeyde yansıtan araçlardan biridir, bunu da göstergelerle gerçekleştirmektedir. Temsil ve gösterge, algı sonucunda zihinde oluşan kavramların somutlanmış halidir. Kültür göstergeleri, ortak duygu ve düşüncelere sahip toplumun kolektif anlamlar çıkarmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda sinemada kültürel temsiller/göstergeler yoluyla kültür bilinçli veya bilinçsiz olarak tanıtılmaktadır. Çünkü sinema, yönetmenin film dilini yansıttığı bireysel bir alan olduğu kadar kültürel göndermelerde bulunan toplumsal bir sanattır. Yönetmen bilinçli bir şekilde kültürü tanıtmak ya da benimsetmek isteyebilir. Kültür-sanat politikaları bağlamında sinematografik teknikler bilinçli olarak yeniden düzenlenmektedir. Kültürel temsillerin belirli bir amaçla kullanılmadığı durumlarda bile kadrajın içindeki her şey toplumsal ve kültürel ipuculardır. Çünkü mekân, eşya, müzik, kıyafet gibi kültür öğeleri toplumsal bilgiler vermektedir ve kültürel belleği oluşturmaktadır. Böylece göstergelerin kültürel ve sinematik anlamları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada seçilen Avrupa filmleri kültürel temsiller ve politikalar açısından ele alınmış ve seçilen filmler üzerinden kültürler göstergebilim yöntemiyle analiz edilmiştir.

Avrupa'nın uluslar üstü bir konumda olması, kültür ve sinema politikalarını bu doğrultuda yapması, sinemasında özgür düşünceler olması ve yerel kültürlerle saygı göstererek üst kültür oluşturma çabası Avrupa sinemasının kültür bakımından incelenmesi ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. İdeolojik bir birlik olan AB, kültür politikalarını da avantajlı konumda olmak için düzenlemiştir. Kültürel coğrafyanın önemli örneklerinden olan Avrupa'yı din birliği, coğrafi yakınlık ya da fikir birliği üzerinden tanımlayanlar olmuştur. Avrupa bahsedilen tüm özellikleriyle bir kültürel coğrafya örneğidir. Aynı zamana eleştirel aklı temel alan Avrupa, sanat filmlerinde bunun yansımalarını taşımaktadır. Özgür düşünce, bilim ve akıl temelli yaklaşım Avrupa değerleri arasındadır. Sanat filmleri de yönetmenin gişe kaygısı gütmeyen, özgür düşüncelerini göstergelerle aktardığı bir araçtır. Bu bakımdan seçilen Avrupa filmleri ulusal ve AB kültüründen izler taşımakla birlikte yönetmenin fikirlerini ve gözlemlerini özgürce yansıtmaya yardımcı olmuştur.

İngiltere'nin 2020 yılında Avrupa Birliği'nden ayrılması bu zamana kadar inşa edilen birlik düşüncesini sarsmış olsa da geriye kalan 27 ülke, Birlik üyesi olarak yoluna devam etmektedir. Sağlam temellerle ilerlemeye çalışan Avrupa Birliği, bu olası ayrılmaları aza indirmek için hep avantajlı konumda olmaya çalışmış, kültür ve sanat politikalarıyla kültür birliğini desteklemiştir. AB'nin kültür alanındaki projelerine örnek olarak Erasmus, kültür başkentleri projesi, Eurimages, Avrupa kültür festivalleri, yaratıcı Avrupa programı vb. gibi programlar gösterilebilir. Bu programlar Avrupa'nın diğer ülkelerdeki ve kendi içindeki hareketliliğini kapsarken kültürlerarası iletişimin sağlanmasında ve Avrupa imajının yayılmasında etkili olmaktadır. Çok boyutlu olan Avrupa kültürünün geliştirilmesi ve Avrupa imajının yaratılması için sinema, kültürel göstergeleri ön plana çıkaran bir araç olmuştur. Böylece kültür birliğini sinema üzerinden değerlendirmek önem arz eden bir konu haline gelmiştir.

Avrupa, Eurimages gibi ortak yapımlarla üye ülkeleri birleştirmekte, 'Avrupalı' imajı yaratacak politikalar üretmekte ve Dünya sinemasında önemli bir yere sahip olmaktadır. Avrupa, Rönesans ve Reform hareketleriyle sanatın ve özgür düşüncenin merkezi olmuştur. Çeşitlilikten birlik yaratmaya çalışan AB, geçmişten aldığı kültürel mirası filmlerde canlı tutmak istemektedir. Çalışma kapsamında seçilen filmlerin bağımsız sinema olması bu fikri esnetmektedir. Avrupa sanat filmleri, kültür projeleriyle desteklendiği ve ana akım sinemaya göre kültürel imajları daha iyi

yansıttığı için bu tezin örnekleme olarak seçilmiştir. Çalışmada kültürel temsiller mimari/mekân, müzik, dil, giyim-kuşam, eğlence-boş zaman, ritüeller, yemek, gündelik yaşam pratiği ve soyut değerler olarak sınıflandırılmıştır. Filmler bu kategorilerden ve literatürdeki bilgilerden yola çıkılarak analiz edilmiştir. Sinema göstergebilimi ile film analizi yapılarak kültür göstergeleri film ve toplum bağlamında incelenmiş, film eleştirisinde sosyolojik yaklaşımla yöntem desteklenmiştir.

Kültürü belirli kalıplarla ve sınırlı bir ideoloji olarak tekrarlamayan bu filmler (*Dönüş*, *Muhteşem Güzellik*, *Toni Erdmann* ve *Ben*, *Daniel Blake*) kimi zaman toplum eleştirileriyle kimi zaman kültürel öğeleri yansıtmasıyla öne çıkmaktadır. Örneklem olarak seçilen bağımsız filmler, özgür düşüncenin bir yansıması niteliğindedir ancak bunu yaparken ulusal kültürleri ve Avrupa Birliği değerlerini hatırlatmaktadır. Pedro Almodovar'ın *Dönüş* (2006) filmi İspanya'nın ulusal kültürüne dair öğeler göstermekte ve insan hakları, cinsiyet eşitliği, aile gibi değerleri içinde barındırmaktadır. Ülkesini iyi tanıyan yönetmen, Madrid'in gündelik yaşamını kadın karakterler üzerinden anlatmakta ve kimi zaman da toplumsal düzen bozukluklarına eleştiriler getirmektedir. Filmde öne çıkan kültürel öğeler dışıl mekân, yerel dil, ritüeller, müzik, din gibi kültürel öğelerdir. Filmde hem İspanya'nın kültürüne hem de Avrupa'nın değerlerine ilişkin öğeler görülmektedir. Bu da tam olarak Avrupa Birliği'nin benimsediği bir bakış açısıdır; yerel kültüre saygı duyarak Birlik kültürünü geliştirmek. Paolo Sorrentino ise Roma'nın tarihsel ve estetik mekânlarını filmle yeniden görünür kılarak yüksek kültür, sanat ve arzu üzerine hikâyesini şekillendirmiştir. Filmde öne çıkan kültürel göstergeler eğlence kültürü, müzecilik, estetik kent imgesi, dini göstergeler gibi bileşenlerdir. Film, yerel kültürel özelliklerini sunarken Avrupa Birliği'nin özgürlük, bireycilik, insan hakları gibi değerlerine de gönderme yapmaktadır. Örneklem olarak seçilen *Toni Erdmann* filminde yönetmen Maren Ade, bir kadın gözüyle modern yaşamda tutunmaya çalışan iş kadını ve babası üzerinden özgün dilini kurmaktadır. Filmde aile, kapitalist iş yaşamı, ekonomi, boş zaman eleştirisi, ikinci kimlik gibi konularla kültüre ve gündelik hayata dair düşünceler yansıtılmaktadır. Filmlerde ortak kültür olarak Avrupa kültürü ve politikalarının izleri görülmüş, farklılık olarak ise ulusal kültürler öne çıkmıştır. İncelenen son film *Ben*, *Daniel Blake*'de ise kültür ve iktidar eleştirisi görülmektedir. AB'nin sosyal haklar üzerine olan politikalarını tekrar hatırlatan ve sistemi eleştiren film, Ken Loach'un toplumsal gerçekçi bakış açısını tamamlamaktadır. Filmde öne

çıkan kültürel göstergeler sosyal hak, adalet, bürokrasi, ekonomik özgürlük, sınıf gibi toplumsal konulardır. AB ve İngiltere'ye getirilen bu eleştiriler var olan kültürü yıkararak yeşeren bir kültür oluşturma çabasıdır ve yönetmen kolektif bilinci dramatik kodlar aracılığıyla arttırmaya çalışmaktadır.

Dört filmin ortak noktası, bağımsız film olmaları, özgür ve yenilikçi film dili yaratmalarıdır. Yenilikçi film dili eleştirel ve özgür olmakla birlikte, kültürel göstergeler üzerine düşünülmesi anlamına gelmektedir. Filmler aynı zamanda Avrupa sinemasının önemli filmleri olarak tarihe kazınmıştır. Örneklem olarak seçilen bu filmlerde hem ulusal hem de Birlik kültürünü yansıtan temsiller görülmektedir. Çalışmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesi, analiz bölümünde karşılığını bulmuş ve bağımsız Avrupa filmlerinin kültürel özellikleri yansıttığı kimi zamanda eleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Ana akım sinema belli kalıpları belirli uyulaşımalarla anlatmaktadır bunun aksine bağımsız sinema kendini eleştirebilen, hicveden, özgür düşüncesini dile getiren bir sinemadır. Bu yüzden bu çalışmada özgün bağımsız yapımlar tercih edilmiştir. Avrupa Birliği'nin kültür ve sinema politikalarının izleri filmlerde görülmüştür. Yönetmenler kimi zaman kendi toplumunu eleştirmiş kimi zaman da kültürel özellikleriyle gurur duyarcasına temsilleri güzelleştirmiştir. Yapılan çalışma sonucunda filmlerin kültürel imgeler taşıdığı, Avrupa kültürü ve ulusal kültürün filmlerde kendine yer edindiği, bunun politika ve yaşam tarzıyla ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Kültür, toplum ve sinema arasındaki ilişki uluslar üstü bir topluluğun oluşturmaya çalıştığı politikalarla yeniden görünür olmuştur. Çalışmada bu üçlü yapının filmler aracılığıyla temsil edildiği görülmüştür. Sinema, kültür göstergeler açısından bir dildir ve ülkelerin kültürel yapılarını tanıtmada, göstermede, eleştirmede birer araçtır. Bu dil, estetik ve sembolik göstergelerle kültürü yeniden inşa etmekte, pekiştirmekte veya eleştirerek dönüştürmektedir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Yayım (Üçüncü Baskı).
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adanır, O. (2007). *İşitsel ve Görsel Anlatım Üretimi*. İstanbul: +1 Kitap.
- Ade, M. (Yönetmen). (2016). *Toni Erdmann* [Film]. Almanya: Kompolize Film.
- Akdemir, E. (2017). Avrupa Ortak Kültür ve Sanat Mirasının Korunmasında Avrupa Birliği'nin Çalışmaları: Avrupa Kültür Başkenti Programı Özelinde Bir İnceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2), 176-194.
- Akın, F. (Yönetmen) (2004). *Duvara Karşı* (In The Fade) [Film]. Almanya: Wüste Film, Baravia Film International.
- Almodovar, P. (Yönetmen). (2006). *Dönüş* (Volver) [Film]. İspanya: Sony Pictures Classisc.
- Almodovar, P. (Yönetmen). (1999). *Annem Hakkında Her şey* (All About My Mother) [Film]. İspanya: Sony Pictures Classisc.
- Alver, K. (2010). "Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi". *Sosyoloji Dergisi* 21.Sayı, 3.dizi, 199-210.
- Alver, K. (2012). "Kent İmgesi". *Kent Sosyolojisi*. (Ed. K. Alver), Ankara: Hece Yayınları.
- Alver, K. ve Doğan, N. (editörler), (2013). *Kültür Sosyolojisi*. Ankara: Hece Yayınları, (Üçüncü Baskı).
- Anderson, K., Domosh, M., Pile, S. & Thrift, N.(eds.) (2003). *Handbook of Cultural Geography*, London: Sage Publication.
- Andrew, J. Dudley, (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Artun, A. (2018). *Müze ve Modernlik*. Dördüncü Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (Çev. Ayşe Tekin). İkinci baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997 yılında yayımlanmıştır).
- Aşçıoğlu Öz, G. (2007). "Avrupa Topluluğu Rekabet Hukuku ve Politikası", *Avrupa Birliği Politikaları* (editörler, D. Senemoğlu ve Ç. Erhan). Ankara: İmge Yayınevi.
- Bahar, H.İ. (2005). *Sosyoloji*. Ankara: Siyasal Yayınevi.

- Baker, U. (2018). *Kanaatlerden İmajlara*. (Çev. Harun Abuşoğlu). Beşinci baskı. İstanbul: Birikim Kitapları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin İlkeleri*. (Çev. Berke Vardar ve Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (Eserin orijinali 1965 yılında yayımlanmıştır).
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1985 yılında yayımlanmıştır).
- Barkot, Z. (2013). *Anaakım Hollywood Sinemasında Özne, Arzu ve Temsil İlişkisi: Temsil Krizinin Sınırları ve Alternatif Arayışları*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar*. (Çev. Ümit Öktem). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1991 yılında yayımlanmıştır).
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Toplumda Kültür*. (Çev. İhsan Çapcıoğlu ve Fatih Ömek). Ankara: Atıf Yayınları.
- Bayman, S. (2015). *Temsiliyet Krizi: Çek Yeni Dalga Filmlerinde Sistem Karşıtı Kadınlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Belge, M. (2016). *Tarih Boyunca Yemek Kültürü*. On Dördüncü baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1931 yılında yayımlanmıştır).
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (Çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara). Ankara: Phoenix Yayınevi, 2. Baskı. (Eserin orijinali 2005 yılında yayımlanmıştır).
- Berger, Arthur Asa (2012). *Kültür Eleştirisi*. (Çev. Özgür Emir). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1995’de yayımlanmıştır).
- Bergman, İ. (Yönetmen) (1957). *Yedinci Müdür* (The Seventh Seal) [Film]. İsveç.
- Bergman, İ. (Yönetmen) (1966). *Persona* [Film]. İsveç.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilis Özgökbel, P. (2017). “Alman Sineması: Yıldızı Bir Parlayan Bir Sönen Ülke Sineması Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, s.1, 89-108.

- Bordwell, D. Ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2008 yılında yayımlanmıştır).
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. (Çev. Halime Yücel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayım. (Eserin orijinali 2010 yılında yayımlanmıştır).
- Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*. (Çev. Mete Tunçay). İkinci Baskı. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 2004 yılında yayımlanmıştır).
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2005 yılında yayımlanmıştır).
- Büyükbay, C. (2017). “Almanya’nın AB İçerisindeki Liderlik Rolü: Uluslararası Krizler Bağlamında Dış Politikada Süreklilik ve Değişim”, *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi*, cilt 8, sayı 1, s.19-38.
- Cameron, J. (Yönetmen) (1997). *Titanic* [Film]. ABD: 20th Century Fox.
- Canatan, K. (2004). “Avrupa Birliği Ülkelerinde Değerler Yönelimi”. *Değerler Eğitimi Dergisi* 2 (7-8), 41-63.
- Canatan, K. (2012). “Batı Kenti”. *Kent Sosyolojisi*. (Ed. Köksal Alver). Ankara: Hece Yayınları.
- Chaplin, C. (Yönetmen) (1936). *Modern Zamanlar* (Modern Times) [Film]. ABD: United Artist.
- Chansel, D. (2003). *Beyaz Perdedeki Avrupa*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı ve Avrupa Konseyi.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları*. (Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Çelebi, T. (2009). *Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Çetin, E. (2017). *Gündelik Hayata Sosyolojik Bakmak*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çotuksöken, B. (1998). *Kavramlara Felsefe ile Bakmak*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi*. (Çev. Lale Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi, (Eserin orijinali 1980 yılında yayımlanmıştır).

- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Alfa. (Eserin orijinali 1964 yılında yayımlanmıştır).
- Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları 4. Baskı.
- Deliormanlı, E. (2011). "Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması", *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* (ed. Serpil Kirel). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2004). *Sinema I: Hareket İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Diken, B. Ve Laustsen, C. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayıncılık, Dördüncü baskı. (Eserin orijinali 2007 yılında yayımlanmıştır).
- Dinç, C. (2015). *Avrupa ve Avrupa Birliği*. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Douglas, M. (2018). *Doğal Semboller*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinali 2016 yılında yayımlanmıştır).
- Durkheim, E. (2013). *Toplumbilimin Yöntem Kuralları*. (Çev. Özer Ozankaya). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Duruel Erkılıç, S. (2013). "Queer Sinema", *Sinema Kuramları 2* (ed. Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık Göstergelimi*. (Çev. Fatma Erkman Akerson). İstanbul: Daimon Yayınları. (Eserin orijinali 1968 yılında yayımlanmıştır).
- Eliot, T.S. (1987). *Kültür Üzerine Düşünceler*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (Eserin orijinali 1961 yılında yayımlanmıştır).
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram*. Ankara: Pozitif Matbaacılık, (Üçüncü Baskı).
- Erdoğan, İ. Ve Solmaz Beşevli, P. (2005). *Sinema ve Müzik*, Ankara: Erk Yayıncılık
- Erhan, Ç. ve Senemoğlu, D. (2007) (Editörler). *Avrupa Birliği Politikaları*, Ankara: İmge Yayınevi.
- Erinç, S.M. (2004). *Kültür Sanat, Sanat Kültür*. İkinci baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Esgin, A. ve Çeğin, E (editörler). (2018) *Gündelik Hayat Sosyolojisi* Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Esgin, A. (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?" *Doğu Batı Dergisi- Önce Müzik Vardı*, Sayı 62, ss. 153-182.

- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih*. (Çev. Handan Demir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1993’de yayımlanmıştır).
- Fırat, M. (2014). “Yemeğin İdeolojisi Ya Da İdeolojinin Yemeği: Kimlik Bağlamında Yemek Kültürü”. *Folklor/ Edebiyat*, cilt 20, sayı 8.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1973 yılında yayımlanmıştır).
- Gerbner, G. (2014). *Medyaya Karşı*. (Çev. Veysel Batmaz, Güneş Ayas, İsmail Kovacı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (2014). *Damga*. (Çev. Ş.Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı). Ankara: Heretik yayıncılık. (Eserin orijinali 1963’de yayımlanmıştır).
- Goffman, E. (2019). *Etkileşim Ritüelleri*. İkinci Baskı. (Çev. Adem Bölükbaşı). Ankara: Heretik.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*. (Çev. Erdal Cengiz ve diğerleri). Ankara: İmge Kitabevi. (Eserin orijinali 1995’de yayımlanmıştır).
- Güçhan, G. (1993). “Sinema Toplum İlişkileri”. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi *Kurgu Dergisi* 51-72.
- Günel, P. (2009). *Avrupa Birliği’nin Sosyal Politikası Çerçevesinde Güney Avrupa Sosyal Devlet Modeli ve Türkiye*. T.C. Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü, Sosyal Yardım Uzmanlık Tezi, Ankara.
- Günüğür, H. (2007). *Avrupa Birliğinin Hukukunun Uluslarüstü Niteliği*. http://ataum.ankara.edu.tr/wpcontent/uploads/sites/360/2018/12/Gunugur-30.Yil_Armagani.pdf. Erişim Tarihi: 29.01.2020.
- Gürses, İ. (2007). *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Güvenç, B (1979). *İnsan ve Kültür*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Güvenç, B. (2005). *Kültürün ABC’si*. (Yedinci Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Güven Akdoğan, Ö. (2019). “Toni Erdmann Filminde Modern Yaşam Paradoksları, Alt Politika ve Oyun”, *Sinefilozofi*, cilt 4, sayı 8, ss. 266-283.
- Hall, E.T. (1975). *Beyond Culture*. New York: Doubleday.
- Hall, S. (2017). *Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (Çev. İdil Dündar) İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1997 yılında yayımlanmıştır).

Harootyan, H (2006). *Tarihin Huzursuzluğu: Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*. (Çev. Mehmet Evren Dinçer). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (Eserin orijinali 2000 yılında yayımlanmıştır).

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. Beşinci Baskı. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Hayta, Y. (2016) “Kent Kültürü ve Değişen Kent Kavramı”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, ss. 165-184.

Huges, H., Allen D., Wasik, D. (2003). “The Significance of European ‘Capital of Culture’ for Tourism and Culture: The Case of Krakow 2000”, *International Journal of Arts Management*, Cilt: 5, Sayı. 3, ss. 12 – 23.

Ifversen, J. (2002). “Europe and European Culture- a Conceptual Analysis” *European Societies*, 4:1, 1-26, DOI: 10.1080/14616690220130973.

İnternet: <http://www.cinerituel.com/2017/05/sinemada-mekan-ve-ses-tasariminin-tarihsel-gelisimi.html>. Son Erişim Tarihi: 12.01.2019.

İnternet: https://www.researchgate.net/publication/288829485_Avrupa_Birliginde_Kultur_v_Din. Son Erişim Tarihi: 17.02.2019.

İnternet: <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=13&makaleid=3549>. Son Erişim Tarihi: 05.03.2019.

İnternet: <https://www.ab.gov.tr/> Son Erişim Tarihi: 02.02.2019.

İnternet: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/> Son Erişim Tarihi: 29.05.2019.

İnternet: <http://www.sinematurk.com/icerik/2489-pedro-almodovar-ve-penelope-cruz-ile-volver-donus-uzerine/> Son Erişim Tarihi: 09.10.2019.

İnternet: <https://www.cnnturk.com/haber/kultur-sanat/sinema/italyanin-gururu-muhtesem-guzellik>. Son Erişim Tarihi: 01.11.2019.

İnternet: BBC: Brexit (<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51321245>) Son Erişim Tarihi: 04.02.2020.

İnternet: <https://www.meetup.com/de-DE/Spanish-Lessons-Club-Flexible>. Son Erişim Tarihi: 21.01.2020.

İnternet: http://inhak.adalet.gov.tr/Resimler/Dokuman/2712020142910121_tur.pdf.03.03.2020 Son Erişim Tarihi: 22.01.2020.

İnternet: <https://www.avrupa.info.tr/tr/avrupa-birligi-temel-haklar-bildirgesi-708>. Son Erişim Tarihi: 05.03.2020.

İnternet:

<https://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinionmobile/index.cfm.Eurobarometer> Son Erişim Tarihi: 06.03.2020.

Jeunet, J. (Yönetmen) (2001). *Amelie* [Film]. Fransa.

Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım.

Kağıtçıbaşı, Ç. (1998). *Kültürel psikoloji: Kültür bağlamında insan ve aile*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kağıtçıbaşı, Ç. (2013). *Günümüzde İnsan ve İnsanlar*. İstanbul: Evrim Yayınevi, (On Beşinci Baskı).

Kanat, F. (2006). *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Karadoğan, A. (ed.). (2010). *Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Karaman, K. (2010). “Ritüellerin Toplumsal Etkileri”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:21, ss.227-236.

Kartarı, A. (2016): *Kültür, Farklılık ve İletişim*. İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaurismaki, A. (Yönetmen) (2002). *Geçmiş Olmayan Adam* (The Man Without a Past) [Film]. Finlandiya.

Kaya, E. (2017). “Avrupalılık Kimliği ve Avrupa Birliği Vatandaşlığı Eğitimi”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 407-433.

Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (Çev. Ertan Yılmaz – Nuray Yılmaz). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2011 yılında yayınlanmıştır).

Keskin, H.M. (2016). *Avrupa Birliği El Kitabı*, 2.baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Ketche ve Ulkay, C. (Yönetmen) (2017). *Müslüm* [Film]. Türkiye: ICNN Yapım.

Kılıcı, E. (2018). “Brexit; Birleşik Krallık ve Euro Bölgesi Açısından Sonuçlarının Değerlendirilmesi”, *Sakarya İktisat Dergisi* cilt 7, sayı 1, ss.1-26.

Kieslowski, K. (Yönetmen) (1989). *Dekalog* [Film]. Polonya: Telewizja Polska.

Kılınc, D. D. (2019). *Türk Sinemasında Korku Filmlerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Konuralp, S. (2004). *Film Müziği*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık

- Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2007 yılında yayımlanmıştır).
- Kutlutürk, C. (2016). "Hinduizm'de Cenaze Törenleri", *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar 5 Dergisi*, Cilt:8 Sayı:1, 177-196.
- Lang, F. (Yönetmen) (1927). *Metropolis* [Film]. Almanya: Universum Film.
- Le Bon, Gustave (2014). *Kitleler Psikolojisi*. Ankara: Tutku Yayınevi. (Eserin orijinali 1895'de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev. Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı (Eserin orijinali 1968 yılında yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık (Eserin orijinali 1958 yılında yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 2*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1961 yılında yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık (Eserin orijinali 1981 yılında yayımlanmıştır).
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen). İkinci basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996 yılında yayımlanmıştır).
- Loach, K. (Yönetmen). (2016). *I, Daniel Blake* [Film]. İngiltere, Fransa, Belçika.
- Lotman, Y.M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (Çev. Oğuz Özgül). İkinci basım. Ankara: Öteki Yayınevi. (Eserin orijinali 1973 yılında yayımlanmıştır).
- Luhrmann, B. (Yönetmen) (2013). *Muhteşem Gatsby* (The Great Gatsby) [Film]. ABD: Warner Bros. Pictures.
- Lumholdt, J. (2015). *Sinema Tarihi- Lars Von Trier*. (Çev. Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 2007 yılında yayımlanmıştır).
- Malinowski, B. (2016). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. (Çev. Deniz Uludağ). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Melies, G. (Yönetmen) (1902). *Aya Seyahat* (A Trip to the Moon) [Film]. Fransa: Gaston Melies.
- Midilli, S. (2014). *Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnes Varda Sinemasında Kadın Temsili*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Mils, W. (2016). *Sosyolojik Tahayyül*. (Çev. Ömer Küçük). İstanbul: Hil Yayın. (Eserin orijinali 2000 yılında yayımlanmıştır).

- Morley, D. Ve Robins, K. (2011). *Kimlik Mekânları*. İkinci Basım. (Çev. Emrehan Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 19, 79, 129-131, 186-187.(Eserin orijinali 1995 yılında yayımlanmıştır).
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık (Eserin orijinali 1977 yılında yayımlanmıştır).
- Mursalöğlü, İ. (2010). *Bir Pedro Almodovar Kitabı*. İstanbul: Es Yayınları,
- Mutlu, Erol (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos, (Altıncı Basım),
- Neale, S. (2010). “Kurum Olarak Sanat Sineması”. (Çev. Özgür Yaren). *Sanat Sineması Üzerine* (ed. Ali Karadoğan). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Oğurlu, E. (2008). “Lizbon Antlaşması’ndan Sonra Avrupa Birliği”, *Avrasya Etüdlere*, T.C. Türk İş birliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı, 7-33.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: T.C Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2.baskı.
- Ong, Walter (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, (Beşinci Baskı), (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı).
- Oylum, R. (2016). *Alman Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Özdemirci, E.G. (2013). “İskandinav Estetiği: Dagur Kari Filmlerinde Varoluşçu Sorgulamalar”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimleri Dergisi* sayı 23, s. 115 137.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, İkinci Baskı.
- Özden, Ö. (2013). “Türkülere Felsefi Bakış”, *Kültürümüzde Türkü Sempozyum Bildirileri Kitabı 1*, Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, ss 51-64.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Öztürk, S. (2019). Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye. *SineFilozofi* , 4 (7) , 3-9.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler*. (Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci). Ankara: Epos Yayınları. (Eserin orijinali 2001 yılında yayımlanmıştır).
- Parikka, J. (2017). *Medya Arkeolojisi Nedir?* (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 2012 yılında yayımlanmıştır).
- Perišic, B. (2010). *Heritage Film and Heritage Culture: Jane Austen Adaptations*. Master Thesis, Humboldt Universität zu Berlin, 8-9.

- Prensky, M (2001). *Digital Natives, Digital Immigrants*. MCB University Press, vol 9. No.5.
- Postman, N. (2018). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. Sekizinci Basım. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1985’de yayımlandı).
- Rifat, M. (2009). *Göstergebiliimin ABC’si*. Üçüncü baskı. İstanbul: Say yayınları.
- Ritzer, George (2013). *Klasik Sosyoloji Kuramı*. (Çev. Himmet Hülür). Ankara: De Ki basım yayım. (Eserin orijinali 2000’de yayımlandı).
- Rossellini, R. (Yönetmen) (1945). *Roma, Açık Şehir* (Rome, Open City) [Film]. İtalya: Minerva Film.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. İkinci Basım. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat. (Eserin orijinali 1993 yılında yayımlanmıştır).
- Sauer, C.O, (1925). *The Morphology of Landscape*, The Cultural Geography Reader, ed. Oakes T.S, Price, P.L., 2008. pp: 96-104. New York.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği*. (Çev. Zeynep Ertan). Ankara: Dost Kitabevi. (Eserin orijinali 1993 yılında yayımlanmıştır).
- Sefer, Ö. (2014). “Avrupa Birliği ve Avrupa Kimliği: AB Entegrasyon Sürecinin Avrupa Kimliği Temelinde incelenmesi” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Singer, B. (Yönetmen) (2018). *Bohemian Rhapsody* [Film]. ABD: GK Films, New Regency Pictures, Queen Films, Tribeca Pictures.
- Sivas, A. (2012). Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 11, 527-538.
- Sivas, Â. (2010). *İtalyan Sinemasına Bakış*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 49.
- Smith, P. ve Riley, A. (2016). *Kültürel Kurama Giriş*. Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2009’da yayımlandı).
- Sorrentino, P. (Yönetmen). (2013). *Muhteşem Güzellik* (La Grade Belleza) [Film]. İtalya: Medusa Film.
- Soytok, S. (2018). “Polonya Sinema Ekolünün -Sosyalist Gerçekçilikle İmtihanı-Tarihsel Gelişimi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı:79, s.91-104.
- Sönmez, İ. (2011). “Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları”. *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. (Ed. Serpil Kirel). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

- Şakı Aydın, O. (2007). “Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı” *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6 -Sayı 11, 119-131.
- Şenel, S. (2013). “Türkü Tanıkları ve Türkü Algısında Değişmeler”, *Kültürümüzde Türkü Sempozyum Bildirileri Kitabı 1*, Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, ss. 65-92.
- Şenel, O. (2019). “Müzik, Yaş ve Gençlerin Müzik Deneyimi.” *TRT Aylık Müzik Dergisi, Bir Dünya Müzik*, sayı 46, 14-8.
- Tanrikulu, M. (2014). *Coğrafya ve Kültür*, Ankara: Edge Akademi.
- Tatlıer Baş, M.M. (2011). “Avrupa Birliği’nde Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Ana Plan ve Politikalara Yerleştirilmesi: Hollanda, Romanya ve Türkiye Örneklerinin İrdelenmesi”. Uzmanlık Tezi, T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara, 57-58.
- Taylor, E.B. (1958). *The Origins of Culture and Religion in Primitive Culture*. New York: Harper&Brothers.
- Teker, S. (2018). “Frankfurt Ekolü ve İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulunun Karşılaştırılmalı Bir Okunması”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Timur, T. (2008). *Habermas’ı Okumak*, İstanbul: Yordam Kitap.
- Trier, L. (Yönetmen) (2000). *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Dark) [Film]. Danimarka.
- Truffaut, F. (Yönetmen) (1959). *400 Darbe* (Les Quatre Cent Coups) [Film]. Fransa: Cocinor.
- Truffaut, F. (Yönetmen) (1962). *Unutulmayan Sevgili* (Jules et Jim) [Film]. Fransa.
- Topçu, G. (2013). “Saf Sinemaya Dönüş Denemesi Dogma 95”, *Sinema Kuramları 2* (ed. Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi.
- Tuğan, N.H. (2017). “Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj”, *Social Sciences Research Journal*, sayı 4, 179-190.
- Türk, M.S. (2014). “Medyanın Gerçeklik İnşası ve Gerçeklik Algısı”, *Düşünce Dünyasında Türkiz Dergisi*, sayı 28, 09-32.
- Türk, M.S. (2018). “Avrupa Birliği’nin Medya Politikaları ve Türkiye”, *ICT MEDIA*, sayı 108, 74-77.
- Türkoğlu, N. Öztürk, M. ve Aymaz, G. (hazırlayanlar) (2014). *Kentte Sinema, Sinemada Kent*, İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Ülger, K.İ. (2008). *Avrupa Birliği El Kitabı*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

- Ünalın, Ő. (2014). *Dil ve Kültür*. Ankara: Nobel Yayın, (Altıncı Basım), 31.
- Veblen, T. B. (2017). *Aylak Sınıfın Teorisi*. nc Baskı. (ev. Eren Kırmızıaltın ve Hsn Bilir). Ankara: Heretik Yayınları. (Eserin orijinali 1899 yılında yayımlanmıştır).
- Villalobos, A. (2013). "Film and Heritage: The Reflected İmage", *A Conference on Architecture, City and Cinema Conference Proceedings*. Porto, September 11-13, 2013. 76,78.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yaren, . (2007). *Avrupa Göçmen Sineması*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Wajda, A. (Yönetmen) (1981). *Demir Adam (A Man of Iron)* [Film]. Polonya: United Artist Classic.
- Weber, M. (1993), *Sosyoloji Yazıları*. (ev. Taha Parla). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Wiene, R. (Yönetmen) (1920). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Cabinet des Dr. Caligari)* [Film]. Almanya.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (ev. Ertuğrul BaŐer). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum*. (ev. Uygur KocabaŐođlu). İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 1958 yılında yayımlanmıştır).
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (ev. Zafer Aracagk ve Bülent Doğan). İkinici basım, İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1998 yılında yayımlanmıştır).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : UĞUR, Aysu
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 06.10.1995 Ankara
Medeni hali : Bekâr
E-mail : aysu.ugur@hbv.edu.tr



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	2020
Lisans	Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi	2017
Lise	Sokullu Mehmet Paşa Lisesi	2013

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2019	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Uğur, Aysu (2018). “Son Dönem Türk Sinemasında Türler Arası Geçiş: Kelebekler Filmi”, 5. *Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu*, 29-30 Kasım 2018, İzmir, Bildiri E- Kitabı s. 356-362.

Uğur, Aysu (2019). “Kültür Turizmine Dijital Katkılar: Plato-Kent ve Sosyal Medyada Kent İmgesi”, 4. *Uluslararası Kent Araştırmaları Kongresi*, 16-18 Ekim 2019, Ankara. Bildiri E-Kitabı ISBN: 978-605-68927-7-6, s. 433-448.

Uğur, Aysu (2019) “Sinema ve Dans Arasındaki İlişki: Müzikal Filmlerinde Hareket İmge” *Sinefilozofi Özel Sayı (1)* Mayıs 2019, ISSN: 2547-9458, s.189-199.



