

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**ALTERNATİF FİLM İZLEME MEKANLARI
OLARAK SİNEMATEK OLGUSU**

**DOKTORA TEZİ
ŞULE KURT
141153102**

**Danışman Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Battal ODABAŞ**

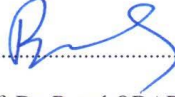
İstanbul, 2017

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

27.10.2017 tarihinde tezinin savunmasını yapan Şule KURT'a ait "Alternatif Film İzleme Mekanları Olarak Sinematek Olgusu" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Doktora Programında Doktora Tezi Olarak Oy Birliği/Oy Çoğunluğu ile Kabul Edilmiştir.



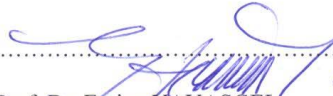
Prof. Dr. Gül BATUŞ
(Başkan)



Prof. Dr. Battal ODABAŞ
Jüri Üyesi-Danışman



Prof. Dr. Nilüfer TİMİŞİ
Jüri Üyesi



Prof. Dr. Emine YAVAŞGEL
Jüri Üyesi



Yrd.Doç.Dr.Hakan AYTEKİN
Jüri Üyesi

YEMİN METNİ

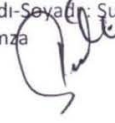
27/10/2017

Doktora tezi olarak sunduğum “ Alternatif Film İzleme Mekanları Olarak Sinematek Olgusu” adlı çalışmanın, proje safhasından sonuçlanmasına kadar olan bütün süreçlerinde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımda yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin “Kaynakça”da gösterilenlerden oluştuğunu, “Kaynakça”da yer alan bu eserlerden metin içinde atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

Öğrenci Numarası: 141153102

Adı-Soyadı: Sule Kurt

İmza



ÖZET

Alternatif Film İzleme Mekanları Olarak Sinematek Olgusu

Tez çalışmamın amacı, sinema kültürünün gelişimine, sinemanın düşünsel, kültürel, eleştirel ve evrensel boyutta zenginleşmesine sağladığı katkıları ortaya koymak, Türk Sineması'nın en önemli yılları olarak kabul edilen 1960'lı yıllarda Türkiye'de varlığını sinemacılar, yazarlar, araştırmacılar, izleyiciler için film toplayan, saklayan ve koruyan, sinemayla ilgili belge, afiş, dergi, kitap, fotoğraf, slayt vb. yayınları toplayan ve istenildiğinde bunları yararlanmaya sunan kuruluş olan Sinematek'in tarihsel evrimi ve asıl kaynağı olan Fransız Sinemateki'ni dijital kütüphane ve film arşivini detaylı olarak incelemektir.

Çalışmamın amacını oluşturan varsayımlardan en önemlisi; sinema sanatına katkı sağlayan sinemateklerin izleyici kitlelerine nasıl bir ortam sağladıklarını ve günümüzdeki anlayışla sinema izleme ortamlarının evrilerek nasıl bir gelişim ve yenileşme gösterdiğini, yeni teknolojilerle sağladıkları uyumu ve izleyici beklentileri doğrultusundaki başarılarını eleştirel anlamda araştırmaya çalışmak olmuştur.

Birinci bölümde; Kültür kavramının tarihsel gelişimi ve vazgeçilemeyecek izdüşümleri, bulunduğu sosyal ve siyasal ortamda yarattığı etkiler araştırılmıştır. Gücün modernleşmeyle birlikte boyut ve el değiştirmesine bağlı olarak toplumsal sınıflar, kentleşmeyle başlayan kitleleşme, sanayileşmeyle birlikte sanat ve edebiyat alanında da baş gösteren yeniden üretim kültürü ve kitlesel üretimin her alanda kendini hissettirmesi aristokratların ve aydın sınıfın dikkatini çekmiştir. Buna bağlı olarak da toplumların yitip giden değerlerinin ve Bilişim teknolojisinin toplum tarafından kullanımı, sınıf-toplum kavramları üzerinde durulacaktır.

İkinci bölümde; Sinemanın bir eğlence kültürü olup olmadığı sorunsalı; serbest zaman, çalışma dışı zaman ve sanayi toplumunun oluşmasıyla birlikte üretim sürecinin artmasıyla çalışma saatlerinin azalmasıyla ortaya çıkan serbest zaman ve insanların gereksinimleri ve sinemanın sanat olgusu ve Türkiye'de sinemanın siyasal süreçteki yeri ve öneminden

bahsedilip bunun yanı sıra sanat sinemasının ülke örneklemeleri doğrultusunda değerlendirilmesi yapılacaktır.

Üçüncü ve son bölümde; Sözlü ve yazılı kültürde anlam ve anlatım olgusunun, sinemanın en küçük anlamlı birimi olan görüntü ve göstergeler dizgesi olduğu ve sinema türlerinin temelini oluşturduğunu kanıksamaktayız. Sinemanın kültürel kodları, altkodları yönetmen ya da izleyicinin açıklamasıyla ortaya çıkar. Bu kodlar aynı zamanda yeni medya kültürünün öykü aktarım araçları olarak etkileşimliliğin de dilini kullanmaktadırlar. Etkileşimlilik kullanıcıya metin üzerinde kontrol hakkı tanırken, öte yandan kullanıcıya zihni ve bedeni doğrultusunda egemen olduğu bir iktidar ortamı da yaratmaktadır. Bu anlamda birer kültür endüstrisi olan dijital filmler etkileşimli öykü ve ara yüzleri de farklı ideolojik yapılarıdır. Yeni teknolojilerin topluma kazandırdıkları dijital interaktif filmlerin varlığı ve hangi sinemateklerde yer aldığı da bu bölümde anlatılacaktır. Bu bölümde ayrıca Türk Sinemateki'nin var olduğu 1965-1980 arası dönem ve Türk Sineması'nın yaşadığı sorunlara yaklaşımı, dönemin sinema anlayışlarına bakışı ve eleştirilere karşı tutumu incelenmiştir. Fransız Sinemateki ve ONF'in internet siteleri incelenip, geçirdikleri süreç sonunda gösteri, araştırma, eğitim, yayın faaliyetlerini de içerdikleri ve filmin yanında video, internet gibi geniş bir medya üzerinde çalışmakta oldukları belirlenmiştir.

Bu araştırmanın yöntemi ise; kaynak ve internet taramasından oluşmaktadır. Tez çalışması, gerek sinematek kavramı ve gerekse bu kavramın Türkiye'deki geçmişini ve şu andaki konumunun yansıtılması ve bilgi aktarımı açısından önemli niteliklere sahip kuruluşlar oldukları tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler : Sinematek, Kültür, Sanat Sineması, Dijital Çağ, Yeni Medya,
Fransa, Kanada.

ABSTRACT

Cinématheque Case as an Alternative Film Viewing Spaces

The aim of my dissertation is to develop the cinema culture, to contribute to the enrichment of the cinema in the intellectual, cultural, critical and universal dimensions. In the 1960s, considered as the most important years of Turkish Cinema, the presence in Turkey of filmmakers, writers, researchers, Collecting, preserving and preserving documents related to cinema, banners, magazines, books, photographs, slides, etc. The historical evolution of Sinematek, the institution that collects publications and presents them for use on demand, and the French Cinématheque, the main source, examine the digital library and film archive in detail.

The most important assumptions that constitute the purpose of my work are; The cinematographers contributing to the art of cinema have been trying to critically investigate what kind of environment they provide to the spectators and how today's cinema viewing environments evolve and evolve by evolving, the harmony they provide with new technologies and their expectations towards audiences.

In the first part; The historical development of the concept of culture and its indispensable projections, the effects it creates in the social and political environment are investigated. Along with the modernization of the power, the social classes have attracted the attention of the aristocrats and the intellectual class who feel self-perception in the masses, the massification that started with urbanization, the reproduction culture which started in the field of art and literature together with industrialization and mass production. It will also focus on the lost values of societies and the use of information technology by society, class-society concepts.

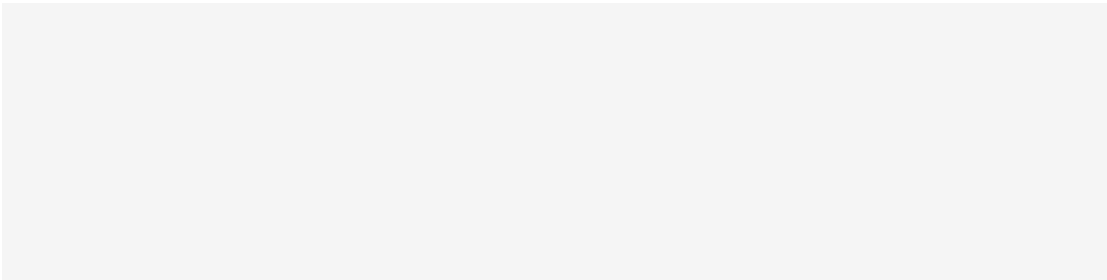
In the second chapter; Whether the cinema is an entertainment culture is problematic; Free time and the necessity of human beings and the necessity of the art of cinema and the place and importance of the cinema in the political process in

Turkey, as well as the evaluation of the arts cinema in terms of country samples will be done.

In the third and last part; We are convinced that the meaning and narration in oral and written culture is the most meaningful unit of cinema, the image and the series of demonstrations, and that it forms the basis of cinema genres. The cultural codes of cinema appear when the subcodes are revealed by the director or viewer. These codes also use the language of interactivity as a means of storytelling new media cultures. While interactivity grants the user control over the text, it also creates a power environment where the user dominates in the mind and body. In this sense, digital films, which are cultural industries, have different ideological structures and interactive stories and interfaces. The presence of the digital interactive films that the new technologies have gained in public and which cinematographers are involved will also be explained in this section. This section also examines the period between 1965 and 1980, when Turkish Cinematheque existed, and its approach to the problems experienced by Turkish cinema, its attitude towards cinema conception of the period and its attitude towards criticism. French Cinematheque and ONF have examined internet sites and they have been working on a wide range of media such as video, internet, as well as film, research, education and publishing activities at the end of the course.

The method of this research is; Source and internet browsing. It has been determined that the thesis work, the concept of cinematek and, if necessary, are the institutions that have important qualifications in terms of reflecting the past and present position in Turkey and transferring the information.

Key Words: Cinematheque, Culture, Art Cinema, Digital Age, New Media, France, Canada.



ÖNSÖZ

Türk sineması'nın özellikle politik ortamın canlandığı bireysel ve topluma özgü kavramların değişim ve yenilik kazandığı dönemi kapsayan bu çalışmam, sinema adına yeni oluşumların ve reformların yer aldığı olaylar ve olgular üzerine odaklanmış bir yapıttır. 25 Ağustos 1965'te Şakir Eczacıbaşı'nın desteği ile Onat Kutlar'ın öncülüğünde ve Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois'nin katkılarıyla kurulan Sinematek 1960'lı yılların önemli oluşumlarından biridir.

Türk Sineması'na karşı eleştirel bakış açısını evrensel boyuta taşıyarak sanat sinemasının sinema başyapıtlarını izleyiciyle buluşmasını sağlamak ve Türk Sineması'nı hak ettiği yere taşımaya baş hedef olarak belirleyen dernek; dönemin sinema entellektüelleri, yönetmenler ve yazarları tarafından olumsuz olarak değerlendirilmiş ve tartışmalara maruz kalmıştır.

Dönemin eksiklikleri ve günümüzde hala süregelen düşüncede yaşanan tutum ve izlenimler bu kuruluşun Fransa kaynaklı ilk Sinemateki ve yine eşdeğer bir kuruluş olan ONF Kanada'nın da incelenmesiyle sinema araştırma ve izlenme ortamlarının irdelenmesiyle mümkün olacağı belirlenmiştir. Bu çalışma; iletişim çalışmalarının yanı sıra, Türk Sineması'nın önemli dönemlerini aydınlatarak, sinema alanında çalışmalar yapacak olan kişi ve kurumlara katkıda bulunacaktır.

Ayrıca bu tezde incelediğim döneme ilişkin olarak politik tartışmaların özgürce yapılabildiği ve sanatsal bir ortamın oluştuğu öne sürülmektedir. O dönem gençliğinin yeni girişimlerde bulunduğu, kamusal etkileşim ve yeni toplum beklentilerinin belirleyiciliğinin gözlemlendiği söylenebilir. Türk Sinematek Derneği ve günümüzdeki sinemateklerin durumlarını incelediğim tezimde iki farklı dönemin genel atmosferinin anlaşılmasını sağlamak faydalı olacağı düşüncesindeyim.

Bu araştırmamın sonuca ulaşmasında öncelikle İstanbul Üniversitesi'nden değerli bilim insanı Prof. Dr. Nüket GÜZ aracılığıyla tanıştığım ve Sinematekler ve

işleyişleri konusunda doktora tezine başlatan, ders aşamasında derin bilgi ve akademik deneyimlerini her fırsatta benimle paylaşan tez danışmanım Prof. Dr. Battal ODABAŞ'a, Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora derslerimde sabır göstererek değerli yardımlarını benden esirgemeyen çok kıymetli hocam Prof. Dr. Nüket GÜZ'e, sinemanın önemli iletişim ve kültürel araç olma fikrini ve cesaretini bana ilk kez kazandırmış olan Prof. Dr. Emine YAVAŞGEL'e ve yine araştırma sürecinde alanındaki bilgi, deneyim desteğini sağlayan Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN'e, tez sürecim boyunca bana sinema ve iletişim alanında bilgi ve deneyimlerini sunan Prof. Dr. Gül BATUŞ'a, sanat perspektifimde bilim insanı bakış açısını kazandıran tüm Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Anabilim Dalı Öğretim Üyelerine ve bana güven ve destek veren herkese teşekkürü borç bilirim.

Şule KURT

İstanbul, Temmuz 2017

İÇİNDEKİLER

KAPAK	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xii
TABLolar	xv
FOTOĞRAFLAR	xvi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM KÜLTÜR İNCELEMELERİ

1.1. Kültür Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar.....	8
1.2. Kültür Kavramının Eşgüdümsel Gelişimi.....	13
1.2.1. Kültürel çalışmalar	17
1.2.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Yıllar	17
1.2.3. Kültürel Çalışmalar ve Yeni Sol	18
1.2.4. Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi	19
1.2.5. 1968 Yılı.....	20
1.2.6. Sol'un Geri Çekilmesi	21
1.2.7. Komünizm Sonrası Dönem	24
1.2.8. Sınıf Ayrımı ve Toplumsal Dönüşüm	32
1.3. Kültür Endüstrisi	37
1.3.1. Frankfurt Okulu'nun İlk Yıllarında Kültür Kavramı	38
1.3.2. Tüketim Kültürü	48
1.4. Kültür Aktarımını Sağlayan Araçlar	52
1.4.1. Çok kültürlülük	52
1.4.2. Kültürün Medya Aracılığıyla Yayılımı	56

II. BÖLÜM

SİNEMA VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Sinema ve Eğlence Kültürü.....	60
2.2. Sanat Olarak Sinema.....	61
2.3. Deneysel Sinema.....	66
2.3.1. Fransa’da Deneysel Sinema.....	66
2.3.2. Almanya’da Deneysel Sinema.....	67
2.3.3. Rusya’da Deneysel Sinema.....	68
2.3.4. Amerika’da Deneysel Sinema.....	69
2.3.5. Türkiye’de Deneysel Sinema.....	72
2.4. Türkiye’de Sanat Olarak Sinema.....	82
2.5. Türkiye’de Sinema Gösterim Ortamları ve Türkiye’deki Durumu.....	84
2.6. Sinemanın Dünyaya ve Türkiye’ye Ulaşması.....	87
2.6.1. 1954-1963 Sinemacılar Dönemi.....	93
2.6.1.1. 1950-1960 Döneminde Türk Sinemasında Sorunlar ve Çözüm Bulma Çabaları.....	98
2.6.2. 1960 – 1986 Yılları Arasında Türk Sineması.....	104
2.7. Sinematek Olgusu.....	124
2.8. Türkiye’de Sinematek Olgusu.....	130

III. BÖLÜM

ALTERNATİF FİLM İZLEME MEKANLARI

SİNEMATEK ARAŞTIRMASI

3.1. Yeni Medya, Kültür ve Dramaturji.....	136
3.1.1. Sözlü ve Yazılı Kültür Döneminde Anlam ve Anlatım.....	136
3.1.2. Görüntüsel Gösterge ve Sinematografik Görüntü.....	141
3.1.3. Sözlü ve Yazılı Kültürde Anlatı.....	151
3.1.4. Anlatımın Kurgulanması.....	159
3.2. Flanör Gezgin Film İzleme Kültürü.....	163

3.3. İnteraktivite Kavramı	168
3.3.1. İnteraktivite Türleri	169
3.3.1.1. Gerçek İnteraktivite	169
3.3.1.2. Algısal İnteraktivite	170
3.3.1.2.1. Yazınsal Sanatlar	170
3.3.1.2.2. Görsel Sanatlar	170
3.3.1.2.3. Sinema Filmleri	171
3.3.1.3. İnteraktivitenin Tarihçesi	171
3.3.1.4. Yeni Medya Olarak Sinema	179
3.3.1.4.1. İnteraktif Anlatı	187
3.3.1.4.2. İnteraktif Sinema	188
3.3.1.4.3. İnternet	191
3.3.1.4.4. Küreselleşme, Bilgilendirme ve Toplumsal Hareketler	193
3.4. Dijital Sinematekler	195
3.4.1. Fransız Sinemateki (Cinémathèque Française	195
3.4.1.1. Sinematekteki Salonlar	197
3.4.1.2. Yazılı Arşiv	198
3.4.1.3. Görüntü Arşivi	198
3.4.1.4. Siteden Yararlanılabilecek Olanaklar	199
3.4.1.5. Sinematek Binasında Verilen Hizmetler	204
3.4.1.5.1. Karanlık Oda	204
3.4.1.5.2. Film Kütüphanesi	204
3.4.1.5.3. Film Müzesi	207
3.4.1.5.4. Kostüm Koleksiyonu	214
3.4.1.5.4.1. Belgesel Koleksiyon	216
3.4.1.5.4.2. İkonografik koleksiyonlar	216
3.4.1.6. Cinémathèque Française'deki Etkinlikler	217
3.4.1.6.1. Resim Sergileri	217
3.4.1.6.2. Konser	221
3.4.1.6.3. Yuvarlak Masa Toplantıları, Söyleşi	222
3.4.1.6.4. Film Dersleri, Atölyeler, Eğitici ve Kültürel Faaliyetler	222
3.4.1.7. Film Festivalleri	226
3.4.1.8. Sinematek'te Film Restorasyonunun Önemi	227
3.4.1.8.1. CNC	233

3.4.1.8.2. FIAF	239
3.4.2. ONF	241
3.4.2.1. Film Koleksiyonu	247
3.4.2.2. Film Arşivi	247
3.4.2.3. Dijital Yayıncılık	249
3.4.2.3.1. NFB'nin İngilizce Yayını	251
3.4.2.3.2. NFB'nin Fransızca Yayını	252
3.4.2.4. NFB'de Frankofoni Etkinlikleri	253
3.4.2.5. Aborjinleri Destekleme Programı	254
3.4.2.6. NFB'de Eğitim	256
3.4.2.6.1. Campus	257
3.4.2.7. NFB'de İnteraktif Yayıncılık	259
3.4.2.7.1. Dijital ve İnteraktif Üretim	261
3.4.2.7.2. Yarışma	262
GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	263
KAYNAKÇA	271
EKLER	281
ÖZGEÇMİŞ	288

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ACIC	: Aide au Cinéma Indépendant (Bağımsız Sinemaya Yardım Kurumu)
a.g.e	: Adı Geçen Eser
ALPA	: Association de Lutte Contre la Priaterie Vidéo (Video Korsanlığıyla Mücadele Birliği)
AP	: Adalet Partisi
ANAP	: Anavatan Partisi
Ar-Ge	: Araştırma ve Geliştirme.
ARTE	: Association relative télévision Européenne (Avrupa Televizyon Birliği)
BFI	: British Film Institute (Britanya Film Enstitüsü)
CASA	: Communautés d'Accueil dans les Sites Artistiques (Sanat Danışma Kurumu)
CBO	: Congressional Budget Office (Kongre Bütçe Ofisi)
CCAJ	: Cinéma, Cent ans de Jeunesse (Sinema, Gençlik, 100 yıl)
CD	: Compact Disc (Yoğun disk)
CEO	: Chief Executive Officer (Üst dereceli Yönetici)
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CINED	: European Cinema For Youth (Avrupa Gençlik Sinema Kurulu)
Cine-TNB	: National Theater of Britany (Ulusal Britanya Sinema-Tiyatrosu)
CNC	: Centre National du Cinéma et de l'image animée (Ulusal Sinema Merkezi)
COOP	: Centre Opérationnel d'Optimisation de la Production (Teknolojik Uygulama Yönetim Merkezi)
Çev	: Çeviren
DVD	: Digital Versatile Disc (Çok amaçlı Sayısal Disk)
DVD ROM	: Çok amaçlı Sayısal Disk çeşidi
DOXA	: Documentary Film Festival (Belgesl Film Festivali)
ECI	: Electronic Cafe International (Uluslar arası Elektronik Kafe)
EDF	: Eléctricité de France (Fransa Elektrik Kurumu)

FAP	: Filmmaker Assistance Program (Film yapımcılığı Yardım Programı)
FIAF	: International Federation Film Archives (Uluslar arası Film Arşivi Federasyonu)
FNCF	: La Fédération Nationale des Cinémas Français (Ulusal Fransız Sineması Kurumu)
GDI	: Graphical Device Interface (Grafik Cihaz Arayüzü)
GUI	: Graphical User Interface (Grafik Kullanıcı Arayüzü)
HCI	: Human Computer Interaction (Bilgisayar-insan Etlileşimi)
IDFA	: International Documentary Filmfestival (Uluslar arası Belgesel Film Festivali)
IDHEC	: Institut de Haute Etude Cinématographiques(Sinema Yüksek Öğretim Enstitüsü)
IEFE	: Institut d'études Françaises pour étrangères(Yabancılar için Fransız Eğitim Enstitüsü)
INA	: Institut National de l'Audiovisuel (Ulusal görsel-işitsel Kurumu)
IQC	: Institut for Quantum Computing (Kuantum Bilgisayar Enstitüsü)
IP	: Internet Protocol (İnternet Protokolü)
LAC	: Library and Archives Canada (Kanada Arşiv Kütüphanesi)
MC	: Milliyetçi Cephe
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MoMA	: The Museum Of Modern Art (Modern Sanat Kütüphanesi)
MOU	: Memorandum of Understanding (Mutabakat Muhtırası)
MSP	: Milli Selamet Partisi
MUTEK	: International Festival Of Digital Creativity and Electronic Music (Uluslararası Dijital Müzik Festivali)
NATO	: North Atlantic Treaty Organization(Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
NFB	: National Film Board Of Canada (Kanada Ulusal Film Kurumu)
NFKB	: National Film Board Of Canada(Kanada Ulusal Film Kurumu)
NFB.ca	: National Film Board Of Canada (Kanada Ulusal Film Kurumu)
ONF	: Office National du Film (Ulusal Film Bürosu)
OPEC	: Organization of Petroleum Exporting Countries(Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü)
PC	: Personal Computer (Kişisel Bilgisayar)

PSP	: Power support Platform (Güç Destek Platformu)
RSS	: Real Simple Syndication (Zengin Site Özeti)
RV	: Revised Version (Düzenlenmiş Versiyon)
S	: Sayfa
SACEM	: Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (Müzik Yazarları, Besteciler ve Yayıncılar Topluluğu)
SGC	: Société Générale du Cinéma (Genel Sinema Kurumu)
SODEC	: Société de Développement des Entreprises Culturelle(Kültür Kurumlarını Geliştirme Kurumu)
SOFICA	: Les Sociétés de Financement de l'Industrie Cinématographique et Audiovisuelle (Görsel-İşitsel sektör ve Sinema Sektörü Finans Topluluğu)
TDK	: Türk Dil Kurumu
TF1	: Télévision Française (Fransız Televizyonu 1. Kanalı)
TIFF	: Toronto International Film Festival (Toronto Uluslar arası Film Festivali)
TNB	: National theater Of Britany (Ulusal Britanya Tiyatrosu)
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
URL	: Uniform Resource Locator (Tek Düzen Kaynak Bulucu)
VR	: Virtual Reality (Sanal Gerçeklik)
VCD	: Video Compact Disc (Video Kayıt Standardı)
VHS	: Video Home System (Video İzleme Formatı)
VOD	: Video On Demande (Talebe bağlı video)
WEB	: World Wide Web (Dünya İnternet Hiper- metin Bilgi şşstemi)
XML	: Extensible Markup Language (Genişletilebilir İşaretleme Dili)
YY	: Yüzyıl

TABLÖLAR

Tablo 1 : Evolution de la production cinématographique	237
(Film yapım sayısı)	
Tablo 2 : Investissements totaux dans les films agréés.....	238
(Filmlere yapılan toplam yatırım)	

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf 1: Fransız Sinematek Binası, Paris, Fransa.	196
Fotoğraf 2 : İlk Sinema filminin Gösterimi	199
Fotoğraf 3 : Geçiş görünüşlü, dökme alüminyum projeksiyon feneri ve elektrikli ark lambası	208
Fotoğraf 4 : Sinematek'te Karagöz-Hacivat	211
Fotoğraf 5 : Jules Duboscq'a ait "Fotojenik" fener 1830	213
Fotoğraf 6 : Film Yönetmeni Terence Young'a ait kostüm	215
Fotoğraf 7 : "Japon Sineması'nın 60 yıllık keşfi" Sergi Duyurusu	219

GİRİŞ

Sinema, gerçek ve hayal, gözlem ve hayal gücü arasında gelişen iki kutup noktasının tarihsel dönüşümünden ibaret olan kültürel bir aktarım aracıdır. Sinema, yaşanmakta olan ile yaşanması istenilen ayrımın pratik ve teorik olarak irdelenmesinden oluşmuştur. Sinema, aktarılan gerçeklikle, hem çağdaş olan hem de potansiyel olanı yani hem olmuş olanı hem de olması gerektiği gibi bir oluşumu aktarır. Sinema bir sanat dalı olmasının yanında aynı zamanda da ticari boyutu nedeniyle de yaygın okuyan bir kitlenin ilgisini çekmek, diğer taraftan da birçok izleyiciyi bir araya getirmesi ve sınıflararası bir eğlence ortamı yaratması açısından da serbest zamanın seyirlik bir objesi haline almıştır.

Çağımızın en önemli ve en etkin kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, izleyicide yarattığı gerçeklik duygusu, farklı düşünce tarzı, görünüşteki devinim ve özgünlüğü ile tarihsel bir yaklaşımdır. Sinemada yaşadığı evreni sorgulayan aynı zamanda düş kuran insan, dile getirdiği ya da getiremediği anlatıların içinde kendini bulmuştur. Paylaşmak, hissetmek, varsayılmak, düzen içinde var olmak için anlatılardan yararlanmıştır. Mitler, masallar, öyküler, destanlar, insanın insanla iletişimi, insanın kendinle, doğayla ve toplumla ilişkilerinin açıklamasında, var olduğu toplumsal düzene rıza göstermesiyle olanıdır. Böylelikle toplumdaki anlatım döngüsü, gerçekleri, yaşam koşullarını, ekonomik ve politik gelişmelerin zamanla olay ve kişilerin mitleşmesi öykülerin kişiden kişiye aktarılması, nükteli yaklaşımla yapılan eleştirilerin dile getirilmesi anlatı örneklerinin oluşmasıdır. Mitsel özelliklerin her anlatıda yer aldığını biliriz. Mitler, bilinmeyen bir olguyu bilinenle ilişkilendirerek anlatının amacına ulaşmasında yardımcı olurlar. Anlatının kurmaca yapısındaki yaşananları sorgulamak, tekrar edilenle ilişki kurmak, alışlagelmiş olanla benzerlik kurmak gerekir.

İnsan tarih boyunca toplumsallaşma süreci içinde anlatma ve dinleme gereksinimi duyan bir varlık olmuştur. Bu gereksinim onu yaşadığı çağda geçerli olan iletişim sistemlerinde kodlayarak, farklı anlatım biçimlerinin oluşmasına neden olmuştur. Klasik çağ öncesinde mitler ve ritüellerin bulunduğu ve modern mitolojik çağın da okuma biçiminde yer alan ve yeni medya kültürünün öykü aktarım aracı olarak

nitelendirilen interaktif (etkileşimli) dilini de kullanmaktadırlar. Etkileşimlilik, oyuncu/kullanıcıya metin üzerinde kontrol gücünü vaad ederken, öte yandan oyuncu/kullanıcının zihni ve bedeni üzerinde işleyen hegemonik bir iktidar alanı olarak da değerlendirilmeye açık bir ortam sağlar.

Bu araştırmada, etkileşimli dramatik yapı örneklerinin var olduğu sinematekler araştırılmış bu anlamda birer kültür endüstrisi ürünü olan dijital platformdaki film izleme ve yaratma ortamlarının yanı sıra etkileşimli öykü ve arayüzlerin aynı zamanda çözümlenmesi gereken ideolojik yapılar olduğu gözlemlenmiştir. Etkileşimli filmlere kendi bloglarında yer veren sinematekler arasında Fransızca dilinde olanak sağlayan yalnızca ONF olduğu belirlenmiştir. Kuruluş; üyelerine ve uluslar arası alanda, yılın belli zamanlarda düzenlediği “etkileşimli kısa film çekimi” biçimindeki uygulamanın dijital platformlarda çekilmiş örneklerinin paylaşılması olanağını tanımıştır. Böylelikle, kişi kendi gerçek dünyasının yansımalarını, yaratıcı egemen düşünce tarzını profesyonel bir ortamda kanıtlama olanağına sahip olmuştur.

Son yıllarda en ilgi çekici kavramlardan biri olan interaktif sinemanın (etkileşimli sinema), sağladığı olanaklar ile sinematik anlamı yeniden tanımlaması tartışma yaratmıştır.

Amaç, görsel-işitsel kültür mirasının önemli bir parçası olan filmlerin korunduğu, icadedilen bu aracın öneminin bilincinde olmak ve var olan film kaynaklarını elde etme yollarının neler olduğu üzerine araştırma yapan ülkemizde ve dünyaca da tanınan sinemateklerin çalışma işleyişlerini araştırmak olmuştur.

Araştırma boyunca, yerli,yabancı kaynaklardan ve özellikle iki farklı ülkenin sinematekinin internet sitelerinden faydalanılmıştır.

Sinematek; belli başlı sinema filmlerinin, sanat, eğitim, kültür amaçları göz önünde tutularak toplanıp korunduğu bir yerdir, ancak dünyada ve Türkiye’de sinematek kavramı ortaya çıkış amacından farklı olarak, çoğu zaman film kulübü olarak da anlam taşımaktadır.

Tüm sinematekler, sinema, video arşivi ve gösteri, sergi salonları, kütüphanesi, basılı malzeme içeren arşivleri, araştırma, yayın, festival organizasyonu, yarışma, staj, eğitim programları düzenleyen ve ifşa eden kurumlardır.

Araştırmanın Önemi

Sinemateklerin dünyadaki ve ulusal çaptaki belli başlı sinemateklerden 1936 yılında kurulan Cinémathèque Française, 1939 yılında kurulan National Film Board of Canada, 1933 yılında kurulan British Film Institute; ülkelerinin görsel-işitsel kültürü ve sinema sanatı mirası ile toplumları arasında bir köprü işlevi görürler. Bu kurumlar, kültürel mirasını korumak ve geliştirmek adına faaliyetlerini sürdürmektedirler. Bu amaç doğrultusunda sinema sektörünü düzenleyen ve destekleyen kanun, tüzük ve yönetmeliklerden, resmi organlardan, kurumsal politikalarındaki alt yapıyı destekleyerek gerçekleştirirler. Bu araştırmada; seçilen sinemateklerin tüzük, işleyiş rapor ve faaliyetlerine yer verilmiştir.

“Sinematek” (cinémathèque) kavramı, Fransızca “bibliothèque “ kelimesine benzer bir şekilde türetilmiştir. Yeryüzünde sinematek işletimi ve varsılığının öncüsü ve yeryüzünün en büyük film arşivi olarak bilinen Fransız Sinematek’inin kurucusu olan Henri Langlois, 1972 yılında, Chaillot Sarayı’nda açtığı sinema müzesinde tüm belgelerin yanı sıra tarihi sinema makinelerini, ünlü filmlerin dekor ve kostümlerini, ilgi çekici aksesuarlarının da sergilenmesine olanak tanımıştır. Bu çalışmada; Fransız Sinemateki’nin işleyiş biçimi ve faaliyetleri derin bir şekilde araştırma konusu olmuştur.

Türkiye’de ise Türk Sinemateki, dünya sinematekçiliğinin büyük öncüsü, Henri Langlois ve çeşitli bilim ve sanat çevrelerinden olan kişilerin teşebbüsüyle kurulmuştur.(1965) Türk Sinemateki’nin kapanmadan önce yüzlerce filminin korunduğu arşivi, fototeki, afiş, belge koleksiyonları bulunmaktaydı. Şu anda bu miras abonelik sistemiyle çalışan sinematek.tv sitesinde işlevine devam etmektedir. Türk Sinemateki, düzenli olarak kendi merkezinde eski-yeni, klasik-modern önemli filmleri toplu gösteriler halinde sunmuş, sinema sanatının yayılmasında öncü olur, geliştirilmesi içinde konferanslar, sergiler, açık oturumlar, seminer ve kurslar düzenlemiştir. 1960’lı yıllar Türkiye’de ve dünyada siyasal ve toplumsal olayların cereyan ettiği yıllar olmuştur. 1961 Anayasası ile demokratik haklar geliştirilmiş;

basına, işçiye, üniversitelere verilen haklar ve özgürlükler arttırılmıştır. Sinema ise ulusal boyutta görsel sanatın ilerlemesiyle zorluklarla karşılaşmıştır. Büyümenin getirdiği enflasyon ve endişeler, kaoslar yaşanmış ancak bu zaman dilimi içinde Türk filmleri uluslararası yarışmalara katılmış, ödüller kazanmış ve tanınma yolunda mesafeler katetmiştir.

1961 Anayasasıyla özgürlükçü etkinin Türk Sineması'na yansması toplumsal gerçekçilik akımıyla yansmış ve 1960'lı yıllar yeni kazanılan ve kazanılacak olan hak ve özgürlükleri değerlendirmeye çabalanan bir yol olmuştur. Toplumsal gerçekçilik akımı; Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinemalarının doğuşunu gündeme getirmiştir. 1960'lı yıllarda yükselen politik radikalizm aynı zamanda gençliğin kimlik edinme özelliği ve bireysel varoluşların da gereksinimi yönünde olmuştur. Bu da "furya" kavramının yer aldığı belli bir dönem içinde ticari filmlerin izleyici odaklı ve toplumun beğenisine yönelik bir akım oluşmuştur.

1960'lı yıllarda aynı zamanda Milli Sinema akımı anlayışıyla, batılılaşmaya karşı bir tutum sergilenirken, Ulusal Sinema anlayışıyla, Türk Tarihinin bütün bir biçimde algılanması, bu düşünceden hareketle Türk kültür mirasını sinemaya taşıyacak eserlerin yapılması gerektiği hususunda toplumsal gerçekçilik akımının bu yönde evrildiğini söylememiz gerekir. Bu dönem Türkiye'de burjuva davranışı olan milliyetçilik ilkesi kendini göstermiş ve Batı etkisindeki küçük kitle sinemada kendi sanatını yapmaya çalışan sanatçısını Batı'nın burjuva sanatlarına yeğlemiştir. Böylelikle, Halk Sineması düşüncesi ise; toplumsal gerçekçilik akımı ve özgür düşünce anlayışıyla bir bütün olarak ele alınmış ve Türk Sineması'nın zor şartlar altında varlığını göstermeye çalışan ve sadece seyircisiyle var olmaktan başka kaynağı olmayan sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğunu kanıtlamaktadır.

Devrimci Sinema ise; Türk Halkı'nı geriye dönük sorunlarını ele alan bir sinema anlayışını hedef alıyordu. 1965 yılında Sinematek Derneği çevresinde toplanan, dünya ve Avrupa sanat sinemasının özgün örneklerinin sunulduğu sinema ve kapitalist sisteme karşı eleştirel yaklaşımını düzenlediği toplantı ve söyleşilerle dile getiren dernek, devrimci sinema tezinden yola çıkarak, Yeşilçam ve Hollywood

sinemasının yansıttığı popüler sinema yaklaşımı yerine geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı bir üslubu savunmuştur.

Sinematek Derneği, 1970'li yılların ortasına kadar olan dönemde politik rejim anlayışında sinematekin rolü ve bu düzende sinemanın gelişmesinin yolunun nasıl olacağına tartışmasını yaparak sinematekin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalarda; Ulusal Sinema grubu, Türk Sineması'nın o güne kadarki gelişiminden ve daha sonraki yıllarda oluşacak yeniliklere dikkat çekmiştir. Sinematek grubu ise; zamanın sinema endüstrisinin sorunlarını ve eksik yönlerini ortaya çıkarmış gelinen durumun yetersizliklerini belirtmiştir. Sinematekin içinde yer alan Genç Sinema grubu, derneğin ilk kuşak yazarlarını yetersiz bularak daha devrimci bir anlayışla yoluna devam etme kararı alan bir gruptur. Türkiye'de 1971 darbesi sonrası politik dengelerin alt üst olduğu dönemde dernek yeniden faal bir hal almasına rağmen 1976'dan sonra da etkisini yitirir.

1965'te Sinematek'in kurulduğu yıllarda Türk Sineması diye bir kavramdan söz etmek yanlış olurdu. Sinemasal açıdan sinema dilinden bahsetmek söz konusu olamazdı. Üyeler, var olan sinema düzeninin sanatsal değer taşımayan, eşitsizliğe dayanan yoz bir sistemin sinema olamayacağını Yeni Sinema dergisinde Türk Sineması'na karşı sanat sinemasını, dünya sinemasını ve evrensel sinemayı desteklemekteydiler. Aynı zamanda politik ve gerçekçi bir sinemanın Türkiye'de de yapılması gerektiğini savunuyorlardı. Bu anlamda reformist bir yaklaşım sergileyen dernek üyelerinin, Cumhuriyet Tarihi boyunca devamlılığını koruyan zıt ideolojilerin yeniden ortaya çıkarmaları önemli bir ilerleme olarak değerlendirilmektedir. Ulusal sinema tartışmalarında; Türk Sineması'nın halkın yerli film izleme gereksiniminden ortaya çıktığını ancak film endüstrisinin çeşitli sebeplerden dolayı ilerleme katedemediği vurgulanmıştır. Yeni Sinema dergisinde çıkan yazılarda Türk Sineması'nın da diğer ülke sinemalarıyla ve sanat değerleriyle ayrı düşünülmemeyeceği ve evrensel sinema değerlerinin düzeyine erişebileceğini vurgulamıştır. Ulusal Sinema'nın öncülerinden Halit Refiğ ise; Yeni Sinema dergisinin bu yaklaşımının bir yanılgı olduğunu dile getirmiştir. İyi film yapmanın Batılılar gibi film yapmak olmadığını öne sürmüş ve bu yaklaşımla Türk Sineması'nın yok sayıldığını dile getirmiştir. (Başgüney, 1995)

O dönemde Ulusal Sinema dergisinin yayıncısı ve Türk Film Arşivi'nin kurucusu Sami Şekeroğlu Sinematek Derneği ile rekabete girer ve Halit Refiğ ve Metin Erksan'la birlikte yabancı değerlerin karşısına yerli değerleri çıkarır.

“Yerli olmamak, vatandan kopukluk” gibi yaklaşımlar Türkiye'deki gerçek mücadelenin öz değerlerini Batılı değerlere karşı savunmanın olması gerektiğini ve sinematekin kültürel emperyalizme maruz kaldığı, bu sebeple de yönetmenler tarafından Sinematek Derneği'ne yönlendirilen eleştirilerin temel noktalarıydı. Sinematek grubu ise; Türkiye'de evrensel sinemanın örneklerini izlemeye gereksinim duyan ve buna layık olan bir izleyici kitlesinin Batı kültürünü anlamaya çalışmanın ve bu kültürü kendi yapımızla zenginleştirmenin ve entegre etmenin asıl hedeflenmesi gereken bir olgu olduğu üzerinde durmaktaydı.

Yöntem Bölümü

Araştırmada; Sinemanın kültürel bir olgu olmasından yola çıkılarak, bu kültür aktarımını sağlayan aracın anlatsal süreçlerinin izleyiciye ulaşmasında ve gerçeklik yaratmasındaki gelişmeye yer verilmiştir. Bu bağlamda, araştırmanın kavramsal çerçevesi, öykü anlatımının tarihsel süreçte değiştiği ve türlere ayrıldığı toplumsal yapıyla birlikte gelişen kültürel süreçlerin, iletişim teknolojilerinin gelişmesi bağlamında aktarılmasıyla devam etmektedir. Buradan yola çıkılarak, yeni medyanın bir olanağı olan interaktif filmlerin öneminden ve dramaturjik işleyişi hakkında bilgi verilmiştir. İnteraktif film kavramı bir kültür endüstrisi ürünü olarak, tarih boyunca toplumların farklı dönemlerinde yer almış öykü anlatıcılığının günümüzün modern kitle toplumlarında iletişim araçlarının ve sayısal teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan bilgisayar aracılığıyla da etkileşimli ortamda yerini almıştır.

Etkileşimlilik kavramının kişiye sağladığı özgürlük ve seçim yapma olanağında biçimsel bir unsur olarak etkileşimlilik, örneklem olarak farklı dramaturjik yapılara ve işleyişlere sahip olan interaktif filmlerin ideolojik söylemleri açısından tartışmaya açıktır.

İnteraktif filmlerde, diğer filmlerden farklı olarak izleyici kullanıcı rolüne dönüşür, bu durumun da en temel özelliği etkileşimli bir ortamın olmasından

kaynaklanmaktadır. Etkileşimlilik kavramı yeni medya kavramı olarak eski medyadan farklılığı özgürlük, kontrol başka bir söyleyişle hegemonik yaklaşım ve seçim yapabilme ve kendi yaratıcılığını ortaya koyabilmesidir.

I. BÖLÜM

KÜLTÜR İNCELEMELERİ

1.1. KÜLTÜR ÜZERİNE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Kültür; Bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden yaşayış unsurlarının tümü, medeniyet (Devrim vd., 1979, s. 724) anlamına geliyor. Bu bağlamda tarihsel süreç içinde farklı kültürler, farklı sosyo-ekonomik yapılar ve yaşam biçimleri uygarlık mozağının birbirinden değişik toplumlarının oluşmasına neden olmuştur. 15.yy'da başlayan deniz aşırı seferler ve özellikle insan aklını ön planda tutan Aydınlanma döneminin Modernizm olarak tanımlanan ideolojisine değin, yeryüzü ancak, bilinen bölgeleri ile tanımlanmakta ve Batı Avrupa ile temsil edilen Avrupa, dünyanın maddi ve manevi merkezi olarak kabul görmekteydi.

15.yy'da kullanılmaya başlanan matbaa, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişi getirirken, aynı zamanda eski Roma ve Yunan klasiklerinin, ulusal dillere çevrilerek basılmasına olanak sağlayarak, bir anlamda Batı kültürünün oluşmasına yol açmış, düzenlenen kitap fuarları ve kitap ticaretiyle de önemli ölçüde yayılma imkanı bulmuştur. Pek çok sosyal bilimci tarafından günümüzün en önemli olgusu olan küreselleşmenin başlangıcı kabul edilen 16.yy ile birlikte dünya, teknolojik ve bilimsel ilerlemelerle Batı Avrupa'ya taşınmıştır.

Tüm dünya, Avrupa'nın gösterdiği yolda bir örnek hale gelmeli ya da yok olmalı, daha doğru bir anlatımla da yok varsayılmalıdır. Bu yolun hedefi, üretim ve kar amacına dayalı sanayi kapitalizmi ve buna bağlı olarak gelişecek olan tüketim toplumlarıdır. Sosyal ve siyasal çalkantılarla özellikle Batı dünyasının kimliğinde çok önemli bir yer tutan demokrasi, özgürlük ve insan hakları mücadelelerinin yoğun bir biçimde yaşanmasına neden olmuştur. Fransız İhtilalinin getirdiği, eşitlik, özgürlük ve kardeşlik fikirlerinin tüm engellemelere karşın, kısa sürede önce Fransa, daha sonra da Avrupa sınırlarını aşarak dünyaya yayılmasına neden olmuştur. Bu süreçte, gelişen teknoloji ve yeni yeni kullanılmaya başlanan kitle iletişim araçları çok önemli bir rol üstlenmiştir.

17.yy sonlarına doğru, çoğu ticaret mantığının bir sonucu olarak özel teşebbüsün çabalarıyla çıkan gazetelerin yayın hayatına girmesi, kitap okuma alışkanlığını kazanmış kitlelerin, kendilerine sunulan farklı alternatifler arasında seçim yapabilmelerini ve özgür bir kamuoyu oluşturmalarını kolaylaştırmıştır. Daha sonra, 19.yy'ın ortalarından itibaren telgraf, radyo, telefonun kullanıma girmesi sonucunda uzaklıklar giderek ortadan kalkmaya başlamış, özellikle televizyonla birlikte dünya, pek çok sosyal bilimcinin başlıca alanı haline gelen iletişim ağlarının kuşatılması altına girmiştir.

Temelleri 17.yy'da atılmış olan sanayileşme olgusunun birincil hedefi kar, hammadde ve ulaşılabilecek en geniş tüketici kitlesidir. Teknolojik gelişmelerin de ilk hedefinin aynı doğrultuda olması kaçınılmazdır. Bir kitle iletişim aracının amacı, en geniş sayıdaki izleyici kitlesine ulaşabilmek, ürününü, ideolojisini yansıtan yayınları, programları pazarlamak ve tüketimini sağlamaktır. Özellikle, günümüzün iletişim sistemlerinin büyük teknolojik altyapı ve buna bağlı olarak büyük bir maddi güç gerektirmesi, iletişimin öncelikle devletin daha sonra da sermayedarların eline geçmesi sonucunu getirmiştir. Althousser'in kitle iletişim araçlarından "devletin ideolojik aygıtları" olarak söz etmesinin temel nedeni buradan kaynaklanmaktadır. Günümüzün en ileri teknolojik yeniliklerinin 20.yy'ın son çeyreğinde ortaya çıkması, bu gücü ellerinde bulunduranların dünya egemenliğine de sahip olmaları kaçınılmaz bir hale getirmiştir.

Ortaya çıkan sosyo-kültürel sorunlar hala sonuç beklemektedir. Küreselleşme yandaşlarının çabalarına karşın, dünya yine televizyon kameralarının girebildiği yerler ile ekranlara yansımayan yerler olarak ikiye ayrılmış durumda ve bu ayrılık geçmiş yüzyıllardaki ayrılıklardan farklı olarak bilinçli ve ısrarlı bir biçimde sürdürülmektedir. Özellikle iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmelerin sonuçları üzerine yapılan tartışmalar birbirinden farklı görüşleri ortaya çıkarırken, araştırmacıların büyük bir bölümü bir orta yol bulunması yönünde görüş bildirmektedir. Gelişmeyi teknolojiyle eşdeğer tutan bu görüşe karşı çıkan düşünürler ise; herşeyin teknolojinin denetimine girmesinin, insanlar üzerindeki kontrol mekanizmalarını merkezileştireceğini ve savunma alanlarını ortadan kaldıracığını ileri sürmektedir. Yazının insan düşüncelerini değiştirebileceğini söyleyerek, bu yeni iletişim biçimine karşı çıkan Sokrates'e göre, bir kez sözcük

yazılınca, bu sözcükler yayılır; bunları okuyanlar tarafından farklı biçimde anlaşılır; bir başka deyişle yazıya dönüşen sözün mülkiyeti artık sahibine değil, onu farklı biçimlerde yorumlayabilecek olan tek tek bireylere ait olacaktır. (Rigel ve Batuş, 2005, s. 265)

Platon'a göre de, "yazı belleği köreltir ve yapay bir bilgi yaratır". Söz insanlara gerçeği kazandırdığı halde, yazı sadece gerçeğin görüntüsünü verebilir. Platon da yazıyı kabullenerek kullanmış, yüksek sesle okumaya uygun olarak diyaloglar şeklinde tasarlamıştır. Düşüncenin bireyselleşmesini getiren yazı ve matbaanın getirdiği eleştirici düşünceye dayalı farklı sosyal sınıfların ve tanımlanmış yaş gruplarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aydınlanma çağının 18.yy'da başlaması bir tesadüf değildir.(Rigel&Batuş, 2005, s. 265)

Avrupa'da Feodaliteye ve onun değerlerine karşı girişimlerin ifadesi yansımaktadır. Genç-yaşlı, bilgili-cahil, okumuş-okunmamış ayrımları basılı kültür egemenliğindeki toplumların sosyal gerçekliğidir. 19.yy'ın II.yarisından sonra ortaya çıkan ve herkesin, her şeyden, aynı anda haberdar olmasını sağlayan teknoloji temelli işitsel-görsel iletişim, bu farklılıkları ortadan kaldırarak, tüm toplumların dıştan yönlendirilmiş, tek boyutlu gerçekliklere dönüşmelerine neden olmuştur. Televizyonun izleyicisinden beklentisi de gerçek olacaktır ve birey odaklı genel-geçer bir durum gösterecektir.

Kültür ve aydınlanmanın amacı, hızla gelişen modern çağın merkezindeki geleneksel toplumların şimdiye dek durağan, sabit yaşam yerine uyarlanabilir standartlarla donanmış "yeni bir insan modeli" oluşturmaktır. Bu süreç kolay olmayacaktır eğitim ve sosyal reform yoluyla toplumu gelenek ve hurafelerden kurtarmak öncelikli koşuldu. İyi örgütlenmiş bir toplumda, her tabakadan kraldan köylüye kadar her sınıf, kendine özgü ve kendi şartlarıyla mutluluğa erecektir. (Bauman, 2015, s. 62)

Aydınlanmanın öncülerine göre, ilkel yaşam koşulları ancak eğitim sayesinde engel olmaktan çıkabilirdi. Eğitim ve sosyal reform yoluyla eski inançlardan kurtulmak mümkündü. Eğitimcilerin temel görevi olarak var sayılan toplumu bilgilendirme sorumluluğu Fransız İhtilali kanun yapıcılarının görüşü dahilindeydi. Bu beyan,

herkes için eşit olarak uygulanacak,vatandaşın gereklilikleri de eğitimciler tarafından sağlanacak ve denetlenecekti. (Bauman, 2015, s. 62)

Eğitimcilerin görevi kültür ve kültürün aktarımını sağlamaktır. Kültür metaforik kökenli bir terimdir. Terim orijinalinde tarım (agriculture) Fransızcadaki culture kavramı ve onunla eş zamanlı olarak girmiş olan Almandaki bildung ve İngilizcedeki refinement kelimeleri ile de aynı anlamdadır. Konuyu daha iyi yorumlamak amacıyla Philippe Beneton'un yeni ürettiği terimleri inceleyerek tanım 3 ana başlık altında açıklanabilir: (Bauman, 2015, s. 63)

1. Optimizm; İnsan doğasında var olan değişime olan inanç olgusu diyebiliriz.
2. Ünliversalizm; İnsanın kendi ihtiyaçlarını ve isteklerini karşılayabileceği inancının tüm dünyadaki milletler ve zamanlar içerisinde geçerli olabileceği varsayımı olarak tanımlayabiliriz.
3. Avrupa Merkezilik (eurosentrizm); Avrupa'da ortaya çıkan ve oradaki yasa koyucular tarafından tanımlanan, bireysel ve toplumsal yaşamın model olduğu varsayımı ve doğruluğu ve haklılığının ortaya konulması, ispatlanması olarak açıklayabiliriz.

Özetle kültür Avrupalılaşıma olarak tanımlanmıştır. Birinci maddede yer alan tanım gereği eğitimli sınıflara, ikinci madde ise; yasa koyucular tarafından üstlenilen ve düzensiz kalabalıklara (amorphous), yeni yaşam düzenine ve disiplinli yönetim sistemine alışmamış ya da uyum sağlayamamış kitleye yeni bir "toplumsal düzen" sağlamak ya da "toplumu düzenlemek, düzene koymak" olarak algılanabilir. Yerel toplulukların çeşitli lehçeleri, tarihi, gelenek ve göreneklerini devletin normlarına uygun hale getirmek. Yeni görevin uygulanışı ve tek bir düzenin eğitim organizasyonu ile oluşturulmasına ihtiyaç vardı. Bu inşada eğitimciler, yöneticiler ve denetçilere gereksinim vardı. Günümüz yaşamında sorumluluk alınmayan ya da sorumluluk almak istenilmeyen bir dönemdeyiz. Anlık gözlem ve gerektiğinde müdahale olunacak bir hakimiyetin panoptik modeli Avrupa ve dünyanın bir çok coğrafyasında modern dünyanın önerdiği bir denetleme ve kontrol sistemidir.

Gözetim; yeni bir kavram değildir. Eskiden beri insanlar ne yaptıklarını denetimlemek, katettikleri gelişmenin izlenmesi ve örgütlenmesi için diğerlerine bakmışlardır yani gözetlemişlerdir. Gözetim; var olan düzene uygunluğu olarak nitelendirilebilecek bir sosyal denetim aracıdır.(Rigel& Batuş, 2005, s. 130)

Gözetim; Giddens ve diğerlerinin belirttiği gibi, kapitalizmin bir denetleme biçimidir. Örneğin Charlie Chaplin'in "Modern Zamanlar" filmi buna en iyi örnektir. Film; insanları mutluluğa ulaştırmanın yanı sıra teknolojik düzen ve işleyişin gözetim halinde olan işçilerin hayat döngüsünü anlatır. Göz ise patrondur. Gözetim bir iktidar aracıdır. Karl Marks gözetimi emek ve sermaye arasındaki bir mücadelenin ögesi olarak görmektedir. Sermaye, denetim yapmak için gözetim yapmak durumundadır.(Rigel&Batuş, 2005, s. 130)

Foucault ise; gözetim kuramını modern toplumların toplumu düzene koymak için geleneksel yöntemleri gereksiz kılacak rasyonel bir yöntem geliştirdiğini ileri sürer. Askeri talimden, okuldaki öğrencinin formasına, fabrikadaki işçinin yakından izlenmesi Foucaultcu yaklaşımda bireyleri her yerde bulunan bir iktidarın güdümündeki birey olarak konumlanmaktadır.(Rigel&Batuş, 2005, s. 131-132)

Yasa koyucular, tahakküm eksenli yaptırımlar yerine daha az maliyetli ve başarısı ve uygunluğu yönetim açısından kanıtlanmış bir metod olan bu sistematik işlevi yani kendi kendini denetleme ve kontrol mekanizmasını sağlayan sistemi, işlevsel bulmaktadır. Bauman'a göre "Gözetim yapan biri arı sürüsünü istediği gibi bir arada tutmak istiyorsa, tek tek her arıya sondaj yaptırmak yerine kırlardaki çiçeklere yönelmesi en iyi yoldur."(Bauman, 2015, s. 65)

Postman ise 3 farklı kültür biçiminden söz etmektedir:

Alet kullanan kültürler

Aletlerin doğanın gücünü kullanarak yaşamın zorluklarına çözümler bulabilmesi ; köprüler, binalar inşa ederek sanat, politika ve dinsel yaşamın sembolik dünyasına hizmet etmesidir. Buradan hareketle mevcut toplumsal ve kamusal düzeni korumak ve yüceltmek temel amaç olmuştur. Alet kullanımının geçerli olduğu toplumların, gelenekselci, değişime kapalı toplumlar olduğunu söylemek zorunlu bir yaklaşım olmuştur.

Teknokrasi

Teknolojinin egemenliğindeki bu toplumlarda gelenekler, sosyal ahlak anlayışı, politikalar ve hatta dinsel inançlar bile geçerliliklerini sürdürebilmek ve ideolojisini yaymak hedefiyle değişime karşı mücadele etmek zorundadırlar. 19.yy boyunca,

farklı kültürler; Avrupa ve Amerika’da karşılıklı olarak birbirlerinin temel özelliklerine saygılı biçimde varlıklarını sürdürmüş ve değişim, önemli sosyal travmalara yol açmadan, kendi doğal hızı içinde gerçekleşmiştir.

Teknopoli (Teknoloji Çokluğu)

17.yy’da başlayan sanayileşme hareketleri, temellendiği kapitalist mantığın doğrultusunda üretime, kâra ve tüketime yöneliktir.(Rigel&Batuş, 2005, s. 267) Teknolojinin 19.yy’ın ikinci yarısından sonra sanayi alanına getirdiği seri üretimin, ekonomik faydasının yanı sıra psiko-sosyal yansımaları da büyük olmuş, insan-insan, insan-toplum ilişkisini sağlayan iletişimin niteliğindeki değişimler, var olan kültürel yapıda yeniden biçimlenmesine neden olmuştur. Teknopoli, toplumun savunma sistemlerinin, enformasyon doygunluğu karşısında yıkılmasıyla oluşan yeni düzendir.

Postman, 18. ve 19 yy’a yorum çağı demektedir.(Rigel&Batuş, 2005, s. 271) Matbaadan sonra okuma-yazma öğrenilerek tipografi dünyasına girildi.Avrupa uygarlığı keşfetti. Postman’a göre, toplumlarda iletişim biçimi kültürü belirler. Her yenilik beraberinde yeni yaşam biçimlerini ve toplumsal ilişkileri getirmiştir. Günümüzdeki çok medyalı anlayış sanal ve yapay ortamda ikinci sözlülük çağını başlattığını söylüyor. Artık okumak değil, görmek, anlamak değil, bakmak önemlidir.

1.2. Kültür Kavramının Eşgüdümsel Gelişimi

Kültür kavramı Latince “cultura”dan gelir.Tek başına kullanıldığında kültür, aşağı yukarı insan yaşamının tümünü ifade eder.Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre ise kültür (ekin, eski dilde hars) kavramının tanımı şu şekildedir: “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” anlamına geliyor.

Zamanla kültür kavramı, birlikte yaşayan insanların günlük yaşam hareketleri içerisinde oluşturdukları değerleri, gelenek ve görenekleri, hal ve hareketlerini anlatan bir kavram olarak gelişti. Kültürün insan ruhunun duygu dünyasını kapsadığını düşünürsek bireysel bir nitelik taşıdığını da kavrayabiliriz. Bu

düşüncenin de kültürün sanat, edebiyat ve felsefe ile düşünsel edinçin sınırlandırılması görüşü ile bütünleşim sağladığı belirmektedir. Modernleşmeyle birlikte yani insanların maddi gereksinimlerini karşılamak amacıyla varolma koşullarını yeniden üretmek amacıyla giriştikleri her türlü eylem kültürün doğuş ideolojisidir.

İnsanlar kendi maddi varlıklarını yeniden üretmek için birbirleriyle etkileşime girerler. İlkönceleri doğayı kullanarak araç ve basit aletlerin kullanımıyla gerçekleşen bu işbirliği insanın toplumsal olarak örgütlenmesinin de başlangıcı sayılabilir. Ancak insanın doğa ile etkileşimi ihtiyaçlarının sınırlı giderilmesiyle etkinliğini yitirir ve insanın diğer insanlarla yaptığı toplumsal işbirliği ve maddesel yeniden üretimi tüm yapıların belirleyici kertesini oluşturur. Tüm toplumsal yapı biçimleri, işbölümü, farklı toplum tipleri arasındaki ayrımın gelişmesi, medeni ve siyasi birliktelik biçimleri, farklı aile ve devlet tipleri, inançlar, düşünceler, toplumsal bilinç biçimleri, örgütlenme biçimleri kültürün belirleyici ve ayırıştırıcı unsurlarıdır.

Gücün modernleşmeyle birlikte boyut ve el değiştirmesine bağlı olarak toplumsal sınıflar, kentleşmeyle başlayan kitleleşme, sanayileşmeyle birlikte sanat ve edebiyat alanında da baş gösteren yeniden üretim kültürü ve kitleselel üretimin her alanda kendini hissettirmesi aristokratların ve aydın sınıfın dikkatini çekmiştir. Toplumların yitip giden değeri, insanların kabalaşması, kültürsüzleşme olgusunun tehlikesini haykırmaya başlamalarıyla tepkilerini öncü oldukları kuramları yaparak göstermesiyle başlamıştır.

Kültüre yönelik yapılan sınıflandırmalarda iki farklı yaklaşım öne çıkmaktadır. Klasik ve muhafazakar yaklaşım: Klasik yaklaşıma göre; yapılan tanımda M.Arnold'un deyişiyile "Dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisini" temsil eder. Bu tanım, yüksek ve alçak kültür terimleriyle ifade edilen seçkin bir kültür tanımıdır.(Batuş vd., 2011, s. 118)

İkinci kültür tanımı ise; kültür kavramını felsefi bir terim olarak kullanan J.G Herder Muhafazakar yaklaşımli kültürü "eğitilmişlerin kültürü" kavramına karşıt olarak yorumlamıştır. Herder kültürü, toplumların doğal durumdan çıkıp, kendileri için yararlı, kendilerine göre iyi ve doğru olarak bildikleri amaçlara ulaşma ve

bunları gerçekleştirme yolunda gösterdikleri tüm etkinliklerin evrensel adı olarak kullanmıştır. (Yıldız, 2012)

Raymond Williams ise bu iki tanımı kavramsallaştırmıştır. Williams'a göre "kültür seçkin değil sıradandır." İkinci tanımdaki kültürü alt-üst yapı bağlamında indirgeyen marksist yaklaşıma da karşıdır. Williams'a göre kültür-sanat ve öğrenimde değil kurumlarda ve günlük yaşam rutinindeki belli anlam ve değerleri ifade eden belirli bir yaşam tarzıdır. (Batuş vd. 2011, s. 119)

Kültür ve insan davranışı arasındaki ayırım ile kültürün insan davranışından soyutlanması olarak görülmeye başlanmasıyla Tylor'ın "Primitive Culture" adlı eserinde yaptığı tanım (1871) 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl boyunca antropologların kültür kavrayışında önemli bir etki bırakmıştır. Bu tanıma göre; "kültür ya da geniş anlamıyla uygarlık; bilgileri, inançları sanatı, ahlakı, hukuku, gelenek ve görenekleri, insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği diğer bütün yetenekleri ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür." (Akçabay, 2013, s.3)

Kültür kavramının geçirdiği değişimde, kültürel antropoloji çalışmalarının kapsamını belirleme kaygısı da önem teşkil etmiştir. Kültürel antropoloji çalışmalarının Amerika başta olmak üzere tüm dünyada hızla yaygınlaşması her toplumda kültürün belli bir değer sisteminin karakterize edildiği ve "kültüroloji" denilen radikal teoriler dizisinin ortaya çıkmasına neden olmuştur böylelikle Tylor'un tanımı üzerinde değişikliğe giden Alfred L.Krober ve Clyde Kluckhohn; kültürü sembollerle aktarılan, davranışlardan oluşan, davranışları oluşturan, insan topluluklarının oluşturduğu kalıplar olarak ifade etmişlerdir. (Akçabay, 2013, s. 4-5)

Kültür kavramının sınırları, ulusun coğrafik olarak sınırları kesin olmamakla birlikte, siyasal sınırlarıyla çakışmaz."Doğu Kültürü" ve "Batı Kültürü" biçiminde geleneksel bir ayırım vardır. (Güvenç, 2015, s. 142) Örneğin Türkiye kullanılan sınıflama ölçütlerine göre, tarih, coğrafya, dil, din, töre, ekonomi ve siyaset bakımından farklı kültür grubunda yer alabilir. Türkiye tarih ve dil bakımından Doğu Asya Kültürü'ne sahiptir. Akdeniz kıyısındaki yerleşimiyle Akdeniz Kültürü'nün, Müslüman oldukları için İslam Kültürü'nün üyesi sayılır. Kültürün bütünleyen gücü giderek faklılaşır. "Kültür bir oluşur" önerisiyle anlatılmak istenen budur. Türk kültürü, aynı

coğrafyada yer alan köylerin geleneksel benzerlikleri yanında etnografya ve folklor bakımından anlamlı farkları vardır.(Aktr. Güvenç, 2015, s.144) Milli sınırlar içindeki bu farklı birimlere ve sentezlere ise “alt kültür” adı verilir.

Kültür kavramının dönüşümünde 1970’lerin ikinci yarısı ile 1980’lerin başında antropolojiye sızan postmodernizmin etkisi büyüktür. ”Postmodernizm” terimi Cage, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerce müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareket olarak anlatılmıştır. 1960’lı yıllarda Amerika’da popülerlik kazanmıştır. 1970’li ve 1980’li yıllarda mimaride, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanıma erişmiştir. Baudrillard, Bell, Habermas, Foucault ve Jameson gibi teorisyenler tarafından ilgi odağı haline geldikçe Avrupa ve ABD arasında hızlı bir aktarıma sahip oldu. Örneğin postmodernizm kavramını sanat bağlamında ilintilendiren başlıca özellikleri açıklarsak kavramın kültür tanımındaki farklılığı daha iyi anlamlandıracağımız kanısındayım:

Sanat ve gündelik hayat arasındaki rutinlik, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, eklektizm ve kodların iç içe geçmesi, sanatçının üretim özgünlüğünün gözden düşüşü, sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımıyla öne çıkmaktadır. Bell’e göre; modernizm, kitlesel tüketimin hazcı kültürüyle bütünleşerek, geleneksel burjuva değerlerini ve püriten ettiği altüst eden hasmane bir kültürü zincirlerinden boşaltan çürütücü bir güçtür. Bell ve Jameson da postmodernizm terimini geniş anlamda kültüre gönderme yapmak üzere kullanır ve çağdaş toplumda kültür alanının dönüşüme yol açan bir kültürel mantık ya da kültürel egemen olarak postmodernizmden söz eder. Jameson aynı zamanda Baudrillard’ın izindedir ve Postmodernizm “kültürün tüm toplumsal dünyaya, toplumsal hayatımızdaki her şeyin...”kültürel” hale geldiğini söylenebilecek ölçüde müthiş bir hızla yayılmasına” yol açan günümüz çok uluslu kapitalizminin “merkezleşmiş küresel şebekesi”nde yeniden üretimin oynadığı temel role yaslanır.(Jameson 1984-85-7’den aktr., Featherstone, 2013, s. 30-31)

O halde kültürün ne olduğu, nasıl tanımlanması gerektiği üzerinde kesin bir yargı yoktur. Her kültür kuramcısının kültürü kendi yetiştiği toplumsal kesim, düşünsel gelenek açısından ele aldığı görülmektedir.

1.2.1. Kültürel Çalışmalar

Kültür kavramının gelişimini önemli ölçüde etkileyen bir diğer gelişme ise kültür incelemelerini antropolojinin tekelinden çıkararak disiplinlerarası bir alan haline getiren Kültürel Çalışmalar'ın (Cultural Studies) doğuşudur. 1950'li ve 1960'lı yıllarda İngiltere'den dünyaya yayılan Birmingham Okulu'nun (Raymond Williams, Richard Hoggart, E.P.Thompson ve Stuart Hall) öncülüğündeki akım, Marksist bakış açısıyla yola çıkmış ve pozitivist yaklaşımı ve işlevsel toplum teorisini reddetmiş ve kültürü politik bir şekilde tanımlamıştır. İngiltere'de bazı değerli eserlerin yayımlanması sonrasında ortaya çıkan bu çalışmalar sınıf, kültür, tarih ve iktidar sorunlarını ve sosyal hayat bağlamında farklı konuları ele alıyordu.

Richard Hoggart'ın *The Uses of Literacy* (1957) ve Raymond Williams'ın "Kültür ve Toplum" (*Culture and Society*) (1958), "Uzun süren Devrim" (*The Long Revolution*) ve E.P. Thompson'un "İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu" (*The Making of the English Working Class*) (1963) adlı eserleri yayımlandı. Yayımlanan bu eserler 1950'lerin sonunda çıkan "Yenilikçi Kimse" (*New Reasoner*) ve "Üniversiteler ve Sol Dergi" (*Universities and Left Review*) adlı dergilerin yarattığı tartışma ortamında oluşmuştur. (Aktr.Gilbert, 2008, s. 25) 1970-1990 yılları arasında oldukça gelişen Cultural Studies, kitle kültürü üzerine yürütülen çabaların birleşimi olarak nitelenebilir. Kültürel egemenlik biçimlerine eleştirel bakışı, medyatik kültürü anlama ve alımlama amacını, amaç ve kültür arasındaki ilişkinin kuramsal boyutunu incelemiştir.

1.2.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Yıllar

20. yüzyılın ortalarında işçi sınıfının sosyalizm, komünizm ve türevlerini içine alan politik hareketleri, İngiltere'deki tüketim kooperatiflerinden Rusya'nın işçi konseylerine kadar çok sayıda enstitünün oluşmasına olanak sağlayan, eğitimden sağlığa, ulaşımdan enerji kaynaklarına kadar evrensel devlet kavramının öncüllerini arttırmak için yeni saptamalara yöneldi. Kültürel çalışmalar, işçi sınıfı politik açınımları bu atmosferde ortaya çıkmıştır. Kültürel Çalışmaların takipçileri aynı zamanda İşçi Eğitim Birliği'ne Workers Educational Association'da üyeydi. Bu çalışmaları politik yenilik ve değişikliklerin yanı sıra farklı ve önemli kılan pedagojik, entelektüel alandaki yenilikleri İngiliz işçi hareketinin politik hedeflerini

kaynak alması ve bu eğilime bağlı kalmasıdır. İngiliz işçi hareketi; tekil bir hareket değildir ve aynı zamanda kültürel çalışmaları da bu projeye bağlıdır. (Gilbert, 2008, s. 25-29)

1980’li yıllarda radikal hükümetlerle beraber, yeni muhafazakar değerlerin canlanması kültürün analizini daha önemli hale getirmiştir. Kültürel Çalışmalar toplumu, eleştirel perspektifteki çalışmalarıyla sınıf olgusunu içeren analizler yapmıştır.

1.2.3. Kültürel Çalışmalar ve Yeni Sol

Kültürel Çalışmalar aynı zamanda “eleştirel çalışmalar” olarak kabul edilmektedir. Eleştirel çalışmaların ana hedefi kapitalist ekonomik düzene ve liberal siyasal sisteme yönelttikleri eleştirilerdir. Kültürel çalışmalar liderlerinin tümü politik inanç ve hedefleriyle işçi hareketlerinin görevinin ve amacının kapitalizmin yıkıcı, sömürücü, demokratiklikten uzak muhtevasını kolektivist ve sosyalist bir demokrasiyle değiştirmek bilincini yansıtmaktadır. 1970 öncesinde tam olarak anlaşılamayan kültürel çalışmalar yapan Raymond Williams, Stuart Hall ve E.P.Thompson gibi kişiler, Yeni Sol olarak adlandırılan zamanın önemli akımının ve kültürel çalışmaların hedeflerinin belirleyicileri olarak önemliydiler.

Yeni Sol terimi; İngiltere ve Amerika’da oldukça farklı şekilde algılanmıştır. İlk Yeni Sol (First New Left) grubun kurucusu Kenny, 1960 yılında E.P.Thompson tarafından düzenlenen Reasoner’la Stuart Hall’un katkılarıyla oluşan “Üniversiteler ve Sol Dergisi” (Universities and Left Review)’un birleşmesiyle meydana gelen “Yeni Sol Dergisi” (New Review Left) gazetesinin oluşumuyla birleşen iki neslin aydınlarından oluşmaktaydı. Yeni Sol’un kültürel çalışmalar disiplinine kazandırmış olduğu bağlamın anlaşılması önemli bir adım olarak görülmektedir.

1917’deki Bolşevik İhtilalı sonrasında, ülkedeki sembolik şekilde İşçi Partisi’nin varlığı sol politikayı dünya perspektifinde önemli ölçüde etkilemiştir. Komünist Parti tarafından yönetilen Sovyetler Birliği, II.Dünya Savaşından sonra sıkıntılar yaşadı. Kızıl Ordu’nun askeri örgütlenmesi ülkede faşizmin yenilmesinde etken olarak görüldü. İngiltere ve Amerika gibi büyük kapitalist güçlerin baskısı altında kalan ülke, ekonomik ambargo ve bu ülkelerdeki komünist yanlılarının rahatsız edilmesi de

bu baskılar için örnek teşkil edebilir görünümü veriyordu. Çoğu solcu için Sovyetler Birliği'ne bağlılık olmazsa olmaz olarak nitelendiriliyordu. Fransa, İtalya, Çin ve diğer ülkelerde en büyük solcu parti komünist partiydi. İngiltere'de de birçok orta sınıf eylemleri yeni bir hareket ve odak noktası olmuştu.

Nükleer Silahsızlanma Kampanyası (The Campaign for Nuclear Disarmament), halkın büyük bir bölümü tarafından desteklenen ve korunan, bilinen barışçıl yöntemlerle yapılan protestolarla İngiltere'de nükleer füzelerin yerleştirilmesine karşı çıkılan bir amacı hedeflemekteydi. 1956'da gerçekleşen bir diğer önemli olay da Süveyş kriziydi. Fransa, İsrail ve İngiltere'nin Süveyş Kanalı'nın ele geçirilme eylemiydi. O zamanlarda Cezayir Savaşı şiddetlenmiş ve Fransa bu sömürgesini kararlı ve kontrollü bir şekilde ele geçirmek istiyordu o dönemde Parisli aydınlar Foucault, Bourdieu, Lyotard ve Derrida gibi aktivistler ve o dönemin jenerasyonunu oldukça etkilemişti. İngiltere'de ise; sınıf ve kültür dinamikleri değişimler gösteriyordu. Tüketici toplum ve refah devletinin ortaya çıkışı ve bu kavramlarının toplumda yer edinmeye başlaması işçi sınıfının tanımını değiştirdi.

Bu sırada, Amerikan sinema, müzik, moda ve televizyon endüstrileri toplumda her türlü kesimde farklı etki bırakarak yeni kültürel değişim biçimlerinin doğmasına neden olmuştur. Yeni Sol'un oluşum dinamikleri bu ortamda başlamıştır. İngiliz İşçi Partisi'nin 1945 genel seçimlerinde ve bugün hala gösterdiği tutumla orantılı olarak devamlılık göstermiştir. Stalinizm dogması nedeniyle radikal solun Sovyet Komünizmi ideali etkili olmuş; Hall ve diğer aydınlar, Gramsci, Lukacs ve Goldmann gibi düşünürlerin yazılarına ilgi duyulmaya başlanmıştır.

1.2.4 . Centre For Contemporary Cultural Studies

(Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi)

Bu gelişim 1964 yılında Birmingham Üniversitesi'nde Centre for Contemporary Cultural Studies olarak kuruldu. Bu merkezin kuruluşu Richard Hoggart Williams ve Thompson'la birlikte kültürel çalışmaların üç kurucusunun görev aldığı görülmektedir ve Stuart Hall'u da araştırmacı olarak merkeze alan Hoggart hiçbir zaman Yeni Sol ile anılmamıştır. Merkezin ilk çalışması 1964 yılında Stuart Hall ve Paddy Whannel'in de önemli bir eseri olan "Popüler Kültür" (The Popular Arts) dir. Bu eser sinema, ses ve görüntü, radyo, televizyon ve popüler kültür üzerine önemli

bir kaynak eser niteliğinde olmuştur. Politik dönemecin önemli bir kıvrım yılı olan 1964’de Amerika’da John F.Kennedy’nin Amerikan Başkanı seçilmesi ve üç yıl sonra da İngiltere’de yeni bir işçi hükümetinin kurulması ve Beatles çılgınlığı kültürel özgürlük kertesinde önemli bir adım atıldığına kanıttır. Başbakan Harold Wilson, demokratik sosyalizm yerine İngiltere’yi modernleşme vaadiyle iktidara gelmiştir.

Amerika’da Yeni Sol terimi, 1960’ların ortalarında oluşan öğrenci hareketlerinin adı olarak anılmaktadır. Amerika’nın Vietnam’a yaptığı zulm ile dehşete kapılan “Pasif Öğrenci Koordinasyon Komitesi” (Student Nonviolent Coordinating Committee) ve “Demokratik Bir Toplum İçin Öğrenciler” (Students For a Democratic Society) (Aktr. Gitlin, 1987) (Gilbert, 2008, s. 36) gibi kulüp ve kuruluşlar Yeni Sol’un temelini oluşturuyorlardı.

1.2.5. 1968 Yılı

1967 yılında basılan ve 1968 yılında tekrar güncellenen “The May Day Manifesto” (Williams 1968) İngiliz Solunun durumunu yansıtan bir makaleydi. Williams’ın “İletişim Sistemleri” (Communications) adlı eseri de (1966) kurumlarda yer alması gereken eleştiriye dayalı halk kültürünün reformlarını içeren önerilerde bulunuyordu. The May Day Manifestosuyla 1968 Mayıs’ının önemli olaylarını ve 1968 yılındaki toplum düzenini, ABD emperyalizmi ve üniversitelerde şiddet içeren protesto ve ayaklanmalardan oluşuyordu. Bunlardan en önemlisi Fransa’da yaşanan De Gaulle’ün başkanlığına ve kapitalist rejime karşı yapılan ulusal grevler ve protestolardı. Aynı zaman dilimi içinde Arjantin, Meksika, İtalya, Almanya ve daha birçok ülkede işçi hareketleri ve radikal öğrenci protestoları ve militan eylemler gerçekleşiyordu. Amerikadaki halk, Martin Luther King Jr. gibi radikal liderlere yapılan suikastler ve Vietnam’daki baskı ve savaşa karşı öfke ve endişe duyuyordu.

1968 yılının çok sayıda farklı olaylarının tüm dünyaya yayılan simgesel bir nitelik kazanması Yeni Sol ve kültürel çalışmalar açısından önemini belirtmeden geçilemeyecek toplumsal olgulardır. Birçok Marksist için, sosyal demokraside yaşanan gerilemeler 1970 ve 1980’lerin gelişmiş dünyasında işçi sınıfının yenilgiye uğradığının da kanıtıdır. 1968 olaylarından sonra kapitalizme karşı çıkan bir diğer akım da İtalyan Otonom Maksist okuluydu. Temsilcisi Antonio Negriydi. Negri,

1968 yılındaki dinamik, esnek ve yaratıcı kapitalizm şeklinin ve militan aktivist hareketlerin yeni kapitalizm türünün oluşmasına kaynak olan öncüller olduğu düşüncesindeydi. 1968 yılı aynı zamanda yeni ortaya çıkan hippie ve radikal kültürlerin başarısız yılıydı. Fransa’da devrim yaşanmadı. İngiltere’nin Yeni Sol dergisi “Yeni Sol dergisi” (New Left Review) Williams, Thompson, Tom Nairn ve Perry Anderson gibi yazarlar arasında düşünce ayrılığı oluştu. (Gilbert, 2008, s. 44-45)

1.2.6. Sol’un Geri Çekilmesi

1980’lerin başında Almanya’da Green Party gibi Yeni Sol’u hedef alan partiler bazı ülkelerin devlet politikalarına dahil oldu. Ancak Yeni Sol popüler alanda yetersiz oldu. Sağda zafer, Margaret Thatcher ve Ronald Reagan’ın seçimleri kazanmalarıyla pekişti.

Faşizm ise Batı Avrupa’da birçok komünist hareketini yerle bir etti. Batı’daki Marksist gelenek, ideoloji ve kültürle ilgili ilk büyük kuramını üretti. Adorno, Hitler Almanya’sından sürgün edildi ve Gramsci İtalya’nın faşist bir hapisanesine atıldı. Gramsci’nin “Hapishane Defterleri” (Prison Notebooks) adlı eseri İngiltere’de Komünist Parti’nin etkili olduğu dönemde yayımlandı. Gramsci yalnızca kültürel çalışmaları şekillendirmekle kalmadı, 1970-80’lerdeki İngiltere Solunu da etkiledi. Gramsci, Hapishane Defterleri’nde kültürel çalışmaların en etkili ve kapsamlı kuramsal çatısını oluşturdu. Çağdaş popüler kültürün sistematik bir çalışmasının yapılması gerekliliğini savunan Gramsci bunun sol için önemli ve gereklilik olduğunu savunuyordu. 1970’lere hakim olan aynı zamanda Stan Cohen’in “ Halkın Suçlu Tabakası ve Törel Ürkü” (Folks Devils and Moral Panics) (1972) adlı yapıtı kültürel çalışmaların birçok farklı alanda ortaya çıkacak olan sorunları öngören önemli bir eserdir. Stuart Hall ve Tony Jefferson tarafından düzenlenen “Örf ve Adetlere karşı Direniş” (Resistance Through Rituals) (1976) adlı eser de yeni alt kültürleri irdeleyen önemli bir eser bu dönemde yayımlanmıştır.(Gilbert, 2008, s. 47) Bu eser çağdaş standartlarda yazarlar, işçi sınıfı ve orta sınıf, genç alt kültürlerin işçi sınıfını ve devrim projesine uygunluğunu sorguluyordu. Solun politik krizi, sosyal hareketlerin politikası ve 1968 dünyadaki özgürlük akımlarının etkisi kültürel çalışmaların yöntem ve incelemelerini önemli ölçüde etkilemiştir.

1980'lerin başındaki kitle kültürü kavramı, gelişen ve değişen hareketlere örnek teşkil etmiştir. İngiltere'de Thatcher'in seçimleri kazanmış olmasına rağmen hala şarkı listelerinde madencileri destekleyen eşcinsel şarkıcılar ve pro-feminist modeller moda ve reklam sektöründe boy gösteriyordu. Sol akım hiçbir zaman 1960'ların liberalizmine sıcak bakmamıştır. 1950 ve 1960'lar yeni liberal tüketim toplumunun örneklerini taşıyordu.

1970'lerin sonuna gelindiğinde ise; medya ve iletişim sektöründe çalışan birçok insan, radikal politikaya eğilimli değildi. 1950'lerdeki tüketici toplumunun karşıt öğeler taşıması Yeni Sol'un kültürel çalışmalar bağlamında en önemli motivasyonlarından birini teşkil etmiştir. 1980'lerin kültürel popülizmi anlaşılabilir bir bütünlüğü simgeliyordu, bu eylem; post modern dünyada hiper kapitalizme yenik düşmenin bir sembolü olarak anlaşıldı. Bu dönemde aynı zamanda Ien Ang'ın "Dallas'ı İzlemek" (Watching Dallas) (1985) adlı eseri Hollanda TV izleyicisinin verdiği tepkiler ölçüldüğünde kitle kültürünün popülist estetik arasında gerilimi tanımladığı ortaya atıldı. 1990'lara gelindiğinde ise; ırkçı görüşleri hiçbir politikacı halk önünde dile getirmiyordu. İrlanda'da kürtajın yasal olmasını, ancak Amerika'daki ahlaki çoğunluğu elinde bulunduran bir kesim ise kürtajın bir suç olduğu görüşünü savunuyordu.

Amerikan Anayasası'nın liberal merkezde yer alması, yeni sol üzerine yapılan kampanyalarda Avrupa'dakinden daha güçlü kaynaklara sahipti. Konuşma ve vicdan özgürlüğünün ABD Anayasası ve Bağımsızlık Bildirgesi'ne göre yasalar önünde eşitlik fikirlerinin Avrupa'da karşılığı bulunmuyordu.

1980 ve 1990'larda ortaya çıkan (Aktr. Gilbert, 2008, s. 76) Amerika'daki Hristiyan Sağ Kanat, İncil'e aykırı olan bir uygulamanın anayasa dahilinde olamayacağını hatta anayasanın yeniden düzenlenmesi gerektiğini savunuyordu. Muhafazakar Hristiyanlığın başlıca bir yapı olduğunu ancak bu görüşle beraber liberal bir kültüre hakim olan bölgelerde ise tam tersi bir görüşün varlığı ve bu ortamda patlak veren kültür savaşları; muhafazakar kültür eleştirmenleri, gazeteciler, politik muhaliflerin görüşlerini sansürlemek amacıyla cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılığın kamu söylemlerinden çıkarılması yönünde Stalinizm savunuculuğu yapıyorlardı.

İngiliz Solu'nun başlıca sorunu Thatcher'ın uyguladığı kalıcı hegemonyaydı. Amerika'da Reagen yönetiminin de benzer bir gündemi vardı. Birçok radikal düşünür Yeni Sağ'ın 1980'lerdeki karşı çıktığı öğeler olan feminizm, eşcinsel özgürlük, ırkçılık karşıtı politikalarına odaklandı. Kültürel Çalışmaların öne sürdüğü kültür ve kimlik sorunlarının politik sorunlar olarak ele alınması gerektiği ve sınıf çatışmasının ekonominin önemli konuları olduğu gerçeğinin farkına varılması konusunda öncü oldu.

Kültürel çalışmalar, 1960'ların sonu ile 1970'lerde öne çıkan Fransız Post-yapısalcı filozoflardan oldukça etkilenmiştir. Derrida, Foucault'nun ve Lacan'ın ileri dönemleri Deleuze, İrigaray, Guattari, Lyotard gibi düşünürlerin yaşadığı dönemler 1968 olaylarıyla ve o zamanki politik havayla tam uyuşuyordu. 1968'de Fransız Komünist Partisi'nin Ortodoks Marksizmi ve Louis Althusser gibi sadık parti üyelerinin oldukça kuramsal, yapısalcı yaklaşımcı Marksizimden oluşan karşıtlıktan esinlenmiş ve incelemiştir.

O çağın atmosferinden etkilenmiş en önemli eser Deleuze ve Guattari'nin birlikte hazırlamış olduğu "Oedipus Kompleksine Karşı" (Anti-Oedipus)tur. 1990'ların sonuna kadar olan dönemde etkili bir girişim olarak değerlendirilen diğer bir çalışma ise; Chantal Mouffe'nin 1985'teki önemli yapıtı "Hegemonya ve Sosyalist İzlem" (Hegemony and Socialist Strategy)dir. Bu eserde Marksist kavramının terimsel araştırması yapılmıştır. Eser; 1960'ların sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Anglofon sol felsefesi Michel Foucault ve Jacques Lacan'ın post yapısalcı yaklaşımlarından esinlenerek ortaya çıkmıştır."Hegemony and Socialist Strategy" Anglofon teori kaynak gösterilerek oluşturulmuş önemli ilk politik eserdir. Sol politikaya esas oluşturan işçi veya kadın kimliklerin anlamlarını geniş sosyal çevrede kimliklerin değişim gösterebileceği görüşü öne sürülüyordu. 1970'lerin ortalarında Anglofon okurları arasında yer alan Foucault, Post-Althoussercilere benzer bilgi ve iktidar türleri arasındaki ilişkiyi geleneksel Marksizme bağlı kalmadan sürdürüyordu. 1980'lerden başlayarak Foucault kültürel çalışmalar ve edebiyat tarihi alanlarda etkili olmaya başladı.Marksizm'e karşı olduğu görüşünün yaygın olmasına karşın Foucault Gramsci Marksizm'ine oldukça yakındı ve sınıf çatışmasının yarattığı değişime de vurgu yapmıştır.

Kimlik politikası; kadınların, eşcinsellerin, beyaz olmayanların, özürlülerin ve diğer toplulukların topluma katılımlarını inceliyordu. Sınıf çatışması, kendini bu kimlikle özdeşleştirilmesi ve diğer kimliklerinden yani Müslüman, Türk, İngiliz olarak hareket etmeleri milliyetçi olmaları ya da radikal olmaları ve bu yöndeki partilere oy vermeyi yeğledikleri düşüncesinin bir kimlik politikası olduğu düşüncesini karşılamıyordu. Bu anlayışların, Queer ve post-kolonyel teori alanlarında etkisi büyüktü. Aktivist kültür içerisinde queer teorisi, farklı cinsiyetten olmayanların seksüelliğine, aynı cinsten olan çiftler için yapılan hakları kazanma hedefine de karşı çıkan bir görüşü savunuyordu.

Queer teorisinin feminizm örnek yapıtı olarak gösterilen Judith Butler'in "Toplumsal Cinsiyet" (Gender Trouble) (1990) adlı eseridir. Eser tüm Fransız post yapısalcı felsefenin cinsel ve seksüel kimliklerin sosyal olarak meydana geldiği dolayısıyla dönüşüme yatkın olduğu görüşü yaygındı. Bu eser, Fransa'da kültürel çalışmalar içinde önemli olan Anglofon post-yapısalcılığı ve eleştirel kimlik terimini vurguladı. Bu kitap aynı zamanda Mouffe ve Laclau'nun Fransa'daki felsefesinin, kültürel çalışmalarına esin kaynağı oluşturdu. Judith Butler'in Queer Teorisi Laclau ve Mouffe'nin post-Marksizm'i sınıf ya da cinsiyet gibi iktidar formunun diğerlerinin bir kaynağı olarak gösterilemeyeceğini vurgulamıştır. Post-kolonyal teorisyenler, birçok açıdan antikapitalist hareketin "farkların birliği" fikrine olan vurgusu ve "hareketlerin hareketi" adına oluşturulmuş tek bir oluşuma karşı olan bir felsefi görüştü. İngiltere'de kültürel çalışmalar alanındaki gelişmelere Angela McRobbie'nin "Post-modernizm ve Kültür" (Post-modernism and Popular Culture) (1994) adlı yapıtı da Yeni Sol'un çoğulcu ve kadın hareketlerini postmodernizm adı altında felsefi ve kültürel eğilimlerle birleştiren makalelerden oluşuyordu. (Aktr. Gilbert, 2008, s. 88)

1988 yılında ölmüş olan Raymond Williams, yapısalcılık ve post yapısalcılığa eğilim gösteren bir teorisyen değidi. Gramsci'nin kültürel çalışmalarının felsefesini geliştirmeye çalıştı. Hall da post yapısalcı bir kimlik sergilemedi. Hall ve Deleuze ve Guattari'nin, kültürel çalışmalar camiasında yer almasını isteyen düşünürlerdendi. Grossberg'in "Buradan kaçmak zorundayız" (We Gotta Get Out Of This Place) adlı 1992 baskısı kültürel çalışmalarda "Polis Bunalımı" (Policing the Crisis) adlı eser sonrasında yazılmış önemli kriz analizlerindedir. Grossberg'ün Carry Nelson ve

Paula Treicherle birlikte gerçekleştirdiği “Kültürel Çalışmalar” (Cultural Studies) (1992) adlı eser, disiplin tarihinin en önemli eserlerinden biridir. (Grossberg,1982’den aktır., Gilbert, 2008, s. 89)

1.2.7. Komünizm Sonrası Dönem

1989 yılında Sovyet rejiminin çöküşüyle ABD’nin ve yandaşlarının soğuk savaştaki galibiyeti kesinleşti ve dünyada Amerika’nın ekonomik, askeri potansiyeline karşı İslamcı grubun dışında hiçbir politik karşıtlığın olmadığı New Left ve Marksizm Today ile ilgili sol kesimler bu olayı bir şölen havasında karşıladı. Bu görüşler Stalin’in demokratik olmayan yönetimine karşıt bir görüşü barındırıyordu. Amerika’daki iki önemli çalışma neoliberalizmin dayatılması ve Orta Doğu’nun askeri anlamda kontrol altında tutulması .1990’ların başında İngiliz Komünist Partisi; diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, yok olmadan önce kendini yeniden var etmeye çalıştı.

Sovyetler Birliği’ni her zaman desteklemiş olan “Marksizm’in Bugünü” (Marksizm Today) dergisi çökmüş ve İngiliz solu da yeni fikirlerini tartışma olanağı yaratacak bir ortamı da artık bulamamıştır. Demokratik sol artık merkezileştirilmiş ve sosyalizm liberal-demokratik kapitalizm mücadelesi arasında bir alternatif yol, yani 3. yol olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Amerika’da hem Blair hem de Clinton Yeni Sol’un bazı beklentilerini ancak sosyal-liberalizme olan bağlılıklarıyla gerçekleştirdiler. Cinsiyet ayrımcılığı, annelerin bir işte çalışmalarını destekleyen politikaları hedeflediler ve çok kültürlü toplumların gelişmesi için aktif rol oynadılar. Clinton ve Blair’in başarısı; neoliberal ekonomik yapıyı liberal sosyal gündemle yeniden birleştirmiş olmalarıydı. Reagan ve Thatcher da refah seviyesi yüksek bir toplum yaratmak amacıyla geleneksel bir sol muhalefet oluşturmuşlardı. 1990’ların sonlarında İngiltere’deki madenciler grevinin ve Amerika’da 1980’lerin başında Jesse Jackson’ın “gökkuşağı koleksiyonu”nun yenilgisi sonrasında Yeni Sol ülkelerin gündeminin dışında kalmıştır. Bu nedenle de kültürel çalışmalara kaynaklık eden politik gelenek 20 yıl boyunca kopukluk yaşamıştır.

Günümüzde ise; kültürel çalışmaların eserleri kapitalizmin eşitlikçi eleştirilerine önem vermiştir. Kültürel çalışmaların kurumsallaşmış olması üniversite eğitimcileri ve araştırmacılar arasındaki bir sosyal gruba bağlı olmasındandır. Neoliberal çağda birçok üniversite eğitimcinin, kamu sağlık sektöründe çalışanların maaşlarında kesintiler olmuş, iş yükleri arttırılmıştır. Yeni Sol'un ve 1968'in tavrı neoliberal dünyadaki eğitimcileri mevcut düzene muhalefet etmeye sürüklemiştir.

1990'larda ortaya çıkan antikapitalist hareket de bunun benzeri yaklaşımları benimsemiştir. Angela McRobbie'nin "İngiliz Moda Tasarımı: Moda ve İmaj Endüstrisi" (British Fashion Design : Rag Trade or Image Industry) (1998) adlı eseri, moda kültürü, çağdaş kültürün feminist odaklı diğer yönlerini araştırdı. Yeni Sol kültürel çalışmalarıyla aynı bağlamda ve fikir birliği taşıyan politik hareketlerle arasındaki farklılıklar irdelenmiştir. (Gilbert, 2008, s. 98) 1990'lı yıllardan itibaren kültürel çalışmalar kapsamında yapılan araştırmalardaki yenilikler gündemi belirleyen sosyal olguları ve ilişkileri baz alıyordu.

Dijital kültürün oluşumu, küreselleşen dünya kültürü, kentleşmenin getirdiği sorunlar, çok kültürlülük, müzikte ve modadaki yeni trendler kültürel çalışmaların gündeminde yer almıştır. Kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları, coğrafya, felsefe, sosyoloji gibi disiplinler arasında etkileşimden ibarettir. Kültürel çalışmalara önemli bir katkı içeren Hall'un "Kültürel Çalışmalarda Eleştirel Dialoglar" (Critical Dialogues in Cultural Studies) (1996), çalışmanın gelişim uzantısına örnektir. Günümüz kültürel çalışmaları, geçmişin önemli politik ve entelektüel aktarımı olarak görülmektedir. 1970'lerin Marksizminde, 1980'lerin kültürel popülizmi, kurumsallaşmamış özgürlükçü yaklaşım gözleniyordu.

Kapitalizmin, bireyselleşimin, sömürgeciliğin ve kararlı bir politik oluşumun var olması takdire değerdir. Kültürel çalışmalar, günümüz toplum düzeninin önemli bir konusu olan çok kültürlülükle karşılaşılan zorlukları irdelediği ve önceliklerini bir bütün olarak aldığı için hükümet tarafından da teşvik edilmesi gereken bir alan olarak görüldü ve bazı kültürel çalışmalar yazarları da bu alana ilgi duymaya başlamıştır. Yeni Sol ve Stuart Hall gibi ütopyacı ve aralarında Bennet'in de bulunduğu yazarlar sosyal devrim ve karşıt hegemonya yerine kültürel çalışmaların belli bir kültür politikası olmasından yanadırlar.

Kültürel çalışma politikaları araştırmacılarınca savunulan Third Way görüşü yani politikasıydı. Amacı; liberal bir kültür ve sosyal bir politikayı neoliberalizmin devlet politikasını teşvik etmektir. (Gilbert, 2008, s. 103)

Gelişen dünyadaki en belirgin neoliberalizm dalgası, ekonominin devlet işlerinden ayrılıp özel teşebbüs tarafından yürütülmesini öngören bir yapı olarak doğdu ve rekabetin piyasayı yönetmesi gerektiğini savunan bir akımdır. 1970'lerin sonuna dek uygulanan bu politika akımı, Keynesçi ekonomi düzeninin dünya petrol fiyatlarının OPEC Petrol krizi (1973-1974) sonrası aniden yükselmesi nedeniyle sıkıntıya girmesi de neoliberal saldırıların başlamasındaki en önemli sebeptir. "There is no alternative" söylemleriyle uygulamaya konulan programlar 1980'lerde dünya genelinde sol hükümetlerin yerini alan muhafazakar-liberal, milliyetçi-liberal partiler yer alıyordu.

Türkiye'de de Turgut Özal ve cunta hükümetinin iktidara gelmesiyle bu oluşum yaşanmıştır. Neo-liberalizmin üç temel amacı vardı: (Acar, 2016, s. 3)

1. Mal, sermaye ve hizmetlerin,
2. Tüm dünya genelinde serbestçe dolaşması ve pazarın genişletilmesi,
3. Küresel kapitalizme entegre olmayan yapı ve blokların dağıtılarak yatırım özgürlüğünün tüm dünyada sağlanması.

Bir anlamda Gramsci'nin ifade ettiği gibi, neo-liberaller kendi söylemlerini oluşturup toplumu manipüle ediyorlardı. Chicago Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olan Von Hayek ve Milton Friedman gibi düşünürlerin önderliğinde neoliberalizmi hedef edinmiş enstitüler, araştırma merkezleri, akademik dergiler oluşturuluyordu. Böylelikle para ve neo-liberalizm dünyanın yeni bir inancı haline geliyordu. Neoliberalizm, hegemonyasını kurdukça tüm dünyada sosyal devletler zayıflıyor ve özelleştirmenin temelleri atılıyordu. Sol hareketlerin ve ideolojilerin zayıflaması, bunda Sovyetler Birliği'nin de dağılması başlıca etkenler arasındaydı. Sosyal Demokrat yapı adaletçi tutumuyla neo-liberalizm için tehlike teşkil ediyordu. Avrupa'dan başlayarak tüm sol-sosyal demokrat hareketler içine sızılıyordu.

Doğu-Asya toplumlarında siyasal İslam anlayışını bile kendi içine çekmeyi başaran bu akım yoksulluk ve artan sosyal sorunlarla beraber borsa başarısını halka sağladığı

ucuz kredilerle göstermeye çalıştı ve bu sistem 1990'ların ortalarından itibaren, pek çok ekonomik krize sebep olarak varlığını kaybetmeye başladı. Toplumlara zorla kabul ettirilen bu sistem Thomas Ford Brown'ın belirttiği gibi teknokratik oligarşi'ye dayalı bir program oldu. Brown bu yapıya aynı zamanda Foucault'dan alıntılacağı terim olarak "epistemic community" adını vermektedir. (Acar, 2016)

Neoliberal sistem; ulus devletleri zayıflatıp bölerek yeni ve daha küçük, hegemonik yapıya uygun, kontrol edilebilir, pazar ülkeler yaratmaya ve küresel kapitalizm ağı dışında kalan ülkeleri de yıkmaya çaba göstermiştir. K.Kore, İran ve Suriye gibi ülkeler küresel kapitalist sisteme direnen devletler arasındadır.

1990'ların başında neoliberalizm hakimiyetine karşı çıkan ve onu protesto etmek için oluşmuş olan çeşitli hareketlerle kesişen yeşil partiler ve 1999'da Seattle'da Dünya Ticaret Organizasyonu'nu kapattıran oluşumlardan Dünya Sosyal Formu'na kadar gelecekle ilgili neoliberal hakimiyetin reddi dışında herhangi bir ideolojiye bağlı olmayan çeşitli değerler ortaya çıktı.

Bu hareketler, eşitlikçi, özgürlükçü, feminist, halkçı ideallere bağlılığı içeren oluşumlarla Yeni Sol'a eşdeğerdir. Nick Couldry'nin "Yerel Kültür" (Inside Culture) (2000)'ında kültürel çalışmaların eserlerinin beş önemli disiplini temel aldığını belirtmektedir.

- Herhangi bir kültürün üyelerinin kendilerinin ve başkalarının düşüncelerine değer verilmesi gerektiğini içermektedir,
- Kültürel çalışmalar alanı hem konuşma hem de dinlemeyi içerir,
- Kültürel çalışmalar çok sesli ortamlarda şekillenmelidir,
- Kültürlerin nasıl oluştuğunu araştırmalı ve materyalist bir ideolojiye sahip olmaması önem taşımaktadır,
- Kültürel çalışmalar hegemonik bir yapıda değil de değişim sağlamayı hedeflemeli ve düzenin kültürel koşullarına göre hareket etmelidir. (Gilbert, 2008, s. 107)

Kültürel çalışmalar Yeni Sol ve onunla ilgili oluşumların, kültürel kuramda antikapitalist hareketin önceliklerini aktive eden aynı zamanda Yeni Sol geleneğinin ve antikapitalist hareketlerin güçlü ve zayıf yönleri belirlemeli ve antikapitalist hareketin savaşılacak alanının iyi belirlenmesi gerekmektedir.

Marksist eğilimli çalışmaların ağır bastığı eleştirel çalışmalar belli noktalarda Ortodoks Marksist görüşlerden ayrılırlar. Marx, kültür ve ideolojiyi üst yapının unsurları olarak görür. Marksizm eleştirel çalışmaları iki yönden incelemiştir. Toplum alt yapı ve üst yapı kavramlarından oluşmaktadır. Bu iki yapı karşılıklı etkileşim içerisinde ve alt yapı üst yapıyı belirlemektedir. Alt yapı; ekonomik, finansal ve sosyal faaliyetlerin ve üretim biçimlerinin tümünü oluşturmaktadır. Üst yapı; genellikle devlet, aile içi ilişkiler, toplumdaki ideoloji türleri gibi kurumları kapsayan bir kavramdır. Bu terimler başta Marx olmak üzere tüm Marksist sosyologlar tarafından kullanılmış ve araştırma konusu olmuştur. Üst yapı din, sanat, bilim, kültür, ahlak kurumlarını içermektedir. Üst yapının tüm kraterleri alt yapının kraterleri tarafından belirlenmektedir. Alt yapı ve üst yapı modelleri 18.yüzyıl Roma ekonomisinden çağdaş toplumdaki aile yapısının çözülmesine kadar uzanmaktadır.

Alt yapı ve üst yapı çalışmaları genel olarak mevcut toplumsal sınıfın ekonomik çıkarları tarafından belirlenmektedir. Karl Marx ve Engels üst yapıyla ilgili unsurların alt yapıdan bağımsız olacağını, kendi gelişimlerini yasalarla sürdürdüklerini savunmuşlardır ve bu iki yapının karşılıklı olarak birbirlerinden etkilediklerini savunmuşlardır. Marx'a göre "Sınıflar arasındaki ilişki bir sömürü ilişkisidir."(Giddens, 2014, s. 295-305)

Feodal düzende sömürü köylülerden aristokratlara değişen üretim biçimini alır. Serfler ürettiklerinden belli bir oranı, efendilerine vermeye zorlanırdı. Kapitalist düzende kar sağlama amacının güdüldüğü şu örnekle de iyice anlaşılır hale gelmektedir: Bir giyim fabrikasında günde yüz takım elbise üretildiği ve üretici yüzde 75'lik elbise satışıyla çalışanların ücretini ödemek ve işletmenin işletim ve donanım maliyetini çıkaracak geliri sağlar. Satıştan elde ettiğinden geriye kalan ise kar olarak kalır. Modern kapitalist toplumlarda üretim sisteminin döngüsü açık olarak işlemektedir ve sömürü kaynağı Marx'a göre, işçiler işverenden ürettiklerine karşılık onlara ödenenden daha fazlasını üretmektedirler.

Marx'ın düşünce pratiğinin çağımızın etkin disiplinleri arasında nerede yer aldığını düşündüğümüzde bu disiplinin adının antropoloji olduğunu kavrarız. Malinowski'ye göre temel ihtiyaçların karşılanması ikincil ihtiyaçları ortaya çıkarır. Birey esastır ve kültürün bireyi nasıl etkilediği ortaya çıkar. Kavramsal bir ayrışmanın terminolojik

bakımdan soyutlanması doğru bir yöntemdir. Yani ihtiyaç denildiğinde; insanın, kültürel ortamın ve her ikisine bağlı doğal ortamın sahip olduğu koşulların yeterli olduğunu, insanın ve toplulukların varlıklarını sürdürebilmesi için de çok önemli olduğu kesin bir durumdur. İhtiyaç, sınırlar getiren olgular kümesidir. Alışkanlıklar ve onun güdülenimleri, öğrenilen tepkiler çok iyi bir düzenlemeye tabi tutulmalıdırlar. (Malinowski, 2016, s. 87)

Kapitalist sistemdeki üretim ilişkileri, metanın fetişliği görünürlüğü kısıtlıyor ancak bu fetiş de üretimin artmasını sağlıyor işte bu karmaşık yapıda yer alan bireyin gündelik hayatın perspektifinden topluma baktığında antropolojik bakış açısında engeller yaşıyor. Düşünür, başka toplumlara antropolojik bir çerçeveden baktığında fetişlemeleri teşhis etmiş, sermaye dolayımı ile şekillenen kendi toplum fetişini görme yetisini kaybetmiştir. Bundan da anlaşıldığı üzere kapitalist toplum her yönüyle akla dayanan bir sistem olarak kendini kanıtlamıştır.

Marx üretim ilişkilerinin kapitalist toplumu anlamamızda başat bir rol oynadığını sıklıkla vurgulamıştır. Marx'a göre kapitalizm, bu nedenle özünde bir sınıf toplumdur ve temelinde bulunan sınıf ilişkileri de özünde çatışma veya mücadele ilişkileridir. Marx'a göre işveren ve işçi arasındaki bağımlılık son derece dengesizdir. İşçilerin yaptıkları iş ve işin yönetimi üzerindeki kontrolleri ya çok az ya da hiç yoktur denilebilir. İşveren ise işçinin emeğinden kar elde edip karı kendi amaçları için kullanmaktadır. Marx, sınıf çatışmasının kapitalist sistemde giderek derinleşeceğine inanmıştır.

1789 Fransız Devrimi Marx'a göre kapitalist sınıfın politik gücünün doğuşunun bir belirtisidir. Feodal toplumda serflik toprak sahibinin sınıf temellerini oluşturuyordu. Parlamenter yönetimce demokratikleşme de sermaye girişiminin yayılması ekonomik değişimlerle yakından bağlantılıdır. Marx'a göre devlet sınıf iktidarının ifadesidir. Kapitalist devlette herkes görünüşte eşit vatandaşdır. 20.yydan önceki kapitalist toplumlarda oy kullanma hakkı mülkiyet sahibi olmaya dayandırılmış ve nüfusun çoğunluğuna böyle bir hak tanınmamıştır. İşçi partilerinin kurulması engellenmiş ya da kanunla yasaklanmıştır.(Giddens, 2010, s. 42)

Feodal toplumlarda lordlar, serfler veya iş sahipleriyle olan ilişkiler karşılıklı hak ve yükümlülükler dahilindeydi ancak bu ilişkilerin çoğu bir tarafa ağır basar nitelikteydi ve gerçek hak sistemi yoktu. Kapitalist sistemde işveren ve işçi arasındaki ilişki ise salt parasal ve ekonomik bir ilişkiydi. İşçilere işin doğasını, ortamını ve haklarını ilgilendiren politik ayrıcalıklar tanınmamıştı. Marx'a göre sınıf çatışmasının önemli unsurlarından biri olan sendikaların kurulması, işçilerin kendi iş koşulları üzerinde belirli bir oranda kontrol etme girişimlerini temsil eder.

Kapitalist toplumların iki önemli özelliği vardır. Birincisi; bu toplumlar oldukça gelişmiş sanayileşmiş toplumlardır; ikincisi ekonomik faaliyet araçlarının büyük bir kısmı özel mülkiyetin elinde ve kontrolündedir. Bu iki grubu birbirinden ayırma ölçütü ise; ekonomik örgütlenme şekliyle birleşen ekonomik faaliyet seviyesidir. (Aktr. Giddens, 2010, s. 43) Mülkiyet sahipliğiyle mülkiyetin kontrolünü birbirinden ayırmanın, Dahrendorf'un ileri sürdüğü radikal sonuçlarla bağlantısı olduğu fikrini reddeder.

Sermaye sahipleri ve yöneticiler, kapitalist üretimin sürdürülmesi hususunda benzer ekonomik çıkarlara sahiptirler. Miliband işçi sınıfının seçkin gruba geçişine izin veren hareketliliğin çok az olduğunu vurgular. (Giddens, 2010, s.46) Mevcut sistemdeki liyakata dayalı anlayış sistemi yani kamu yönetiminde daha bilgili, yetkin kişilerin seçilmiş olması ve yönetime dahil olmaları sağlanırsa üst kademelerde de işçi sınıfı kökenli insanın bulunması da vazgeçilmez olacaktır.

Miliband'ın oy kullanma hakkının kazanılmasının ve sanayide kabul edilen tahkim usullerinin sonuçlarına ilişkin analizi, Dahrendorf tarafından sunulanlarla benzer şekilde tezat oluşturur. Dahrendorf'un analizleri, hayırsever bir devlet tarafından sunulan bir hedefte birleştirme eğilimindedir. İşçi sınıfının yönetime ait eleştirel katılımı Batı'da kapitalizmin başlangıcındaki zorlu ekonomik şartlarda önemli ilerlemeler sağlanırken, işçi sınıfının buna karşı çıkışı engellenmiştir. Ekonomik düzeyde; sınıf çatışması, karakteristik olarak iş çevreleri ve devlet tarafından yapılan güçlü baskılara maruz kalmıştır. Sendikaların "örgütlü işgücü" niteliğindeki mevcut düzene katılmaları önem teşkil eder. Kapitalist toplumlarda aynı zamanda Miliband'ın "rızanın yönlendirilmesi" diye adlandırdığı ve halkın statükoyla genel uyumluluğu olarak nitelendirilen bir durum vardır.(Giddens, 2010, s. 46)

Weber'e göre ise toplumsal tabakalaşma, basit bir sınıf sorunu değildir. İki farklı yönde biçimlenir. Statü ve parti. Sınıf ayrımı yalnızca üretim araçlarının denetiminden veya eksikliğinden türemez, mülkiyetle bağlantısız olunca hiçbir şey ifade etmeyen ekonomik ayrımlardan da türer. Weber, bireyin piyasadaki konumu onun yaşam olanaklarını güçlü bir biçimde değiştirdiğine inanıyordu. Weber'in kuramında statü, insanların yaşam tarzları aracılığıyla dile getirilir.

Statünün işaretleri olan barınma, giysi, konuşma tarzı, meslek gibi semboller toplumsal konumun şekillenmesinde yardımcı olur. Weber, modern toplumlarda parti biçimlenişinin, gücün önemli bir yansıması olduğunu, statü ve sınıf tabakalaşmasını etkilediğini vurgulamıştır. Marx, statü ayrımıyla sınıf terimleri ve parti örgütlenmesinin sınıf ayrımına indirgenemeyeceğini savunur. Marksist biri, Katoliklerin protestanlara göre daha fazla olarak işçi sınıfında olduğunu savunur. Weber ise; birçok protestanın işçi sınıfında yer aldığını ve insanların bağlı olduğu partilerin sınıf ayrımlarının yanı sıra dinleri de ifade ettiğini vurgular.

Eğitim de toplumsal değişimi sağlayan önemli bir fenomendir. Çünkü eğitim sistemi, her dönem genel değerlerin yeniden evrilmesini sağlayan ve egemen sınıfın çıkarlarını destekleyen bir disiplindir. Dahendorf eğitimi, eşitliğin ana teması ve "meritokratik" toplumsal düzen olarak görmektedir.(Giddens, 2010, s. 46)

1.2.8. Sınıf Ayrımı ve Toplumsal Dönüşüm

Marksizm'in düşünce sistemi ve siyasi bir program bazında çok az etkisinin olduğu toplumlar (ABD ve Britanya gibi) vardır. Devrimci geleneklere sahip olan ve günümüzde benzer özellikleri koruyan örnekler de vardır. Fransa ve İtalya gibi ülkeler bu kategoriye girerler. Kapitalizmin olgunlaşmasıyla birlikte devrimci proleterya ve işçi sınıfı sistemin bir parçası haline gelememiştir. Batı'daki devrimsel dönüşümün olmayışı; T.H.Marshall'ın yaklaşık otuz yıl önce yazmış olduğu "Citizenship and Social Class"ın ilk baskısı 1959'de yapılmış; bu analizde Marshall, 19.yy'ın sınıf çatışmalarını vatandaşlık hakları olarak adlandırmıştır. Bu hakları üç grupta toplamaktadır : Birincisi; medeni, siyasi ve sosyal vatandaşlık haklarını içine alan medeni vatandaşlık hakkı, yani kanun önünde resmi eşitliği sağlayan ve hukuk sistemine dahil olma hakkını içerir. İkincisi, evrensel oy kullanma

ve siyasi parti kurma hakkına ilişkindir. Üçüncüsü ise; toplu iş sözleşmesi ve refah hakları, işsizlik sigortasını vb.içerir. Bu hakların her biri diğerinin basamağı niteliğindedir. Her vatandaşın “kanun önünde özgür ve eşit” olarak tanımlayan yasal haklar, kapitalizmin ortaya çıkışının ilk evrelerinde oluşturulmuştur. İşçi sınıfının artan siyasi gücü ve yasal haklarıyla birlikte, sanayide kabul edilmiş toplu sözleşme biçimlerinin pekiştirilmesine yardımcı olmuştur. Bu hakların Modern “refah devleti”nin gelişimini destekleme açısından önemi büyüktür. Marshall “son yüz yıldır vatandaşlık ve kapitalist sınıf sistemi savaş halindedir” der. (Aktr. Giddens, 2010, s. 46-66) Dahası, bu savaşın galibi, zaferi henüz tamamlanmamış olan vatandaşlıktır; çünkü sınıf mücadelesi kapitalist düzeni ortadan kaldıracak bir nitelik taşımamaktadır.

Vatandaşlık haklarının genişlemesi, işveren ve devletle çalışan işçi hareketlerinin başarısı olmuştur. İşçiler arasında sendikacılığın yayılması, kapitalist işçi akdine dahil edilen işçi sınıfının iktidar sahibi olmaması için verilen “savunma tepkisi“ olarak anlaşılabilir. Evrensel oy kullanma hakkı, birçok ülkede ancak 20.yy’da kazanılmış haklarını düşmanlara karşı verilmesini isteyen ve hükümetlerce gönülsüz olarak verilen haklar dahilindedir. Marx’tan bu yana Batı toplumlarındaki değişiklik sınıf çatışmasının bir sonucudur. Ancak bu toplumlar halen kapitalisttir. Bu toplumların “kapitalist” olma ölçütleri; 1-Bireysel sermaye sahipliğinin de dahil olduğu kar amaçlı üretim 2-Özel mülkiyet, sermaye sahibi olma ve adaletsizliği 3-Sınıf çatışmasının ekonomi ve siyasetteki önemi.(Giddens, 2010, s. 59)

Kapitalist toplumlar sınıf toplumlarıdır. Daniel Bell, “Sanayi sonrası toplumun gelişi” (The Coming of Post-Industrial Society) ve Alain Touraine, “Sanayi Sonrası Toplumu” (Post-Industrial Society) adlı eserlerinde modern üretimde bilimin oynadığı rolün, bilgisayarların ve son zamanlarda da mikroçip teknolojisinin yaygınlaşmasının, önceden var olan toplumsal düzen için çok derin sonuçları olacağını iddia etmişlerdir. Bu düşüncelere en çok eleştirilen bölümler şunlardır :

1-Sanayi sonrası toplum düşüncesi, sanayi toplumu kuramının altında teknolojik belirlenimcilik gizlidir. 2-Bazı yazarlar, toplumun kendini gerçekleştirme için mülkiyetten çok bilginin önemine işaret etmiştir. 3-Yeni teknolojilere bağlı toplumsal ve ekonomik yenilikler, dünya bağlamında irdelenmelidir. (Giddens, 2010, s. 63)

Bilişim teknolojisinin toplum tarafından kullanımının artması, yapılan işlerdeki niteliğin değişmesine, işsizlik oranının artmasına neden olmaktadır. İş bölümü artıp büyük makineler işe girdiğinde üretim masrafları bir ölçüde azalır, emek daha verimli duruma gelir. Bu da sermayeciler arasında iş bölümü ve makineleşme yarışını doğurur. Daha çok üretim yeni pazar arayışını doğuracaktır. Nitelikli işçi yerini niteliksiz işçiye, erkek işçi yerini kadın işçiye, erişkin işçi yerini çocuk işçiye bırakma eğilimindedir artık. Özetle, iş bölümü geliştikçe ve teknolojik gelişmeler arttıkça sermaye artar ve ücret düşer. (Keçer, 2016)

İşte tüm bu ilişkiler bizi yabancılaşma kavramına götürür. Yabancılaşma terimini ilk kez Hegel kullanmıştır. Hegel bu terimi Rousseau'dan esinlenerek kullanırken, Feuerbach, yabancılaşmanın kökenini insana dayandırmıştır. Yabancılaşma kavramını, bir olgu olarak ise Marx kullanmıştır. Özel mülkiyet, emeğin yabancılaşmasından doğmuştur. Marx, insanın kendi kendisini ürettiğini ortaya koymuştur. Yabancılaşma, insanın kendi kendisinden ayrılmasıdır.

“İnsan, Tanrıya ne kadar çok şey verirse kendinde o kadar az şey kalır. İşçi yaşamını nesneye koyar. Ama o zaman yaşamı kendisinin değil nesnenindir. Demek ki bu etkinlik ne kadar büyükse işçi o kadar nesnesizdir. (Marks, 1976, s. 63) Yabancılaşma Marx'ın temel kavramlarından biridir. Modern kapitalist toplum, teknolojiye ve üretilen nesnelere önem verirken, insan değersizleşmiş ve insana saygı duyulmaz hale gelmiştir. Marx'a göre artık kapitalist sistem insanları birbirinden uzaklaştıran, insanlar için dayanılmaz hale gelen bir sistem haline almıştır. (Keçer, 2016)

Marxist yazarların devlet ve bürokrasi üzerine yetersiz kaldıkları iki önemli bağlam vardır : Birincisi ; devletin bürokrasiyle ve idari iktidarla, ikincisi ise; devletin ulusla ve ulus-devletin askeri güç ve şiddetle olan ilişkisidir. Ancak, toplumsal kuramda, düşünceleri bu konuları ele alırken başvurulabilecek isim Max Weberdir. (Giddens, 2010, s. 80)

Tarihsel bir gözlem yapıldığında göçebe hayat süren ilkel topluluklarda, bugünkü anlamıyla bir devlet sözkonusu değildir. Tarım toplumuna geçilmesiyle birlikte

birbiri üzerinde egemenlik kuran feodal nitelikte derebeylikler oluşmuştur. Sanayi toplumu ise bugünkü anlamıyla modern ulus yapısını ortaya çıkarmış, bireylerin çeşitli hak ve özgürlüklerden çağdaş anlamda sanayi çağı devleti, siyasal iktidarını modern anlamda ilk kez bireyin temel hak ve özgürlüklerini dikkate alarak sınırlama yoluna gitmiştir. Kamu yönetimi Weber'in ona attığı geleneksel niteliklerini bu dönemde kazanmıştır. "Bürokrat" ve "Bürokrasi" aslında iç içe geçmiş iki kavramdır. Toplumumuzun hemen hemen her kesiminde duyulduğunda antipati yaratan bu kavramların sözlük anlamı "Devlet işlerinin yürütülmesinde yazışmalara gereğinden çok önem verme, kırtasiyecilik" olarak tanımlanmaktadır. Bürokrasi ansiklopedik olarak ele alındığında biraz daha kapsamlı olarak ifade edilmektedir. "İşlerin yürütülmesinde idarenin gücü ya da etkisi, memurlar bürokratlar topluluğu ve devlet örgütüne ya da siyasi parti, sendika, işletme v.b. bağlı üyelerin gücü" olarak tarif edilmektedir.

Toplum açısından bürokrasi ise; memur egemenliği, devlet işlerinde bir işin yapılması için gerekli izinler, onaylar, imzalar, uyulması gereken kurallar ve genellikle de işlerin yokuşa sürülmesi ve zaman kaybı olarak anlaşılmaktadır.

20. yy'ın başlarında sosyolog ve bilim adamı Max Weber tarafından ortaya konan ve klasik yönetim kuramının bir ayağını oluşturan "Bürokrasi Modeli" ise bahsedilen bürokrasi kavramından farklıdır. Bürokratik modelde görevler hiyerarşik bir sistem oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. İşler bölümlere ayrılarak, uzmanlaşmış kişiler tarafından, belirli kural ve standartlara uygun olarak; kişisel olmayan formel bir şekilde yürütülür. Weber'e göre; "Çağdaş devletin hukuk düzeni kanunlara dayandığı sürece kişilerin gözünde meşrudur." Bu meşruluk, hukuki meşruluğu aşır toplumsal meşruluğu da kapsar. Çağdaş devletten söz edebilmek için bir siyasal toplulukta idari ve hukuki kuralların, idari örgütün zorlama gücünün ve meşru iktidar uygulamasının gözlemlenmesi gerekir." Görüldüğü gibi Weber bürokrasiyi bir örgüt modeli olarak ortaya koymuş ve aslında günümüzde bürokrasi nedeniyle ortaya çıktığına inandığımız bazı sorunları ortadan kaldırmak ve ideal organizasyon yapısını kurarak verimliliği arttırmak istemiştir. (Tokmak, 2016)

Weber aynı zamanda bürokrasi kuralları olmadığı sürece çağdaş devletten söz edilemeyeceğini belirtmektedir. Weber'den sonra gelen Alvin Gouldner, Peter Blau,

Robert Merton, Philip Selznick gibi yazar ve bilim adamları tarafından ayrıntılı olarak incelenerek daha da geliştirilmiştir. Weber toplumun ekonomik ve politik yapısını incelerken biçimsel örgütlerle dolaylı olarak ilgilenmiştir. O'na göre;

- “1. Bürokrasi adını verdiği bir bütünün özelliklerini belirlemeye,
2. Örgütlerin büyümesini ve büyümenin nedenlerini tasvir etmeye,
3. Bürokrasiyle birlikte oluşan diğer toplumsal değişimleri ayırmaya,
4. Bürokratik örgütün rol ve etkilerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.” (Tozu, 2007, s. 1-10)

Weber'in bürokrasinin egemenliği sorunu üzerinde durması Marx'ın kapitalist devlet eleştirisini hafife almasına neden olmuştur. ”siyasal olanın” “ekonomik olandan” ayrılması günümüzde de ayırt edici özelliktir. Oy kullanma hakkı, halen değişim yaratmanın en önemli aracıdır. Ancak, işçilerin sanayi dahilinde ellerinde bulundurdukları güç, yapıcı değildir. Ne mavi yakalı işçiler ne de beyaz yakalılar, daha alt seviyede çalışanlar politikaya katılım için resmi haklara sahiptirler. Diğer bir deyişle, çağdaş toplumlarda “katılımcı demokrasi” biçimlerine ulaşma olanakları, Weber'in varsaydığı kadar açık bir şekilde göz ardı edilmemelidir.

Yukarıda sözünü ettiğim toplumbilimcilerin bireylerin sınıf bağlamında mevcut yaşam pratiklerini içeren disiplinlerden söz ettim. Bilim disiplinleri içinde kültür, en geniş anlamına sosyolojik çerçevede ulaşmaktadır. Bu anlamıyla kültür, ”bir yaşam biçimi”dir. Sosyolojik anlamda kültür, toplumların gündelik deneyimlerini, yapıp ettiklerinin toplamıdır. Kısacası kendilerini ifade etme tarzıdır.

Dinin diğer kültürel ve sosyal alanlarla (Hukuk,ekonomi vs) ilişkisi din sosyolojisi literatüründe oldukça popüler hale gelmiş ve geniş bir araştırma alanını oluşturmuştur. Weber'in önemli bir etki bırakmış olan kapitalizm ile Protestanlık olgusu arasında kurduğu bağ dikkate değer bir çalışmadır. Weber'e göre; sermaye sahiplerinin, işverenlerin, kapitalizmin eğitim görmüş yüksek tabakanın özellikleri Protestanlık özelliklerini taşır. Protestan zengin kentlerin, zanaatkarlarının fabrika ortamında eski eğitimden vazgeçtiği buna karşılık Katolik zanaatkarların korunup, sıklıkla geleneklere uygun yetişmiş eleman olduklarını belirtiyor. Bu tespitte Weber'e “ülkenin dini durumu ve aile çevresinin yönlendirdiği eğitim ile kazanılan ruhsal özelliklerin, kişinin meslek seçimine ve bu seçiminden sonra meslek kaderini belirlediğini “ öne sürmüştür.(Aslan, 2014, s. 33)

Weber'e göre; kapitalizmin ruhunun ilk mücadelesini getiren "geleneksel olarak kabul edilebilecek her çeşit duygu ve davranıştır". İlk savaşı işçilere karşıdır. Kapitalizm baş başa kaldığı geleneksel ya da Weber'in deyişiiyle "eski kafalı işçi tipine" karşıdır. Öncelikle parça başı ücret konusunda geleneksel işçi tipi şaşırtmıştır. Weber' göre geleneksel işçi, parça başı iş yaptığında miktar arttıkça az çalışıp az kazanmayı yeğlemiştir. Weber İncilde geçen "ona yeter" ifadesine atıfta bulunarak ilk işin işçi ücretlerini azaltmak olduğunu çünkü işçilerin fakir oldukları ve fakir kaldıkları müddetçe verimli çalışabildiklerini belirtmiştir. Kapitalizm, geleneksel işçi tipi ile mücadele etmek zorundadır. İşverenler için "eski rahat ve sakin yaşam biçimi" yerini katı tutumuna bıraktı ve buna katılanlar yükseldi. Çünkü harcamak değil, kazanmak istiyorlardı.(Çetin, 2014)

Max Weber'in belirttiği Protestan ahlakı; tanrısal kurtuluşa ermenin yolu yani lüksten, boş işlerden, uykudan kaçınarak çalışma, kazanma ve biriktirme sonucu bir kapitalden doğmuştur. Protestan ahlakı, çalışma ve biriktirme dışı tüm uğraşları kötülemiş, çalışmayı ve biriktirmeyi kutsamıştır. Bu anlayış belirli bir sermaye birikimi sağlamış bu da kapitalizmin ruhu olan girişimciliği arttırmıştır.(Torun, 2002)

1.3. Kültür Endüstrisi

Eleştirel Yaklaşımlar

Medyanın batılı tekellerin elinde olması ve çok uluslu şirketlere hizmet etmesi, bu araçları daha da önemli kılmaktadır. Çünkü bu araçlar endüstriyel düzeyde örgütlenerek hem birer ekonomik kar ve çıkar amaçlı olarak hem de diğer endüstrilerden farklı olarak bilinç yönetimi ve ideolojik yönlendirme amacıyla kullanılmaktadır. Medya ve Kültür endüstrileri kapitalist sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. Yani emperyalizmin dünya görüşü olan pragmatizmin kuramsal ifadesidir. İnsanlar, içinde yaşadıkları toplumsal koşulları ancak kuramlar yardımıyla anlar, anlamlandırır ve dönüştürür.

Eleştirel yaklaşımlar liberal kurama karşıt olarak geliştirilmiştir. İletişimin endüstrileşmesi, iletişimin siyasal ekonomisi, kültürel incelemeler, iletişim sosyolojisi gibi çeşitli konularda çalışmalar yapmaktadır. Eleştirel çalışmalar Marksizmden etkilenir.

Kitle iletişim araçlarını kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak gören yaklaşımlar, yani Frankfurt Okulu, Gramsci, Althousser, İngiliz Kültürel İncelemeler Geleneği ve yapısalcı bir bakış açısıyla medya içeriklerinin siyasi ve ideolojik yorumunu yaparlar.

Medya, yer verdiği olay ve olgulara belli anlamlar yükleyerek biçim vermekte ve böylece egemen sınıfın ideolojisinin topluma yayılmasını sağlamaktadır.

1.3.1. Frankfurt Okulu'nun İlk Yıllarında Kültür Kavramı

Frankfurt Okulu, temel olarak kapitalist sisteme eleştirel yaklaşan okuldur. Okul, 1923 yılında Felix Weil tarafından ekonomi-politik konusunda disiplinler arası araştırma yapmak üzere kurulmuş, özellikle kapitalist modernizmi eleştirmiştir. Hedeflenmesi gereken; özgürlüğü geliştirmek olmalıyken varolan sistem insanı köleleştirmenin bir aracı haline gelmiştir.(Yaylagül, 2010, s. 94)

Özellikle kültürün endüstrileşmesiyle birlikte popüler kültür / kitle kültürü insan bilincinin parçalanmasını, tek tipleşmesini ve tüketim kültürünün egemen olmasını sağlamıştır. Bu parçalı bilinç insanın özgürleşmesinin önündeki engellerden biridir. Frankfurt Okulu'na göre kitleler kapitalizm ve kapitalistlerin kontrol ettiği kültür endüstrileri tarafından kolayca aptallaştırılabilirler. Onlara göre kapitalist toplumlarda gerçekler burjuvazi tarafından üretilir ve kültür endüstrilerinde işlenir. İdeoloji ise gerçekliği çarpıtır.

Frankfurt Okulu I.Dünya Savaşı'ndan sonra kurulmuştur. Marksizmden etkilenmiştir. Avrupa'daki karışıklıklara bir tepki olarak gelişmiştir. Marksist tabanlı olmasına karşın okul, Ortodoks Marksizm'e eleştirel yaklaşmıştır, Marksist doktrininin eleştirisine dayanır.

1931'den itibaren okul, Max Horkheimer tarafından ilgi alanı olarak felsefe, kültür ve medyaya yönelmiştir. Okulun üyeleri Max Horkheimer, Adorno, Marcuse ve Walter Benjamin sayılabilir.

Okulun kurulduğu dönemde yükselen olgu faşizmdir. Faşizm ve Nazizm olguları, kapitalist sistemde baş gösteren yeni ekonomik ve siyasi ivmeler okulun ortaya çıkış koşullarının siyasal yönünü gösterir.

Frankfurt Okulu'nu etkileyen üç tarihsel olgu vardır: Bolşevik İhtilali, Almanya'nın I. Dünya Savaşı'nı kaybetmesi ve son olarak da Batı Avrupa'da egemen sistemlerin istikrara kavuşması. Okul, temel olarak ise dört döneme ayrılır:

I.Dönem; 1923-1933 yılları arası enstitünün kurulduğu yıldan Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılı arasındaki dönemdir. Enstitü'nün faşizmden kaçıp ABD'de geçirdiği dönem ise II. Dönem; 1933-1950 yılları arasındadır. Dönemin yöneticisi Max Horkheimer'dir. Ekonomi-tarih çalışmalarının yerini felsefe almıştır. Okulun diğer çalışma alanı ise psikanalizdir. III.Dönem; okulun Fransa'ya dönüş tarihi olan 1950 yılıdır. "Eleştirel teori" olarak geçerliliğini şekillendirmiş ve sürdürmüştür. 1950-1970 döneminde Adorno-Marcuse ön plana çıkar. Son dönem ise; 1970'li yıllardan sonra ikinci kuşak temsilci olan Habermas'ın öne çıkması ve marksizmle olan bağı kopardığı dönemdir.

Frankfurt Okulu kuramcıları başta pozitivizm olmak üzere, bilim ve teknoloji, estetik, sanat, kitle kültürü ve Marksizm gibi pek çok konuda eleştirel bir yaklaşımla teori üretmişlerdir. Toplum, kültür ve estetik alanlarında yazılar yazmışlardır. Adorno'nun eleştirel teoriye katkısı Max Horkheimer ile birlikte yazdığı "*Aydınlanmanın Diyalektiği*" (1972) adlı eserde modern kültür üzerine yapılan analizlerle yoğunlaşmaktadır. Kapitalizm ve tüketici kitle kültürünün eleştirisini yapmışlardır. Kitle kültürü ürünleri derinlikten yoksun, eğlence için üretilmiş yüzeysel ürünlerdir. Kültür endüstrisi tarafından üretilen kültüre kitlelerin katkısının fazla olmaması incelenen en önemli konulardan biridir. Frankfurt Okulu üyeleri kültürü, sınıf çıkarlarının doğrudan yansıması olarak görmemişlerdir. Bu okul kültür endüstrisi kavramı üzerinde vurgu yaparken aslında kitle toplumundan ve kitle kültüründen bahseder.

Frankfurt Okulu kitle kültürünü kültür endüstrisi aracılığıyla ele almış ve bu kültüre karşı olumsuz bir tavır sergilemiştir. Temelinde Avrupa'da yükselen faşist hareketler ve iktidarların kültür endüstrilerini gözlemlemeleri yatmaktadır. Adorno ve

Horkheimer kapitalist toplumlarda ailenin giderek işlevini kaybettiğini ve onun yerini kültür endüstrisi aldığını belirtirler. Geleneksel olarak bireyi bilinçlendirme ve sosyalleştirme işlevini yerine getiren aile bu işlevi kültür endüstrisine bırakmaktadır.

Frankfurt Okulu üyeleri Adorno ve Horkheimer kültür endüstrilerinin gittikçe egemen bir konuma gelerek geleneksel toplumsallaşma kurumlarının yerini alması ve kültürel ürünlerin metalaşması sonucu fetiş bir karakter kazandığını ileri sürerler. Adorno ve Horkheimer'e göre, teknolojik gelişmeler sonucunda kültür ve endüstri iç içe geçmiş bu durum kültürün bozulmasına sebep olmuştur. Reklamcılık da kültürün ayrılmaz bir parçası olmuş, halkı yönlendirmede önemli bir etken haline gelmiştir.

Aydınlanmanın Diyalektiğinde; Pragmatizm rasyonaliteyi esir almış, tüketici, pasif bir kitle yaratmıştır, bu sayede seçkinlerin durumu güçlenmiştir. Kültür endüstrileri medya ve eğlence firmalarıdır. Sinema, radyo, televizyon, basın aydınlanma düşüncesini yaymak yerine egemen ideolojinin izleyicilere yayılmasını kapitalist toplumlarda kültür ve sanat eserlerini endüstriyel temelli olarak yaymaya yönelmiştir. Kültür endüstrisi; kapitalist üretim ve yeniden üretimin önemli bir parçasıdır. Eleştirellikten uzak, içinde buldukları durumdan memnun tüketiciler yaratır. Kültür endüstrisi varolan düzenle bütünleştirici, tüketime yönelik, bireysel olarak çalışma ve sınıf atlama yönündeki mesajlarla, iş gücünün yeniden üretilmesini sağlayarak toplumcu görüşlerin gelişimini engeller.

Adorno, popüler kültüre olumsuz yaklaşır. Çünkü popüler kültürü düzeysiz, adi ve tehlikeli olarak görür. Modernist yaklaşımı olumlu bulur. Seçkin ve yüksek kültür ürünlerini eleştirel ve özgürleştirici düşüncüyü geliştirdiğini düşünür. Horkheimer 1930 yılında enstitü direktörü olarak başlattığı araştırma programında ampirik araştırmalarla eleştirel bir toplum teorisinin geliştirilmesi bu programda önem arzeden eleştirel temel fikir doğrultusunda ilerlemiştir. 1936 yılına ait kolektif bir çalışmadan oluşan "Otorite ve Aile" başlıklı eseri olmuştur.

İkinci dönemde ise; Horkheimer'in "Geleneksel Teori ve Eleştirel Teori" adlı eseri bir geçiş dönemi olarak önem arz eden ve felsefi bir eleştiri tarzındadır. II. Dünya Savaşı'nın sonuna dek geçen yılları kapsayan üçüncü dönemde ise; faşizmin doğası üzerine Pollock'un başlattığı ve bir tür devlet kapitalizmi olarak değerlendirilen

Aydınlanmanın Diyalektiği ile Avrupa Aydınlanması kapsamlı bir şekilde eleştirilir ve bu eleştiri ampirik, eleştirel bir toplum biliminin toplum gereğinin dayanağı niteliğindedir. Horkheimer, Avrupa’da o zamanda somut toplum düzeninin metafizik kalıntılara dayandığı ve safaleti bastırma yönünde bir sürüklenmenin yaşandığı ve ampirik dünyada ampirik bilimlerin sunduklarının haricinde bir bilginin olamayacağını öne sürüyordu.

Horkheimer, toplumsal değişimin belirleyicisi olarak ekonomi teorisini kabul etse de kültürün bir dönemi destekleyen hem de aşan güçleri içeren bir fenomen olduğunu vurgulamıştır. Horkheimer’e göre kültür, koşulların elverişliliğine göre toplumun bütünü ya da parçası haline gelebilir. Frankfurt Okulu’nun ilk yıllarındaki teorisinin hem ampirik hem de eleştirel bir kültür teorisi olduğunu söyleyebiliriz. Kültür teorisinin ampirik incelemelere dayanması ve somut tarihsel ortamlarda ve bugünün somutluğu içerisinde Horkheimer’in terimi maddeci olarak değerlendirilebilir. “Disiplinler arası“ terimiyle eşanlamlı olan bu kavram farklı dallardaki toplum bilimleri ile kültür analizi uzmanları arasındaki disiplinler arası bir girişim olabileceği tasarlanıyordu. Frankfurt Okulu teorisinde maddeci kültür incelemelerini bu girişimin temel bir parçası haline getirmiştir. Kültürel incelemeler, modern toplumdaki hem değişim odaklarını hem de bunun önünde oluşan engelleri açıklama rolüne sahipti. Kültür eleştirisi, daha sonraları yani üçüncü dönemde toplum eleştirisinin odak noktası haline geldi.

Kendisi başka alanlarla toplum bilimlerinden farklı söylem biçimleriyle ifade edilebilir. Adorno’nun felsefesinde ise durum tam da böyledir. Adorno, totalite kavramına yaslanan her türden düşünceye sırtını döner. O’na göre artık gerçeklik kavramı, bölünmüş, ampirik araştırmaya uygun ancak bilimsel nesneye bir o kadar da uzak bir konumdur. Adorno’nun felsefesinin biçimlenmesinde bilimsel bilgiye etki eden deneyimleri önemli yer tutmaktadır. Adorno ve Horkheimer’in ampirik bilim kavramları birbiriyle özdeş değildi. Adorno’ya göre, bilim ve felsefe konusundaki idealleri farklıydı. Bilim fikri araştırma fikri, felsefe fikri ise yorumlamadır.(Adorno,1977’den aktr., Küçük, 2005, s.242)

Bu düşünceden yorumlama olarak felsefe şeklindeki bu fikir, Adorno’nun felsefesindeki başka bir etkeni işaret eder. Yorumlama tarihsel olarak oluşturulmuş

bir durumdur. Felsefenin görevi belirsizliğin görevlerini oluşturmak olmalıdır. Tarihsel imgeler, aynı zamanda fikirlerdir. Toplum bilimlerinin ampirik dayanağı; felsefi düşüncenin bir somutlaştırma ve yorumlama aracı olarak kullanılabilirliği. Adorno'nun modern kültür konusundaki araştırmaları bir toplumsal gerçeği fetişizmle bağlantılı olarak yorumlama fikrine dayanır. Adorno, modern dünyadaki müzik fetişizmiyle nesnel ve dinleyiciyi de içeren bir durum olduğunu savunur. Modern toplumların nesnel eğilimleri, müzik dinleme fetişizmi teorisi birincil sistem olarak yerini alır. Adorno ise, fetişizmin, libidinal enerji için, kültürel nesnenin kullanım değerinden değişim değerine yapılan bir aktarıma yaslandığını savunur. (Adorno,1938'den aktr. Küçük, 2005, s.245)

Freud'a göre; cinsel sapkılığın nedeni libidinal enerjinin uygun olmayan cinsel nesnelere üzerinde kilitlenip kalmasındandır. Frankfurt Okulu, modern topluma ait teorilerde soyut ve tümel bir düzeyde yol alır. Bu özerkleşme çabasının koyduğu temel öğeler doğa, aydınlanma ve mittir. "Medeniyet, toplumun doğa karşısında sağladığı zaferdir." (Adorno ve Horkheimer 1972'den aktr. Küçük, 2005, s.186)

Aydınlanma, doğada meydana gelen olumsuzlukların yeniden canlandırılması ve aşılması gerekenlerin doğaya indirgenmesidir. Adorno ve Horkheimer çalışmasında, kültür endüstrisi terimini boş zaman faaliyetleri ve eğlencenin tekrarlama geleneğine dayalı olarak zorla tüketme biçimleri olması anlamına geldiğini vurgulamışlardır. Geliştirdikleri kitle teorisiyle ticarileşme ya da medeniyetin çöküşüyle ilgisi yoktur. Kültür endüstrisi teorisi öncelikle toplumsal bir zaman teorisidir. Bu toplumlarda zaman durur, ardı arkası kesilmeyen mekanik bir ritim ve tekrardan söz edilir. (Küçük, 2005, s.250)

Kültür, sermayenin iktidarı ve iktidarın vaatleri, eleştirdiği güçler tarafından ele geçirilmiştir. Tüketim kültürü kültürün yozlaşmasıdır. Adorno, yüksek sanat ile kültürün korumacı bir tutumla savunulması ve kültürün ekonomik statükoyu koruduğunu ve düşünümsel bir değişkene de bağlı olmadığını savunur. Kültür ve toplumun birleşmesi kafa ve kol emeğinin ayrımını da ortadan kaldıracaktır. Postmodernizmde yüksek kültür modernizmle özdeşleştirilir, postmodernizm için yüksek kültürün varoluşu aynı zamanda postmodernizmin enerjisini tükettiği anlamına da gelmektedir.(Adorno, 2016, s. 29-30)

Kitle iletişim araçları, izleyiciyi kazanmak ve inandırıcı olmak için toplumsal gerçekliği yeniden üretmek zorundadır. Örneğin; şeyleşmenin ve kapital sistemin öngördüğü metalaşmanın ve standartlaşmanın özelliklerini sergilediği gibi çeşitli duyguları da ifade edebilir. Teknolojik yenilikler, ileri olanaklara cevap verebilen, kitle iletişiminin gerçek ekonomi politiğini de değerlendirebilen bir örneklemedir. Kültür endüstrisi ile yüksek sanatın farklılıkları evrensel ile tikel arasında gerçek olmayan bir uzlaşma oluşturmuştur.

Kitle iletişim araçlarının, toplumsal gerçekliği yansıtmaları, toplumsal eleştirilerle ideolojik çarpıtıcılığın araçları haline geleceği düşüncesi Lukacs'ın görüşüdür. Birbirine yakın hayat tarzlarının artması, bu yaşamların müzikle, sinema, reklamlarla imgelerin gündelik hayattaki uçurumların kapanmasına ve bu fenomenlerle kültür endüstrisi ve gündelik hayat arasındaki uzaklığın toplumsal gerçeklik ile estetize olmasına işaret eder. Sanatın metalaşması metanın estetize olmuş halidir.

Günümüzde sanat, toplumsal gerçekliğin metalaştırılması ile ütopyanın engellenmesi söz konusuken diğer yanda rahatlık ve yanılısma oluşturularak ütopya olmama zorunluluğunun empoze edilir durumudur. Adorno'nun kültür endüstrisi, estetik olgusunun taklidiyle izleyiciyi hazdan geri koyarak onu suçlayacak eserler sunmaktır. Sanat ile dayatmacı ayırımını aşma, ampirik hayatı yeniden bütünleştirme yönündeki ısrarı ile serbestlik unsuruna olanak tanımaz.

Günümüzde estetik olgusunun ve üretiminin anlamını yitirmeye başlaması klasik yüksek modernizmin eleştirel yetkinliğinin erozyona uğraması postmodernizmin yapıdan yoksun olmasıyla ilintilidir. Adorno'nun kuramı ve analizi, ötekilik, bireysellik, eğlence ve mutluluk, sözde eylem ve eylem arasındaki farklara dikkat çekmiştir.

Günümüzde kültür, her alanda benzerliği yansıtır. Filmler, televizyon, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Jean Baudrillard, mal ve değer üretiminin çeşitliliğinin anlamının yok olduğuna işaret eder şöyle ki; günümüzde maddi üretim, geleneksel üretimin genişletilmiş yansımasından ibaret olduğunu dile getirmektedir. (Rigel& Batuş, 2005, s. 202)

Çalışma, toplumsal bir istektir. Herkes üretime katılmaktadır. Boş zaman kavramıyla özdeş hale gelmiştir. Yitip giden değerlerin ardında bir hiçliği de bırakması kaçınılmaz hal almıştır. Baudrillard'a göre; kalıntı diye bir şeyden söz edilebilir, kalıntıyı bir bölümlenme, bir sınırlandırma ve eleme işleminin ürünü olarak tanımlamaktadır.(Rigel ve Batuş, 2005, s. 203)

Toplumsal anlamda bir yokoluş sisteminin esiri olduğumuz ve yeni toplumun nasıl bir toplum olabileceğini ve yitirilmişliğin şiddet biçiminin değişken olabileceğini varsaymak hiç de zor olmasa gerek. Geleceğin toplumu, karşı koyma toplumu olacağı ve de buna karşılık da baskı altında tutulacak toplumların oluşacağı öngörülüyor.

Baudrillard'a göre; bir kültürün diğerlerini etkisi altına alabileceğini söylemek oldukça güç. (Rigel ve Batuş, 2005, s. 204) Batı'yı kolonize etmiş ülkeleri kullanan ve bu nedenle de çok para kazanan sömürü düzeninin baş danışmanı olarak tanımlayabiliriz. Kültürel anlamda yaşanan direnişler yerel kültürlerin yok olmasına sebep olmuştur. Marksist anlamda bir devrim olmasa da bir karşı direniş olmaması da şaşırtıcıdır. Batı'nın üçüncü dünya ülkeleri tarafından diyalektleştirilmesi bir yanılığdan öteye gitmemelidir. Batı'nın yıpratma düşüncesine maruz kalan üçüncü dünya ve Batı'nın kültürsüzleştirme (acculturation) girişiminin başarısız olduğu bellidir.(Rigel&Batuş, 2005, s. 206) Örneğin kültürlerine son derece bağlı olan Japon Halkı, teknolojiyle kültürün başarılı bir şekilde kaynaştığı bir toplum olarak göze çarpmaktadır. Gelişen teknolojiyle birlikte arkaik kültürün de giderek yaygınlaştığı görülmektedir.

Tekniğin toplum üzerindeki iktidarının, teknik akılsallık aynı zamanda egemenliğin akılsallığı durumundadır. Telefonda radyoya roller ayrı durumdadır. Telefon bireyin özne rolünü üstlenmesi durumudur. Radyo da farklı kanallarla demokratik yoldan bireylerin aynı programları takip etmelerine olanak sağlar. Kültür endüstrisi sisteminde dinleyici o sistemin parçası durumundadır. Kültür endüstrisi, siyasetin yükselen düşüncesine göre hareket etmektedir. Örneğin X ve Y filmlerinin ayrımları gerçeği yansıtmaktan çok tüketicinin sınıflandırmasına, örgütlenmesine göre

değişkenlik gösterir. Özetle, bütçeye göre belirlenen değer farklarının ortaya çıkan ürünle ve anlatımıyla bir bağı yoktur.

Bu sistem, bireylerin düşsel beklentilerini karşılamak için vardır. Pembe diziler, top şarkı listelerde ön sıralarda yer alan şarkılar sistemin parçasıdır. Amaç “popüler”i yaratmaktır. Kalıcı olmayan, değişken, tüketime yönelik hızlı ve çabuk kullanım gerektiren “friendly fascist” (Erdoğan, 2004/57, s. 1-18) sisteminin medya ve bireyler arası ilişkilerden geçerek kendini pazarlaması durumudur. Popüler faşizm, markaların birbiriyle yarışması; insanların aralarında konuşması, hayranlığın arttırılarak, markanın değerinin yüceltilmesiyle oluşur. Bu popüler eyleme katılmayanlar ise hor görülüp, baskı kurularak kendinin doğruluğunu kanıtlar ve haklı kılar. Geçmişte halk ozanı, halk ağıtı, halk türküsü ve halk öyküsünün popülerliği günümüzün popüler adı altındaki moda, turizm, kültür ve eğlencesi yer değiştirmiştir. Yani bilinç kavramı ciddi fark yaratmıştır.

Popüler kültür niceliksel fazlalık ve niteliksel yoksulluğun adıdır. “Metayı satın almamak” ya da “meta olmamak” popüler olmayandır. Kapitalist pazar yapısı, materyal zenginlikle güçlenir. Popüler kültür kendini güncel tekrarlarla, yenilemelerle kendi varlığını sürdürür ve de kendini yenileyerek devam ettirir. Küresel pazarın egemenliğinde popüler kültürle muhalefet de sınıf egemenliğinin işleyen bir parçası haline gelmiştir. Popüler kültürdeki tüketim kültürü anlayışı yaşam boyu kitlelerin tüketime özendirilmesi ve bilinç ve davranışların bu yönde biçimlendirilmesini ön koşul olarak belirler.

Eğitimde yaratılan popüler bilinç ise; yanlış ve şüphe yaratan bir özellik arz eder. Eğitim sisteminin kullandığı ve yazdığı tarih, tarihle gücünün yazılması ve tarihle gücünün popüleleştirilmesi arasındaki sınıflandırma şöyledir : Demokrasi, devlet, ulus, insan hakları, özgürlük, çalışma hakları, eşitlik, insan hakları, çalışmayanın işsiz oluşu, çalışanın kazanıp ilerleyeceği, başarının koşul oluşu. Okullar hür olmanın ve hür grupların meşrulaştırıldığı sosyal ve kültürel ideolojilerin kurulduğu karmaşık bir yapıdır. Okullar sınıf ve ırk ayrımı gözetmeksizin “herkes için” olduğu inancını iletir.

Günümüzde popüler yapılan siyasal ve ekonomik pratikler yapı için işlevsel olanlar özelleştirme, deregulasyon, yerelcilik, küreselleşme, lider, AB'ye girmek, seçimler, oy vermek, vatanın bölünmezliği, kamuoyu, hükümet, barış, adalet, fırsat eşitliği, işsizlik, türban, laiklik, demokrasinin bekçisi olmak vb. Sosyal alanda insan hakları, özgürlük, eşitlik gibi kavramların içi boşaltılarak sıradan örneklerle yeniden doldurularak popülerleştirilmektedir. Siyasal alanda demokrasi, birkaç yılda bir kullanılan oylar ile temsil sistemini gerçekleştirmeye indirgenmiştir.

Popüler kültürün bireyi kendi çıkarlarını ön planda tutan, sendikasız, kredi kartı kullanan ve tüketime alışkın, dayanışmanın spor kulübüyle olduğunu varsayan, özgürlüğün "ben" odaklı tüketimde olduğuna ikna edilmiş olan bireydir. Popülerlik, kişiler arası ilişkilerden geçerek oluşan ve devam ettirilen örgütlü ya da örgütsüz ilişkilerden oluşmaktadır. "Hayal Dünyası"nın empoze edilişiyle gerçekleştirilen bireyin kendi koşullarına uygun olan ve değişen egemen değerlere göre şekillenmesiyle hedefine ulaşır.

Popüler kültürün içeriği kültür endüstrileri tarafından belirlenir. Kişi, kültür endüstrisi ve toplumun bu endüstrileri şekillendirmesiyle yol alır. Bu nedenle de belli bir sınıfın belirleyicisi ve hatta yöneticisi konumundadır. Kültürle üretilen ister kitle ister sınıf kültürü olsun belli biçimdeki materyal yaşam ve materyal kültürün üretim özelliklerini elinde bulundurur. Bu üretim sürecinde sadece egemen kültürler değil aynı zamanda karşıt kültürler de üretilir ve mücadele verirler. (Erdoğan, 2004/57, s. 1-18)

Kültür endüstrisinin en önemli hedefi, insanların hayran oldukları, arzu ettikleri şeylere kavuşmalarını sağlamak ya da hayal ettirmektir. Toplumda yoksun olan değerlerin yanlışlığa meydan vermeyecek bir şekilde kurbanlarına tekrarlarla dayatılıp izlettirilmesidir. Popüler kültür kadar endüstrileşmiş kültürün ahlak kurallarının eğlenceli filmlerle kapitalizme karşıtlık örnekleri verilebilir. Kültür endüstrisi ve onun yan alanları yaşamdan kaçış, unutmak, eğlenmek vaadindedir. Yaşam şenlik konumundadır. Eğlence ise teslimiyeti arttırır ve sanatın karşısındadır. Oysa sanatın amacı, emeğin varoluşunu ve korunmasını, gelişmesini amaç edinir.

Kültür endüstrisinin aldatmacası boş bir eğlence sunmasından değil hoşnutluk ve keyif bırakmasından ileri gelir. Bilim ve sanattan aldığı zihinsel ürünlere aktarımında bir gerçek dışılık vardır. Günümüzde kültürle eğlencenin kaynaşması eğlencenin yüceltilmesiyle ilintilidir. Can sıkıcılığın zirvesini yaşatan ve tüketicilerin zorla katlandığı kadın programlarının, psikolojik filmlerin ve en çok satan kitapların sıradanlığı olmuştur. Tüketicinin gereksinimlerini yönlendiren, denetleyen ve hatta eğlendiren bir rol üstlenen kültür endüstrisi ticari hilenin, işportacı açığözlülüğünün izlerini taşıyabilir. Günümüzde kitleler, beyaz perdedeki kahramanlarla özdeşleşmeyecek kadar uyanık, büyük sayıları hesaba katamayacak kadar da zekadan yoksundurlar. Kültür endüstrisinde herkesin bir yedeği mevcuttur. Hangi şarkının top olacağına, hangi kadın oyuncunun figüran rolü oynayabileceğine karar verme yetisi mevcut ideoloji tarafından olur. Özgürlük, kültür endüstrisinde sıradan bir şekilde sunulur. İnsanla yalnızca müşterisi olarak ilgilenir ve bu formülle görev tamamlanır.

Teknoloji, kendisini idare edenlerin gücüne karşı gelerek bireyleri birer kişi haline getirmiştir. Böyle bir bireyselleşme sürecinde, gerçekleştirilen her türlü ilerleme bireysellikten ödün verilmesine, herkesin kendi hedefi dışında hiçbir şey görmemesine yol açmıştır. Kültür endüstrisinin bireyselliği toplumun kırılğan yapısının içinde üretiliyor olmasından kaynaklanır. Kendi içinde çelişkili, belirsiz, dağınık bir kişilik biçiminin yalan dolanla süregelen bireysellik hiçbir toplumda var olamayacağı besbellidir. Bir zamanların insan yaşamı çoktan unutulmuş durumdadır. Ucuzluk kültüründe vasat olan kahramandır. İnsanlar az para karşılığında milyonlara mal olmuş bir filmi izleyebilir hatta daha azıyla da ardında bir servet karşılığı olanına da sahip olabilir.

Meta toplumunu olumsuzlayan her sanat yapıtı birer metadır. Sanatçılar 18.yüzyıla dek, pazardan korundukları sürece onların emrinde sayılırdı. Keyif bir prestij haline gelirse tüketici ondan yakasını kurtaramaz ve eğlence endüstrisinin ideolojisinin hedefi haline gelir.

Kültür belirsiz ve çelişkili bir üründür. Yaşam, kültür endüstüsü olmadan da devam edebilir ve bu kaçınılmazdır, tüketicide yarattığı doygunluk, ilgisizlik, sıradanlık çok fazladır ve endüstrinin buna yapacak pek fazla şeyi yoktur. Reklamla beslenen kültür

endüstrisi, vaat ettiği keyif reklamla gereksinim halini alır. Sistemin egemenliğinin gizlendiği serbest piyasanın sonu gelmiştir. Başta radyolar olmak üzere reklam ajanslarının talep ettiği yüksek fiyatları ödeyebilenler, işin içinde olanlar satıcı kimliğiyle pazara ayak uyduranlardır. Bir firmanın reklam uygulamalarına son vermesi prestij kaybına yol açabilir ve yandaşlarının işleyişine uyum sağlayamadıklarını gösterir. Reklam tekniği kusursuz derecede programlanmıştır. Bir binanın tepesindeki ince karakterlerle yazılmış bir yazı, spotlarla aydınlatılmış taşlaşmış bir iz, kendini övmekten uzak baş harflerin belirginliği göze çarpar.

Sinemada ise, her film bir sonraki filmin fragmanı durumundadır. Efektler, film hileleri, biri diğerinden soyutlanmış performanslar öteden beri malların reklam aracılığıyla sergilenmesi için kullanılmıştır. Amaç, direnci düşük tüketici kitlesini harekete geçirmek, zihni dağınık olan kitleyi alt etmektir. Söylenmek istenenin saydam bir şekilde ifade edilmesi gerekmektedir.

Kültür endüstrisi, girişimci demokrasinin uygarlık bölümünde ve aynı zamanda benzer ya da aynı olanı seçme özgürlüğünün pratiğidir. İnsanların telefondaki ses tonları, sözcük seçimleri güdüsel dışavurumlara kadar kültür endüstrisi tarafından sunulan modellerle özdeşleştirilmiştir. En önemli olguların bile şeyleştirilmesidir. "Kendine özgü" olma fikri şeyleştirilmiştir. Ancak her şeye rağmen bastırılması zor olan bir istekle kültürün metaları hala satın alınmaya devam etmektedir.

1.3.2. Tüketim Kültürü

"Tüketim kültürü" para şeklinde ortaya çıkan sermayenin maddi üretim süreci yoluyla meta sermayesine yönlendirildiği ekonomik faaliyet zincirinin son kriteridir. Tüketimle ilişkili olarak ortaya çıkan tüketim kültürü; Zygmunt Bauman'ın deyimiyle, "tüketicinin herhangi başka bir toplumdaki tüketiciden farklı bir birey olduğu " tüketim toplumuna özgü ve kapitalist sistemin bir parçasıdır.(Yanıklar, 2010, s. 25-32)

Bu vurgunun iki odağı vardır. Birincisi; ekonominin kültürel boyutu maddi ürünlerin iletişim araçları olduğu ikincisi; kültürel ürünler ve alanları, arz, talep, sermaye birikimi, rekabet, tekelleşme, özelleşme gibi piyasa ilkelerini hedeflemeyi içerir. (Featherstone, 2013, s. 152)

Politikacılardan akademisyenlere, kamusal iletişim sistemlerinin “kültür endüstrileri”nin bir parçası olduğuna inanmaktadırlar. Bu endüstrilerin ürettikleri ürünler; gazeteler, reklamlar, TV programları ve konulu filmler insanların imgeleri ve söylemleri düzenlemede yaşamsal bir önem arzettikleri açıktır. Kültürel üretimin farklı finans sistemlerinin ve örgütlenme biçimlerinin kamu alanındaki söylemler ile izleyicilerin bu söylemlere ulaşması gerektiği düşüncesinin kanıtına başvuruluyor. Medya endüstrilerinin örgütlenmesi örneğin; Collins, Garnham ve Locksley, 1988’de iletişim sistemlerini bir yandan endüstriyel anlamda bütünleşirken diğer yandan ürettikleri ürünlerin anlamları, inşası ve tüketiminin de o derece önemli olduğunu vurgulamışlardır.

Garnham’a göre “Bir toplumsal bütünlük karmaşıklaştıkça, bireyler açısından analiz edilmesi ve kavranması daha güç bir hale gelir ve bu bütünlüğün bilgisine ulaşmak için bireyler sembolik olarak dolayımlanmış tecrübeye bağımlı hale gelirler. Bu da güdüleme olasılığını artırır.” sözlerinden de bunu anlamaktayız. (Garnham, N., 1990’dan aktır, Başaran, 2016) Ancak 1990’larla birlikte başlayan sürecin acil sorun alanları, bir yandan iletişimin eleştirel ekonomi politişinin odak noktalarını ve ilgilerini çeşitlendirirken diğer yandan da Marksist kavramlar ya hiç anılmamakta ya da bir etiket olarak kullanılmaktadır.

Diğer yandan ise, iletişimin kapitalist ekonomiden daha fazla bir şey olduğu kavrayışının bir yana bırakıldığı, ya da çalışmaların odağından uzaklaştığı iddia edilebilir. Halbuki kapitalist ekonomiyi genişleten ve iktidar yapılarının da genişlemesini sağlayan iletişim ağları, toplumsal ilişkilerin içerisinde yaşayan insanları dünyayı anlama ve anlamlandırma süreçlerinde gereksinim duydukları enformasyonu da taşımaktadır.(Başaran, 2016)

John Fiske (1999)’ye göre ise; popüler kültürü yaratan ürünler aynı anda iki ekonomi üzerinden işler: Finansal ve Kültürel Ekonomi, finansal ekonomi değışim değeriyle ilgiliyken yani metanın alım satım işlevi iken, kültürel ekonomi, kullanım (anlamlar, alınan zevk) ve sosyal kimlik üzerine odaklanmıştır.(Güllüoğlu, 2016, s. 1-23) Baudrillard’a göre, kapitalizm şartlarında, ürünlerin doğal kullanım değeri mübadele değeri değerlendirilmesi ürünün Saussure’ci anlamda bir gösterge; yani anlamı

bir gösterenler sistemi içerisinde durumu kişiye göre farklılık gösteren bir gösterge haline gelmesidir.(Featherstone, 2013, s. 152)

Televizyon, elektronik kitle iletişim araçlarının imaj ve enformasyon üretiminin en yoğun olduğu gerçek ve hayali dünyanın belirsizleştiği bir dünyayı yansıtır. Kimi neomarksistler kültürün özellikle tüketim toplumunun gösterge ve imajlara doymuş olduğunu belirtir. Televizyon izleyicisinin pasif olmaktan çok, televizyondaki olayların, gösterilerin ve kutlamaların izleme pratiğini ritüelleştirme olaylarına uzaktan katıldıkları gerçektir. Kolektif seyir ortamında da durum böyledir. (Featherstone, 2013, s. 219)

Reklam, medya ve ürünlerin gösterimine yönelik kullanım amacını ya da anlatımını dengesizleştirerek yeni imge ve göstergeler yükleyerek tüketim kültürünü içkinleştirir. İletişim ve kültür yansımalarının incelendiği toplumsal düzende eleştirel bakış açısının hakim olduğu ve bu toplumsal düzene ilişkin kültürel çalışmaların yapıldığı bir niteliktir. Neomarksist yaklaşımda; iktidarın oluşumu ve kullanılması eleştirel ve kültürel yaklaşımların Yeni-Marksist toplum görüşü içinde çalışır, her ikisi de iktidarın oluşumu ve kullanılmasıyla ilgilenir, kapitalist toplumların merkezi işleyişlerinden uzakta durur.

Tüketim kültüründe yaş ve sınıf gözetmeksizin hepimiz kendimizi geliştirmek isteriz. Yeninin ve en son modanın izinde olmak, yaşamın tüm olanaklarını araştırmak, yaşantılamak ve bunu dışavurmak erkek ve kadının dünyası durumundadır. (Featherstone, 2013, s. 155) Tüketim kültüründe farklılık yaratma, mutlak bireysellik anlamsızdır. Simmel, modanın tikel bir sınıf yaratma eğiliminde olduğunu, toplumsalın tek beğeni olarak meşrulaştırdığı görüşündedir. Hayat tarzlarının ve tüketim mallarındaki ayırt edici beğenilerin üretilmesiyle tikel beğenilerin meşru beğeniler olarak dayatmak, yeniden sınıflandırmak, yeniden düzenlemek yeni hayat tarzının sorgulanmasının gereğini vurgular.(Featherstone, 2013, s. 156)

Liberal ekonomi politikçiler, pazardaki mübadele üzerine çıkarımlarını sağlarlar. Onlara göre, tüketiciler kendilerine yarar ve doyum sağlayan ürünleri seçerler. Pazar güçlerinin hareket dolanımı ne denli genişse, tüketicinin seçme özgürlüğü de o kadar

fazladır. Ekonomi politikçiler, mübadele alanında mülkiyetin ve üretimin örgütlenmesinde Marx'ı izlerler.

Herman ve Chomsky, Amerikan haber medyasının “propaganda modeli” adını verdikleri bir model geliştirirler ve “öncülleri saptama, halkın neyi göreceğine, duyacağına, düşüneceğine karar verme, propaganda kampanyalarıyla kamuoyunu yönlendirme yetisine sahip olduklarını savunurlar. Propaganda ve medya sözcükleri birlikte kullanıldığında, öncelikle baskıcı rejimlerin kendi fikir ve görüşlerini halka empoze etmesi akla gelmektedir. 1920’lerde yazar Walter Lipmann, propagandanın “hükümetin düzenli bir organı “ haline geldiğini ve gelişmesinin de öneminin arttığını açıklamıştır.(Gadimov, 2012, s. 215-225) Hükümetin ve iş çevresinin, seçkinlerin haberlere erişimi ayrıcalıklı konumdadır. Ekonomik sermayenin ve kültürel sermayenin yüksek bir mübadele oranına sahip olduğu, sınıf ilişkilerinin korunması burjuvazinin ve aydınların çıkarıdır.

Bourdieu'nun “habitus” kavramına göre, bireyin kültür ürünleri ve pratiklerine sanat, tatil, hobi, vb. olan ilgisinin geçerliliği bilinçdışı eğilimlere, sınıflandırma şemalarına, sorgulama yapmadan eğilimini gösterir. Habitus beden şekli, duruş, yürüyüş, oturuş tarzı, yeme ve içme tarzı, toplumsal uzam ve zaman, ses tonu, bedensel jestler. Kısacası beden, sınıfsal beğenin maddeleşmiş halidir. Her grup da farklı bir sınıf ve sınıf fraksiyonuna aittir.(Featherstone, 2013, s. 161)

Tüketim kültürünün genellikle, hedonizmi, dışavurumsal hayat tarzları, bencil kişiliklerin geliştirilmesine yardımcı olduğu din açısından da bunun oldukça yıkıcı olduğu öne sürülmüştür.

Küçük burjuvazi yani kimlik, sunum ve dış görünüşten büyülenen sınıf, entellektüeller, yeni burjuvazi yani yeni küçük burjuvazi; yeni entelektüeller ise; pazarlama, reklam, halkla ilişkiler uzmanları, radyo ve televizyon yapımcıları, sunucular, diyetisyenler, moda yazarlarıdır. Bu grup; kimlik, sunum, görünüm, hayat tarzlarıyla büyüleyen konumdadırlar. Tüketim normları yönünde “yüksek” kültüre, popüler kültüre ve daha genel tüketim ve pratiklerine sonradan görmelik ve otodidaktizm yaratırlar. Tatmin edici bir hayat tarzı, tüketimin ve kendini gerçekleştiren benliğin tarzının gösterimini yansıtır.(Featherstone, 2013, s. 163)

Yeni entelektüeller; spor, moda, popüler müzik ve popüler kültür gibi yeni alanları geçerli düşünsel alanlarda meşrulaştırır. Kültür araçları popüler kültür ve yüksek kültür eksenini etrafındaki simgesel mallar ve yaşanmışlıklar için, entelektüel ve sanatsal hayat tarzı için postmodernizmle yaygınlaşan duyarlılıkları aktarılmayı bekleyen bir izlerkitlenin oluşmasına yardımcı olur.

Küresel anlamda bir tüketim kültürünün ulusal kültürü çökertmeye yönelik bir evrensel kültür halini aldığı görülür. Mesajların okunması; kodaçımmanın ulusal farklılıklar göstermesi toplumsallaşmış izleyiciye anlamlı gelir. Tüketim kültürü içerisinde yaşadığımız günümüzde enformasyon, gösterge bolluğu küresel inanca karşıtılık bir durum göstereceği savunulabilir. Postmodernizmle “öteki” duygusunun yitirilmesi diğer söylemlere inancın yitirilmesine neden olur.

Hayat tarzları, zaman, kültürel mallar dinamikleri popülerleşme kaynaklı beğeni ve üsluplar piyasanın değişkenliğinden etkilenir. Kültür ürünlerinin korunması, incelenmesi için yeni kurumlar televizyon ve radyo programlarını popülerleştirmek ve eğilimleri yorumlamak üzere basılı yayınlar ve ürünleri değerlendirmek üzere tüketici dernekleri kurulur.

Enformasyonun dolaşım hızının artması nedeniyle de sanat eserleri hızla tüketicilere aktarılmaktadır. Küreselleşme entellektüelleri batılı kültürel beğeni hiyerarşilerinin otoritesini zayıflatır. Yeni izlerkitle farklı kültürel pratikleri düzenleyerek zengin ve farklı gelenekleri yorumlayarak yeni bir rol üstlenir.(Bauman1985’den aktır. Featherstone, 2013 s.167)

1.4. Kültür Aktarımını Sağlayan Araçlar

1.4.1. Çok Kültürlülük

Birçok kültürün bir arada yaşadığı toplumu ifade eder. Kaynağındaki çokluk kavramı bulunan bir felsefi görüşün bulunduğunu tek cinsten olma yerine çeşitlilik, farklılık ve tek bir şey yerine çok sayıda şeyin önemini vurgulayan, metafizik bakımından da evrendeki teklik kavramı yerine ikiden fazla indirgenemeyen varlıktan oluştuğunu savunan bir görüştür.

Avrupa çok kültürlülük politikası 1960 ve 1970’lerde ortaya çıkmıştır. Mültecilere vatandaşlık tanıma hakkı vermekle oluşan bu kavram toplumda yeni gelen etnik grupların uyum gerektiren ve belirli ayrıcalıklar tanınan bir kültürel kimliğin tanınmasına dayanıyordu. Çok kültürlülüğün amacı; kültürel çeşitliliği yönetmektir, iletişimsel bir topluluk modeli olarak düşünülmemiştir. Modernleşmenin ilk dönemlerinde dine kamusal alanın dışında onu koruyan sekülerizm gibi çokkültürlülük kavramı da kurulu, yerleşik bir durumdaki toplumu yeni kültürel topluluklardan korumak için kullanılacak bir araç konumundaydı Batı’da ırksal azınlıklar-tarihsel olarak “ötekileştirilmiş” kültürel kimliklere sahiptiler.

Modernleşme süreciyle, devletin yeni bir ulusa gereksinim duyması gerekliliği doğmuştur. 1648 Westphalia Anlaşması ile başlayan Fransız İhtilali ile yayılan aydınlanmacı ve milliyetçi düşünceler, toplumsallık kültürlerine “kendi “ yani ulus çerçevesinde bir araya getirmiştir. Bu durum ayrıştırılırken ırk kavramı gündeme gelmiş ve bunun etrafında konumlanmıştır. Kültürler arasındaki ayrımsallık 19. yüzyıldaki sömürgecilik faaliyetleri ve öncesindeki kolonileşme politikalarıyla olmuştur.

Montesquieu’nün düşüncesinde “dünyanın güzel kısmı” olan Avrupa ile Avrupa dışındaki yerler ya da “dünyanın diğer kısımları” arasında oldukça belirgin bir tezatlık göze çarpar. (Richter,1977’de aktır. s.229; Parekh, 2002 s.79) Özgürlüğü keşfeden Avrupaydı ve bu konuda da yetenekliydi. Dünyanın geri kalanı ise sadece “kölelik ruhunu” bilmekteydi. Asya tarihinde “ruh özgürlüğü” kavramı bilinmiyordu. bu bilinmeyen kavram da Avrupanın sömürgecilik fethini kolaylaştırmıştır.

Herder’e göre doğa; “kalplerimize çeşitliliğe yönelik eğilimler” yerleştirmişti. (Herder 1969,s.186’dan aktır. Parekh, 2002, s.87). Her kültürün “tek, harika, açıklanamaz, yok edilemez bir kimliği vardı”, insan yaşamı hakkında farklı bir görüşe sahipti, farklı insan yeteneklerini gerçekleştiriyor, farklı huy ve erdemleri besliyordu ve kendi eşsiz “ruhları”, “dünya görüşleri” veya “atmosferleri” vardı. Her kültür kendine yeten ve birleşmiş bir bütündü; kendi iç ilkelerine göre hareket ediyordu (Clark 181)

Herder'in kültür kuramı, kültürü amacın aşan tek bir ilke veya ruhtan etkilenen ve onun işbirliği sayesinde bir arada tutulan, bütünleşik ve gerilim yaşatmayan bir kavram olarak görme hatasına düşmüştür.

Günümüzde ise durum farklılık göstermektedir. Çeşitlilik, toplumların kültürel kimliklerine nüfuz etmiştir. Irk kavramıyla, görünen biyolojik farklılıklar (deri rengi, beden biçimi, saç ve göz rengi ve biçimleri) üzerinden değerlendirilen insan toplulukları bir ulus içerisinde toplanmaya ve iktidar sistemi yaratmaya etkili olmuştur. Irkçılık; toplumsal sınıflara, siyasal sistemlere, ulusal geleneklere göre farklı biçimler almıştır. Sistemde yer alan söylemler de bu yönde olmuştur. İnsanların doğarken seçim şansı bulamadıkları bu olgu siyasal sistemlerin de "öteki" kavramlarını gözden geçirmelerine neden olmuştur. "Öteki" nesne olarak değil de "kendi" olarak kurulunca negatif anlam yüklenen "öteki" kavramı karşısında "kendi" kavramını çekici ve istikrarlı kalmayacağı aşıkardır. Bu kavramla birlikte tek tipleşme ve dışlayıcı politikalar oluşmaya başlamıştır.

Bir öğreti olarak ırkçılık; Batılı modern toplumlara özgü bir durumdur.(Dominique, s.484'den aktır., Turan, 2013, s.8) Avrupa ve birkaç Asya ülkesi dışında bütün dünya ülkeleri sömürge toplumlarından doğmuşlardır. Sömürge sonrası toplumlarda "etnileştirme" süreçlerini geride bırakacak "yurttaşlık" paydasında birleştirme çabaları gündeme gelmiştir. Etnisite; bir grubun üyelerinin genel miras, dil ve kültür, inanç ve genel ideolojilere referans göstermeleriyle kendilerini kimliklendirmesi olgusudur. (Ravichandran vd., s.590-596'den aktır., Turan, 2013 s.1-122) Etnisitenin akademik olarak önemli teorik çalışmaları 1960'lara dayanır. Kimliğin yeniden inşa sürecinde, etnik aktörler veya soylular geçmişteki tarihsel olguları günümüze bağlayarak ve grubun ekonomik, politik, sosyal ve ideolojik çıkarları için bu bağları anlamlı hale getirerek yeniden yorumlarlar.(Turan, 2013, s. 10)

Fred Schauer'e göre; " Etnik, cinsiyet, din, ve dil kökenleriyle ilgili farklar Amerikalıları bölüyor." diyordu.(Aktr.Turan, 2013) Etnik ile Yurttaşlık arasındaki bu bağlantı, demokratik toplumların ayırt edici özellikleridir.

Yurttaşlığın sadece hak ve özgürlükler kümesiyle değil, haklar-güvenceler ya da gerçek siyasi haklar olarak ekonomik ve toplumsal haklarla da güvence altına

alınması gerekmektedir. Evrensellik ve gerçek vatandaş haklarına saygı herhangi güvenilir bir “tanıma politikası”nın önkoşuludur. İnsanlığın evrenselliği; insan hayatının çoğulcu yapısının benzer çoğulculuğu kabul edebilme yeteneği ve ortak bir refah anlayışı hakkında devam eden ve koruyan bir güç olmasıdır. Fransa’da yaşayan Lübnanlı yazar Amin Maalouf’un etnik azınlıkların gösterdiği tepkinin, göçmenlerin yerleştikleri ülkelerde kültürel baskılara karşı olduğu fikrini anlatır. Yazarın vardığı sonuç; göçmenlerin adapte oldukları ülkelerde yeni ülkelerinden nefret ettikleri, diğer farklı kimlik ve gruplara karşı mesafeli oldukları, çok azının kültürel farklılıklarına sıkı sıkıya bağlı kaldıklarıdır. Kültürel farklılıklar ister önemli isterse sıradan olsun kendi savunma sistemlerini kazanmaya gereksinim duyar. Topluluklar; ayrılık, yalnızlaşma, yabancılaşmanın da kaynağındadır. Güvenlik duygusu ve bunun ortaya çıkardığı özgüven getto yapısındaki toplulukların düşmanıdır.(Bauman, 2015, s. 78)

Topluluklar arasında bölünmeyi savunanlarla bir anlaşmayı kabul ettikleri varsayılan “çokkültürlülük” ile ilgili konuşan insanların çoğunluğu geniş anlamda güvenliğinin kendisidir. Kültürel farklılığın her iki tarafındaki belirsizliğin anlatımındaki risk ortak güvensizlik ve anlaşmazlığın saptırma tehlikesindeki yanlışlıktır. İnsanlar umudettikleri bir toplum arzulamaktadır.

Çokkültürlülük; kaoslar ve günümüz insanını çepeçevre saran belirsizliğin temellerini irdelemek yerine, dikkatini ve enerjisini onlardan uzak tutmaktadır. Toplumun ayırt edici özelliklerinden biri olan kültür, insanların hayatının her bölümünü kaplarken aynı zamanda davranışlarını da yönlendirip biçimlendirir. Bilgi kadar yaşanan kültürün de kolaylıkla öğrenilmesinde, özelliklerinin saptanmasında, gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli yarar sağlamaktadır. Kültürü, yukarıda birçok tanım örneklerini vererek açıklamaya çalıştık. Kültür aynı zamanda dilin oluşturduğu bir öğedir.

“Dil, bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak, başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü ve çok gelişmiş bir dizgedir.”(Turan, 2002, s.57)

Her şeyden önce dil kişilerarası etkin, sürekli ve doğal bir iletişim aracıdır. Dilin kökenine yönelik çalışmalarda değişik kuramlar göze çarpar. Bu kuramlardan bazıları ses ile ilgilidir. Mounin'in XX. yy'a değin dilbilimin tarihçesini sergilediği "XX.yy'ın Başlarında Dilbilim Tarihi" (Histoire de la linguistique des origines au XX^e siècle) eserinde diğer kuramların yanı sıra sözünü ettiğimiz bu kuram da yer almaktadır.(Güz, 1992, s. 22)

Bu kuramların dışında yer alan diğer kurallarda gerçekte dili kökeni doğrudan olmasa da sese bağlanmaktadır. Bir kültürün içeriğini ve niteliklerini anlayabilmek için onun anlamlar sistemini de kavrayabilmek gerekir. Çağımızda ulus denen toplumu oluşturan ana etkenin ırk ya da din birliği değil, dili de içeren kültür birliğidir. Bugün yeryüzünde çok farklı alfabelerin kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca her ulusun şimdi kullandığı yazı sisteminin geçmiştekiyle aynı olmadığı da görülmektedir. Sözcüklerin, uzaktaki kişilere aktarılması ya da ondan sonraki gelecek nesillere aktarılması ancak onların biçimlendirilmeleri ile mümkün olmaktadır. Bu nedenle de, duygu ve düşüncelerin, olayların belirlenip gerektiğinde yeniden öğrenilmesini sağlayan yazı, insanoğlunun en büyük buluşlarından biridir. Aynı zamanda da tarih denen sürecin başlangıcı sayılmaktadır. Yazı'nın bulunması yeterli olmayıp, tarih boyunca yaşanan gelişmeler kitap denen başvuru kaynakları ile saklandıkları ve okuyucuya sunuldukları kütüphaneler oluşturulmuştur. Unesco'nun tanımlamasına göre kitap, "kapakları dışında en az 49 sayfa tutan ve süreli niteliği bulunmayan basılmış yayın" demektir.(Turan, 2002, s. 99)

20.yy'ın son çeyreğinden itibaren özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte uluslararası ilişkiler bağlantılı, kültürlerarası ilişkiler iç içe geçerek yoğunlaşmaktadır.

1.4.2. Kültürün Medya Aracılığıyla Yayılımı

Kitle iletişim araçlarının küreselleşme sürecinde merkezi bir konumu vardır. Küreselleşmenin kültür dolayımıyla yerel ile küresel arasındaki ilişkiyi küresel kültürün yerelliklerini de içine alarak kendini var ettiği durumu ve varsayımı ile küreselleşme, yerellikleri, tikellikleri yarattığı varsayımıyla değerlendirilebilir. Günümüzde küresel olanla yerel olanın birbirinin içine geçtiğini ve yeni bir tür küreselleşme sürecinin başladığını ifade eden Stuart Hall, yeni küreselleşmenin

yaşam tarzının küreselleşmesi olduğunu vurgular. (Hasan Hüseyin Taylan Ümit Arklan) Bu noktadan hareketle günümüzün en önemli kitle iletişim araçlarından biri televizyondur. Televizyonun kitle iletişim araçlarının etkileri sonucunda oluşmuş bir kültür tipi olarak popüler kültür ile ilişkisinin ortaya konması önem arz etmektedir.

Batmaz'a göre (Karakoç, 2014) popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamla emeğin yeniden üretilmesi olan eğlencenin, belirli bir yaşam tarzının ideolojinin yaygınlaşma ve onaylama ortamını yaratmaktadır.

Günümüzde kitle iletişim kültürü, küresel bir hal almış, dilsel sınırları hızlıca ve kolay aşabilen, tüm dillerde konuşabilen görüntünün hakimiyeti mevcuttur. Televizyon ve sinemanın, görüntüsünün, görselleşmenin ve de kitle reklamcılığın sunmuş olduğu tarzların hakimiyetindedir.(Taylan& Arklan, 2008, s. 89)

Son yirmibeş yılın gelişmelerini değerlendirirsek, kitle iletişiminin oluşturduğu devrimin yeni bir aşalanmayı da beraberinde getirdiğini söylememiz gerekir. Bu yeni aşamayla dünya, evrensel boyutta bilgisayara dayalı bir kitle iletişimine geçmiş bulunuyor. Günümüz dünya piyasası potansiyel her müşterisine televizyonun son modellerini, kablolu televizyon, kaset, video teyp, videofon, stereofon, lazer tekniklere dayalı makineler, elektrostatikler, elektronikle işleyen baskı, dizgi makineleri, elektroniğe dayalı mikrofilmler, veri bankaları sunar. Bu yeni ürünlere aynı zamanda telematik uygulamalar ve iletişim uyduları arasında kurulabilecek köprü ve bağlantılar eklendiği takdirde, iletişim alanında sınırsız gelişmelerin oluştuğu görülür.

19.yüzyılda kitle iletişimindeki gelişmeler her alanda varlığını gösterirken günümüzde kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırmakta olduğu popüler kültür sanatsal imgeleri taşıyan tüm araçları kapsamaktadır. Kültür endüstrisinin temel işlevi olan bu durum iki ana öğeden oluşmakta; “Kültürel mekanizma “ ve “Kafa Endüstrisi”. ”Kültürel mekanizma ” terimini ilk kez 1959’da ortaya atan C.W. Mills, “sanatsal, fikri ve bilimsel çalışmaların süregeldiği tüm kurum ve çevreleri ve bu çalışmaları belli topluluk ve grupların yararlanmasına açık bulunduran araçlar“ olarak tanımlamıştır.(Unat, 1984, s. 66-72)

“Kafa Endüstrisi” ise; kültürel ürünlerin kullanımına karar veren ve yöneten insanları kapsamaktadır. Günümüzde kültür hem ticari kurumlar hem de devlet tarafından desteklenmektedir. Kafa endüstrisinde yer alan ve kitle iletişim araçlarını denetleyen çalışanlar ise özel bir yer edinmektedirler.(Unat, 1984, s.66-72)

Görsel araçların yoğun kullanımının toplumsallaştırma açısından niteliksel olarak iki önemli özelliği vardır. Sinema sanatının kendine özgü özellikleri sebebiyle toplumsallaşmada, bilgi ve kültür aktarımında en etkin araçlardan biri olduğudur. Sinemanın niteliksel ikinci özelliği, görsel araçların yoğun kullanımının, insan zihnini büyük ölçüde okuduğu ve anlama becerisini zayıflattığıdır. Sinemanın sanat olması ve sosyal olguları düşüncelerin gerçek anlamları ile duyguları aktarabilecek özellikte olmasıdır. Kısacası filmler, soyut bilgileri bir bütünlük içinde gerçek hayata dönüştürebilmektedir.

Öte yandan teknolojik gelişmeler klasik eğitim araçlarının önemini arttırmış, onlara yeni işlevler yüklemiş ve yepyeni eğitim araçları ortaya çıkarmıştır. Örneğin video konferansları, siyasi belgeler, ses kayıtları, resimler, haritalar, ses ve film kayıtları her tür bilginin unsuru ve kültür aktarım araçları olarak kullanılabilir. Sinema filmleri de herhangi bir olgunun öğretilmesi için kullanılmaktadır.

Sinema filmleri, hem görsel hem de işitsel olarak yoğun bilgi içeriği ve aktarımı olmasının yanı sıra, bu bilgilerin derin anlamlarını da izleyiciye aktarmaktadır. “Görmek inanmaktır” özdeyişi bu ifadeyi güçlü kılmaktadır. Görsel ve işitsel olarak aktarılan sinema sanatı kurgulanmış bilginin tümünü dinamik bir şekilde ve aktarım sürecinin sonuçlanmasını da içine alarak bilginin bütünsellik içinde kazanılmasını sağlamaktadır. Müziğin de sinema filmlerinde kullanılması eleştirel düşünce, problem çözme gibi temel kullanımları sağlamaktadır.(Birkök, 2008, s. 6)

Filmlerin dil öğretiminde kullanılması ise başka önemli bir örnektir. Yazım, dilbilgisi ve sözcüklerin bulunduğu bir kitapçıkla çok geniş bir öğrenim aralığı etkili olabilmektedir. (Anonymous , 2007) Sinema filmleri bilimsel, sosyal veya edebiyat teorilerini anlamak ve öğretmekte kullanılan önemli bir unsurdur. Televizyon dizi filmleri de çeşitli sosyal ve kültürel mesajlar veren yayınlardır. Filmlerdeki diyaloglar ve bilgiler insan hafızasında diğer yollardan edinilmiş bilgilere göre daha

kalıcı olabilmektedir. Örneğin filmlerdeki olaylar veya replikler kültürel örnekler olarak uzun zaman hatırlanmakta ve kullanılmaktadır. (Norton-Meier, 2005'den aktr. Birkök, 2008, s.1-12)

Yeni medyanın ve dijital teknolojilerin gelişmesiyle internette yeni aktarım araçlarının oluştuğunu görmekteyiz. Coğrafyanın çok farklı yerlerinde bulunan insanların ortak bir söylemde bulunması ve yeni toplulukların varlığından söz edebilmekteyiz. İnsanların fikirlerini değiştirmeye veya bir görüşü güçlendirmeye çalışan siyasi veya seçim kampanyası niteliğindeki film ya da programlara yatırım yapılması ve dağıtım olanaklarının sağlanmasıdır. Böylelikle, şiddet içerikli tartışmaların oluşmasını gündeme getirecek olan “olumsuz gerçeklere” erişim artacaktır.(Arda, 2015, s. 5)

Sanat denldiğinde, geleneksel özelliklerin yanı sıra günümüzde sinemayı, fotoğrafı ve teknolojik estetik ve moda kavramlarını düşünmek yerinde olacaktır. Bir kültürün kendini diğer kültürlerle benimsetmesi ancak bu kavramlarla mümkün olmuştur. Günümüzde Batı medeniyetinin özellikle sinema, moda gibi görsel alanlarla zihnimizde yer etmeleri de sebepsiz değildir. Özetle kültür, başka bir kültürü “medeniyet” kavramı çerçevesinde etkilemekte ve biçim vermektedir.

II. BÖLÜM

SİNEMA VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Sinema ve Eğlence Kültürü

Eğlence; dinlenme ve eğlenme odaklı yakın kökenli iki kavramın bütünüdür. Eskiden, "Serbest zaman" deyimini, kötü geçirilmiş zaman yani bir boşluğu ifade ediyordu. XX.yy'ın ortalarına kadar tatil, A.B.D'de boş insanların ve aklanma peşinde olanlara özgü bir hale geldi. Mussolini, "tempo libero"yu (serbest zaman) değil "depo lavoro"yu yani iş sonrası kavramını yerleştirdi.(Sorlin, 2014, s. 22-25)

Zamanla sinema, önemli sayıda izleyiciyi bir arada tutan sınıflararası bir eğlence haline geldi. Sinema, eğlencenin önemini ortaya çıkardı ve zamanla da kesinleştirdi. 1920'li yıllardan 50'li yıllara kadar "sinemanın altın çağı" süresince eğlenceye bakış açısının gittikçe değiştiği gözlemlenir. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde serbest zaman teması ortak oynanan oyunları, piknikleri konu alan bakış açısıyla özdeşleşiyor. Örneğin "Sadık Kalp" (Cœur Fidèle) filminde, 1924 eğlence gününün bir parçasını oluşturuyor. "Londra'da serbest zaman" (London Can take it) adlı filmde 1940, bireylerin himaye altına aldıkları zamanın bir parçası anlamına geliyordu.

Latince kökenli olan "entertain" kelimesi zevk sağlamak üzere dikkatin tutulması olarak tanımlanmıştır. Kitleyi seyirci olarak tanımlanan eğlenceyi izleyen grup aktif bir katılım göstermez. Buna rağmen spor ve edebi okumalar da eğlence kapsamı içerisinde gösterilse de aslında sadece eğlence yanında katılımı da gerektirdiğinden "rekreasyon" olarak adlandırılırlar. Eğlenceyi bir ürün (hizmet) olarak sunan sektör ise "Eğlence Endüstrisi (entertainment industry)" olarak adlandırılmaktadır. (Uyar,2014)

Jacques Tati'nin bazı halktan kişilerin boş zamanlarını kullanmalarıyla ilgili, "(Bay Hulot'nun Tatili" (Les vacances de M.Hulot) filmini ortaya çıkardı. O dönemde tatil özellikle sanayileşmiş ülkelerdeki insanlar için başlıca eğlence kaynağıydı ve film bunu yansıtmak için çekilmişti. Az zamanda önemli bir kitleye ulaşmış olan ortak bir eğlence türü olarak sinemanın başarısı müzikholler, sirkler, fuarlar gibi eski gösteri tür ve yerlerine borçlu olması kaçınılmazdır. Buna örnek olarak; 1913'te 500 bin

nüfuslu bir kent olan Cleveland’da her hafta 800 bin yer satılıyor ve bu durum gözlemcilerin dikkatini çekiyordu. (Sorlin, 2014, s.20-25)

Freud 1907’de ailesine Roma’da Colonne Meydanı’nda toplanan binlerce insanın “sinematografik sahneleri “ izlemek için toplandığını söylüyor. İzleyicilerin şaşırtıcı sayısı sinemayı eski eğlencelerden ayıran tek olgu değildi aslında Charles Musser XX.yy’ın ilk on yılında, bu insanların halkın içine karışmamak için prestijli yerlerde düzenlenmiş ve bilim ya da coğrafya belgesellerine ayrılmış seanslara epeyce para ödediklerini açıklamıştır. 1910’dan sonra konulu filmlerin gösterildiği salonlara ilgi gösteren zenginler genel kalabalığa karışmışlardır.(Sorlin, 2014, s. 25)

Ellili yıllara kadar sinema istisnasız ucuz bir eğlence ürünüydü. Ucuz yerlerin başka bir gösteriye girme olanağı yaratması kitlelerin ilgisini çekiyordu, işletmeler de müşterilerin yenilenmesi adına tarifeyi düşük tutuyorlardı. 1930’lar İngiltere’inde Sinema Kültürü adlı bir araştırmayı finanse eden Glasgow Üniversitesi, 90’lı yıllardaki bu araştırmaya yanıt verenler arasında sinema salonlarının konfor, modernite gibi kriterleri sıraladıkları gözlemlendi. Bu soruşturmaya katılan tüm denekler refah düzeyine erişmenin yanılması sinema tutkunlarını nasıl motive ettiğini gösteriyor. Ayrıca sinema salonlarında izleyiciye sunulan eğlenceye ait seyirlik çeşitli şekerlemeler, aperiatifler de çekici unsurlar arasında yer alıyor. Etkileyici, sınıf farkı gözetmeyen, ucuz, yeni kahramanlar, yeni konular, yeni aşklar daima kitle eğlencesinin öncelikleri arasında yer alıyor.

Sinemanın yansıttığı konu ve izleyicinin düşüne cevap veriyorsa o sinema başarılı addedilir. 1930-50 arası filmler nüfusun büyük çoğunluğuna hitap ediyordu. Halk, XIX.yy. boyunca müzikholleri, sirkleri tercih ediyordu o zamanın ortak teması bu yönelimdeydi. XX.yy’ın sonunda spor karşılaşmaları ve özellikle kalabalık eşliğindeki futbol maçları revaçtaydı.

2.2. Sanat Olarak Sinema

İçinde yaşadığımız dünya yabancılaşmış bir görünüm sergilemekte. Konunun ve kişilerin yabancılaşmışlığı içinde sanat yapıtı izleyiciyi devimsiz benzeşme yolu ile değil de, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak yargı gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir. Böylece izleyiciyi seyretmenin ötesinde

daha verimli bir davranışa itmeli, giderek eser boyunca düşünmesini, sonunda da eleştiri yapabilecek bilince kavuşturulmalıdır. Eserlerin sonunda izleyici kendi sürekli değişiminin şaşırtıcı acısına dayanmak için çaba gösterip kendini yaratabileceğini ve bunun en kolay varoluş yolunun da sanatta olduğu kanısına varmalıdır.(Fischer, 1979, s. 11)

Bir sanat ve ifade aracı olarak sinema; sosyolojik, felsefi, psikanalitik deneyimler üzerine yazılmış görüntüsel gösterge aracıdır. Edgar Morin ve Jean-Pierre Esquenazi Alman filozof Walt Benjamin'in "Mekanik yeniden üretim çağında Sanat" adlı kitabında bazı bilimsel tekniklere dayalı kitle iletişim ve medya aracı olarak sinemanın metalaşan görüntü olduğunu, özellikle demokratikleşmenin depolitize olmasına da yardımcı olduğunu ifade etmektedir.(Morin, 1958, s.250'den aktr, Jourdaa, 2014)

"Film bir metadır."

..On tiyatro yazarının farklı düşündüğünü söyleyemeyiz... Dünyadaki tüm yazarlar aslında bir meta üretir. Bu nedenle de ticari risk, tartılan değer "top yekün" olarak ekonomik ağırlığının olmasıdır. Ancak malların üretimi üreticinin üzerinde çalışmak zorunda olduğu diğerleri de sunmakta olduğudur. Aynı zamanda piyasaya da daha bağımlıdır, dünya pazarında kamunun onun hedefi ve ondan haber alması, yarışması da onun şehirdeki tiyatro sahnesindeki yönetmen konumudur. (Aktr. Jugement de Tribunal ("Le film est une Marchandise", Aralık 1955). Filmde her oyuncu çalışmak zorundadır, onların metalarını satmaya uğraşan bir sanayi vardır, paralarını kaybetmek istemeyen binlerce de seyirci. (Pierce, "Le film est une Marchandise", Aralık 1955)

Herkes bu noktada bir uyum içindedir: film artistik bir ticaret kaynağıdır. Bu "meta biçimi" sadece izlenmek için hizmet vermektedir ve öyle ki, "emtia"nın karşısında sanatın görevi ise; kapitalizm dünyasındaki dönüştürülmüş bir uygulamayı kendi doğrultusunda yön vermektir. Film ve sanat eserleri arasındaki fark nedeniyle filmin bir emtia olması, yani bir "ticari karakter" ifade etmesidir. Ticaret hemen hemen herkesin yapabildiği bir olgudur. Ticari dünyada, "kahramanca yapılan bir gerçekçilik vardır sanat eserinde; ise hayal gücü", malların hangilerinin satılabileceği

söz konusuyken sanatta bu acı düşünceyi bulmak ticari karakter ile teğet geçmektedir.

"Sinema bir dikkat dağıtma aracıdır."

Film hareket edemez ancak üreticileri, böyle bir ekonomik girişim sermayesini siyasi eğilimlerle Brecht'in sinemanın gereksinimlerini nasıl açıkladığına bakmak gerekir...

Sinemanın toplumsal işlevinin sadece bıraktığı belirtiler değil, kendisinin belirti olduğudur. Toplumda değer yargılarının kaybolması aslında eleştirilen bir durum değildir, sınıf kavramının önyargıları bir meta ya da belirli bir sınıf mücadelesi aracı olmasıdır. Üretken belli bir sınıf vardır ve hedef bu kitleye hitap etmek olmalıdır. Bertolt Brecht (Pierce, "Le film est une Marchandise", Aralık 1955)

Burada iki görüş belirtilebilir. Gilles Deleuze aslında film kimi etkilemektedir? "görüntü bozuklukları", "resim eylemleri" arasındaki ayrım, eylemler ve "zihinsel görüntülerin", nesne ilişkilerinin; sembolik faaliyetler ve duygulardan ibaret olduğunu, Bernard Eldelman, sürrealist sinemanın, sinemanın kimin için var olduğunu araştırmıştır ve bunu üç etapta açıklamıştır: film üzerinde kazanmış ilk adım "mekanîği", yani hatırlatan farklı sahneleri, "Dramatize" ve hareketli görüntülerin gerçek bir sanat haline geldiğini vurgulamıştır.(Eldelman, Deleuze 1969'dan aktır., Jourdaa, 2014, s. 11)

1895-1908 yılları arasında Amerika ve Fransa'da sinema deneyimlerini sadece "sokaktaki insan"ın değil, aydın kitlelerin de ilgisini çekebilmek için "film d'art" aracılığıyla edebiyatta, tiyatrodaki ün salmış yapıtları filme almak bunları da tiyatro yönetmenleriyle yani yerinden kıvılcıdamayan izleyicinin aygıt yoluyla "filme çekilmiş tiyatro" tarzında yapıtlar ortaya koymak amaç olmuştur. Bu çabaların sonucunda da "film d'art" türü oluşmuştur.

İlk olarak Fransa'da ortaya çıkan film d'art, Lafitte Kardeşler bu hareketi Lavedan, Leamitre, Sardou, Rostand gibi senaristlere Film d'Art, Sanat Filmi adı altında kurdukları bir şirketle senaryo siparişleri verdiler. Comédie Française ise ortak düşüncelerinden dolayı piyasadan farklı olduklarını düşündükleri oyuncu ve

yönetmenler konusunda onlara destek sağlayacaktı. Büyük yönetmenler, ünlü oyuncular ve isim yapmış bestecileri kullandılar. İlk filmleri 1908 tarihli “Guise Dükünün Öldürülüşü” (L’Assassinat du Duc de Guise), oldu. Sanat Filmi adına da olsa, süreç özellikle tiyatro yazarlarına verilen siparişlerden de etkilenerek ortaya bir “théâtre film akımı” doğmuştu.(Erdoğan, 2004, s. 12-13)

Daha sonrasında İtalya, Amerika ve Danimarka’da geliştirilen bu tür filmler Fransa’da yönetmen olarak André Calmettes, Charles Le Bargy, daha sonra da Albert Capellani, Amerika’da Edwin S.Porter, Searle Dawley, Danimarka’da Johan Christensen, August Blom ve Urban Gad bu türün ünlü isimleridir. (Onaran, 1986a, s. 91-95)

1910’lu yıllarda sinemanın bir sanat olarak kabul edilmeye başlamasıyla birlikte İtalya’da Fütürizm, Almanya’da Ekspresyonizm, Rusya’da Konstrüktivizm gibi akımlar sinema sanatını doğrudan etkilemiştir. Daha sonraları tüm dünya sinemalarını etkileyen Toplumsal gerçekçilik, yeni gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür sinema, çeşitli ülkelerin deneysel sinemaları gibi birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımlar dolaylı olarak çıktıkları toplumun koşullarıyla sıkı bir bağ içinde olduklarını ve ondan etkilenerek ve etkileyerek olduklarını fark ederiz.(Coşkun, 2009, s. 7-8)

1932-1946 yılları ise iki istisna haricinde Hollywood’un tarihidir. İstisnalardan biri Fransa’daki yönetmenlerin “Şiirsel Gerçekçilik” grubu ve İngiltere’deki belgesel geleneğinin başlamasıdır.(Monaco, 2013, s.279’dan aktr., Çelik, 2016b, s. 147)

Savaş sonrasında Fransa’da “aydın”ların sinemaya girmesi ve küçük yapım evlerinin doğmasıyla önemli bir canlılık görülmüştür. Ortaya çıkan yenilikçi ve avant-garde film hareketinin temelinde ressamlar ve ozanlar vardır. Dünya savaşına neden olan ideolojilere ve ideolojilere kaynak oluşturan ahlaki, sanatsal, felsefi üstyapı kurumlarına karşı “saçma”yı, çılgınlığı, “us” dışılığı ortaya koymuşlardı. Sanatta us’un egemenliğinin kalkmasını, belli biçem ya da ekolün tutsağı olmak yerine sürekli olarak keşfeden bir görüntü dilinin arayışı içinde olan bu sanatçılar Chirico Arp, Man Ray, Max Ernst, Paul Klée, Miro ve Picasso gibi gerçeküstücülerin ilk toplu sergisi Paris’te açılmış ve bu sanatçılar film üretimini de desteklemiştir. Louis Delluc, Marcel L’Herbier, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein gibi” ilk

öncüler” (impressionisme cinématographique) diye adlandırılan Paris sanat ortamını etkileyen kişilerdi.

Savaş sonrası Fransız Sineması’nda “Fransız İzlenimciliği” olarak adlandırılan döneme geçilmiştir. Sinemanın ilk eleştirmenleri arasında yer alan Louis Delluc sinemayı “7.sanat” olarak adlandırdığı Ricciotto Canudo’nun işbirliğiyle, birlikte kurdukları “Club des amis du septième art” (Yedinci sanatın dostları klübü) ile yeni kuşak sinemacıları etrafında topladı. Sinema sanatçılarının ve aydınlarının bir araya geldiği, filmler üzerine tartıştığı “Ciné-Club”ler Paris’te bu tarz izleyiciye hitap eden yeni sinema salonlarının ve Belçika’da (Films Clubs), Hollanda’da (Film Liga), Almanya’da (Film Freunde), Londra’da (Film Society), New York’ta (Film Art Guild) adları taşıyan sinema klüplerinin açılmasına yol açtı. Aynı zamanda yayımlanan ciddi sinema dergileri de bu oluşuma katkı sağlamıştır. Dergiler içerisinde yer alan kuramsal yazılar, film eleştirileri de sinema hareketinin oluşması ve devamında önemli rol oynamıştır.(Makal, 1996, s. 30-31)

20. yy’ın başlarında insanların hayatına girmeye başlayan bu yeni fenomen ilk başlarda “eğlencelik” gözüyle nitelendirildi. Gestalt Psikoloji Okulu’ndan mezun olan Hugo Münsterberg “*Cosmopolitan*” isimli dergide yayınlanan makalesi ile araştırmalarını duyurmuştur.(Andrew, 1995’den aktr., s.17., Münsterberg, 2013, s. 26-27) Sinemanın sanatsal değerini ortaya çıkarmak için tiyatro ile karşılaştırma yoluna gitmiş ve dil olarak getirdiği yenilikler nedeniyle hiçbir zaman tiyatroya indirgenemeyeceğini savunmuştur. Sinemasal anlatım yöntemleri arasında yakın çekim (ayrıntı), flashback (geridönüş), flashforward (ileri sıçrama) gibi unsurların dikkat, hatırlama, hayal etme gibi duygusal durumların ifadesinin insan zihninin çalışma prensipleri ile olan benzerliğini fark ederek sinemanın psikolojik alanına büyük önem vermiştir. (Sinnerbrink, 2009, s. 20’den aktr., Münsterberg, 2013, s. 26-27)

Sinema gerçeğin üstesinden gelmekteki başarısını, anlamlı bir dramatik öyküyü soyutlayabilmesi ve gösterim esnasında izleyiciyi gerçek hayattan uzaklaştırarak amaçladığı ve sunduğu imgelerle gösterimden zevk almasını sağlamaktadır. İlk kuramcılardan Rudolf Arnheim, Béla Belazs ve Siegfried Kracauer gibi teorisyenler sinemanın gerçeklikten ayrıştığı ve meşru bir sanat dalı olduğunu savunmuşlardır.

2.3. Deneysel Sinema

Türk Sineması'na en çok emek veren araştırmacıların başında gelen Nijat Özön yazdığı Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü'nde deneysel sinema için "...sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan ve filmler gerçekleştiren sinema türü." olarak tanımlamaktadır. (N.Özön, 1981, s.224'den aktr., Kaliç, 1992, s. 11) Amerikalı araştırmacı Sheldon Renan ise deneysel sinema; "Sinematik stillerin, biçimlerin ve yönetimlerin bir "patlama" halinde dışavurumundan başka bir şey değildir ." (Renan, ,1967, s.17'den aktr., Kaliç, 1992) demektedir.

Pozitif bilimlerin tersine sanat alanında ve sanata dair kesin tanım yapmak olası değildir. Özellik ve bireysel durumların ön plana çıktığı sanatta ve dolayısıyla sinemada tanımlama yapmak sınırlamayı gerektirir. Deneysel sanatçı da kendine bir sınırlama getirmez ancak her yapılan yenilikçi film deneysel filmdir diyebiliriz ve deneysel sinemayı ülke kategorisinde sınırlandırarak konumuzun kapsamının derinliğini açabiliriz:

2.3.1. Fransa'da Deneysel Sinema

Deneysel Sinema ile Fransa'da yetişen Méliès, Cohl, Durand ve Feuillade gibi filmcilerin ortaya koyduğu çalışmalarla bu türün olduğu kadar sinemanın da çıkışını hazırlamışlardır. (Kaliç, 1992, s. 13) Méliès'in en önemli özelliği tekniği alabildiğine kullanması ve kendinden sonra geleceklerin de teknik yaratıcılıklar dahilinde denemeler yapabileceklerini vurgulamış olmasıdır. Méliès'in filmleri ticari olduğu kadar aynı zamanda kişisel birer sanat ürünüdürler. Rossellini'nin ise deneysel sinema yönünden belgesele yakın ve doğaçlama çekim tekniğini kullanarak omzunda kamerayla, sokaklarda, doğaı ışıkla çekim tekniğini kullanarak birçok deneysel sinemacı tarafından tarz olarak benimsenmiş ve birçok sanatçı da bu yolda ürünler vermişlerdir. Brakhage ve Markopoulos bu kişiler arasında yer alır. Anlatımdaki şiirsellik ve görsellikteki zenginliği sayesinde Cocteau film sanatındaki iç dünyasındaki kişisel duygu ve düşüncelerini aktarabilmekteki başarısını çağlar boyunca ayakta kalabilecek film sanatının öznel yönünü vurgulayan başarılarla imza atmasıyla tanınan bir yönetmen olmuştur.

1920-1930 yılları arası adından en sık söz edilen yönetmenlerden biri, Louis Delluc olmuştur. (Göztepe, 2010) Sinema sanatının, sıradan nesnelere şiirsellik ile ortaya koyulabileceğini göstermiş, bunun için de fotojeni (photogénie) kavramını kullanmıştır. (Abisel, 2014, s.220'den aktır., Göztepe, 2010) Deneysel sinemanın ilk kadın yönetmenlerinden Dulac yine bu dönemde Fransız deneysel sinemasının önemli isimlerinden biri olmuştur. Kariyerine ticari filmler çekerek başlayan Dulac 1928 yılında "Temalar ve Çeşitlemeler" (Thèmes et Variations) ve "Disk" (Disque) 1927 isimli iki soyut film çekmiştir. (Kaliç, 1992, s. 31)

Sinemayı düşün ve fantazileri yorumlama sanatı olarak gören Epstein "Yaşam düzgün bir biçimde yan yana dizilmiş irili-ufaklı tablolar gibi kurulmamıştır. Öyküler yoktur. Öyküler asla olmamışlardır. Varolan yalnızca başı ve sonu belirsiz durumlardır." Sözüyle vurgulamıştır. (Turhanlı, 1989, s.16'den aktır., Kaliç, 1992, s. 33) "Etna'nın Sinemayı Görüşü,1936"; (Le Cinéma vu de L'Etna) Cinéma du Diable (Şeytanın Sineması,1947) ve "Sinemanın Ruhu" L'Esprit du Cinéma, 1955 gibi kuramsal kitapları ve makaleleriyle sürekli gündemde kalmayı başaran bir sanatçı olmuştur. (Kaliç, 1992, s.32) Gerçeküstü anlatım ve üslubuyla "Bir Endülüs Köpeği" (Un Chien Andalou),1929 tam bir deneysel sinema başyapıtı olan ve Buñuel'in çektiği film Paris'te ünlü Studio des Ursulines'de tüm entellektüeller tarafından ilk gösterimini yapar ve ayakta alkışlanır. Buñuel'e göre filmin bu denli beğenilmesinin sebebi skandala yatkın bir yapısının olmasıydı.(Kaliç, 1992, s. 39)

2.3.2. Almanya'da Deneysel Sinema

Aslında soyut sanatın temelleri çok önceden atılmıştır ancak sinemada ortaya çıkışı bu dönemde dadaist filmlerle birlikte olmuştur. Sinemada anlatıyı ortadan kaldırırları, nesnelere alışılmış kodlarıyla oynamaları, toplumsal normları yıkmak için uğraşmaları kaçınılmaz bir şekilde soyutlamaya yönelmelerine yol açmıştır. Soyut filmlerin temelleri ise, Léopold Survage'ın Le Rhythme Coloré adlı projesiyle atılır. Bu film, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter ve Henri Chomette'in soyut filmlerinin habercisi olmuştur.(Coşkun, 2011, s. 112-113)

Almanya'da 1920'li yıllardan beri varolan film geleneği 1920 tarihli bir Robert Wien filmi olan "Dr.Caligari'nin Karavanı" adlı filmi bugün bile ilgiyle izlenen Alman Sinemasının dışavurumcu bir yapıtıdır.(Kaliç, 1992, s. 24)

2.3.3. Rusya’da Deneysel Sinema

Rusya’da ise bu dönemde deneysel olarak nitelendirilebilecek sanatçılar arasında Lev Kuleshov, Sine-gözcü Vertov, Protozanov ve Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg’dir.

1914 yılında Rusya’nın Birinci Dünya Savaşı’na katılmasıyla birlikte fakir olan halk daha da fakirleşmiş ve bu dönemde iyice güçlenen sosyalistler, 1917 yılındaki ayaklanmayla Çarlık rejimini tamamen yıkararak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’ni kurmuşlardı. Yeni kurulan sosyalist rejim, ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek için Rus toplumunun çeşitli kesimlerinde bir düşünce ve görüş birliği sağlamak amacıyla da Rus sanatçılarından yararlanmaya karar verdiler. Böylelikle tiyatro ve sinema ve sanatın her kolu büyük bir önem kazanmıştır. (Coşkun, 2011, s. 45)

Edebiyat ve tiyatrodaki deneycilik, eskinin reddi üzerine kurulu farklı arayışlar yaşanırken, sinemada geleneksel kurallar geçerliliğini korumuştur. Sanat açısından partide iki zıt görüş vardır, avant-garde, yenilikçi ve öte yanda ise, bunun aksini savunanlar. “Kuleshov’a göre film, önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesiyle ve filmsel malzemenin bilinçli örgütlenmesi, anlamı yaratıyordu. Ayrıca, tüm dramatik doku içinde çekimler, üst üste yerleştirilmekteydi. Kuleshovla sinemaya yansıyan montaj yöntemi aslında bir sistemi küçük parçalara bölmek ve bunları yeni baştan, farklı bir sistem kurmak amacıyla birleştirmektir.” (Abisel, 2014, s. 175) Vertov’a göre ise sinemanın temel yönü “dünyanın duyumu oluşu” şeklinde açıklamasıdır. Ona göre, sinema-göz; olarak kullanılan alıcı, bir uzay duygusu vererek, görünen olayların karmaşasını çözümlenmekte insan gözünden daha kusursuzdur.(Coşkun, 2011, s. 65)

Vertov, bu öncül görevinin sonucunda “Cinéma Vérité” akımına da öncülük etmiştir. Bu düşünce doğrultusunda oluşan akım 1929 yılında yaptığı ve bugün bile deneysel sinemanın klasikleri arasında yer alan “Kameralı Adam” filmi böylece ortaya çıkmıştır. Sinema kuramında öne sürdüğü “kameranın gücü” olgusunu bize kabul ettirmek için her türlü teknik cambazlığı yapar; ayrık perde, çoklu gösterim, farklı

hızlar...Film bittiğinde insan kendine gerçekten bir film izleyip izlemediğini bile sorabilir.(Kaliç, 1992, s. 50)

2.3.4. Amerika’da Deneysel Sinema

Amerika Birleşik Devletleri’nde deneysel film tarihini incelediğimizde Hollywood’un hiçbir zaman Amerikan Deneysel Sineması’na ilgi göstermediği ortaya çıkıyor. Orta sınıfın değer yargılarına hitap eden filmlerin üretildiği ülkede o değer yargılarını sorgulayan, zaman zaman aşağılayan bir diğer sisteme ılımlı bir şekilde yaklaşmak olasılığını irdelemek gerekir. Avrupa’nın avant-garde terimine karşılık Amerikalı deneyselcilerin kullandığı “underground kavramı” oldukça sığ kalmaktadır. Avrupalı etkilerini az da olsa taşıyan filmler ürettiler. Bunlardan “Manhattan’ın Mucizesi” (Miracle of Manhattan, 1921), “Yirmidört Dolar Adası” (Twenty-four Dollar Island, 1925). Ekonomik bunalım yıllarında Amerika’da fazla film yapılamadı ve Almanlar, Fransızlar ve Rus etkisi Amerikan deneyselcilerini etkiliyordu ve bu etki en çok da kurgu alanında kendini gösteriyordu.

“Sanat sineması ya da anlatısal sinema avant-garde, Alman İzlenimciliği, Sovyet Montaj Okulu gibi hareketleri, Fransız “İzlenimciler” Jean Epstein ve Germaine Dulac ve Abel Gance, F.W.Murneau ve Carl Theodor Dreyer gibi bağımsız yönetmenleri içeriyordu.” Büyük izleyici kitlesine sahip filmlerin dışında farklı alternatif yollar denendi. Bu yollar politik, ekonomik düzenin usullerinden bağımsız olmayı seçen kişi ya da grupların tercih ettiği yollardı. Özellikle bağımsız sözcüğünün temelde nereden oluştuğunu söylemek gerekirse hiç şüphesiz Hollywood’dan deriz.

Hollywood ticari zihniyetini, arz-talep ilişkisini, kitle iletişim dilinin gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde “Hollywood” karşılığı olan bir sektör oluşturmuştur.

Büyük ve gösterişli filmler aslında sinema işletmelerinin de işletim çarkını döndüren filmlerdir. Her zaman büyük bütçeli, pahalı filmlerin yapılması olanaksızdır. Böylelikle işletmeler dağıtımı ellerinde tuttuklarından dolayı boş kalan haftaları alternatif, hızlı kotarılmış, küçük bütçeli, mali riski dengeleyen alternatif filmlere yöneldiler. Underground sinema 1960’lı yıllarda Amerika’da yayımlanan manifestoyla rağbet görmüştür. Hollywood ticari sinemasına karşılık, amatörce

denemeler yapmıştır. Amerika'daki ünlü yönetmenleri Van DerBeek, Andy Warhol, Jonas Mekas, Kenneth Anger Jack Smith gibi isimler yer almaktadır. Hollywood'un dışında sürekli varlığını sürdüren "Underground" sinema, "Film Culture" adlı dergide "avant-garde" akımlar alabildiğine desteklemiş, bağımsız bir Yeni Amerikan sineması'nın gelişmekte olduğunun haberlerini vermiş; temetik ve estetik yönden Hollywood sineması'na karşıt bir tutum oluşturmaya çalışmıştır.(Onaran,1999, s.146'dan aktr., Aytaş, 2008)

Ticari sinema yapılanmasının karşısında sanatçının bireyselliğini savunan "Underground" sinemada tüm kavramlar bu sinemanın içerisinde kendilerine özgü anlamlar kazanmışlardır. Ayrıca, teknik açıdan filmlerin uzunluk ve kısıtlıkları da deneysel bir forma sokulmuştur. Bu filmlere örnek olarak "atland" (M.Deren) 15 dakika, "Le Sang des Betes" (George Franju) 20 dakika., "Desistfilm" (Stan Brakhage) ise 1 dakikadır.(Turhanlı, 1988, s. 68'den aktr., Aytaş, 2008)

Underground filmler belli kavramlara yönelttikleri protestolarla öne çıktılar. Bu filmler sanatsal yönden yetersiz filmler olarak kaldılarsa da bazıları bu düzeyi aşmayı başardılar. DerBeek'in "Ölümün Soluğu" (God on Trial 1963-64), militarizmi protesto eden Mekas'ın "Kodes"'i (The Brig, 1964) ve Amerikan yaşam biçimini eleştiren Jacobs'ın "Ölüme Takılan Yıldızlar"(Star apangled to Death, 1959) filmleri gibi.(Kaliç, 1992, s. 80-81)

Amerikan Sineması'nın ilk zamanlarından beri varolan ve kullanılagelen bir başka kavram da "bağımsız" terimidir. Amerikan film endüstrisini sıkı bir şekilde ifade eden birkaç büyük şirketin baskı ve etkilerinden uzak, bireysel görüşünü tamamıyla yansıtabilen genç film yapımcıları tarafından düşük bütçeli film projelerinden oluşmaktadır. Sektörde tekeli elinde bulunduran ve Thomas Edison'ın öncülüğünde biraraya gelen büyük film yapım ve dağıtım şirketleri, "Edison Yatırım Ortaklığı" adında bir birlik oluştururlar. Bu birliğe katılmayı reddeden ve birliğe katılması reddedilen yapım şirketleri "bağımsız olarak tanımlanmıştır.(Çakan, 2009)

Amerikan bağımsız sineması (ve hatta ana akım sineması) gibi bilgi nesnelere yaratılarak, pek çok tanımın üzerine kurulacağı, film yapımı ile ilgili belli başlı uygulamalara dikkat çekmektedir. Bu uygulamalar "hem söylemi gerçekleştirir hem

de söylem için gerekli şartları hazırlar ve bunun karşılığında söylem de uygulamalara olanak tanıyan ifadeleri besler.”(Robert,1992,den aktr., Tzioumakis, 2015, s.211) Söylem kavramı, bağımsız film yapımını tanımlamakta önemlidir çünkü bağımsız sinemanın kriterlerinin esnekliği üzerine bir açıklık getirilebilmektedir. Michel Foucault’ya göre, söylemler “kültürel nesnelere, onları isimlendirerek, tanımlayarak onların işleyiş alanını sınırlandırarak var etmektedir.”(Kaliç, 1992, s.211; Tzioumakis, 2015, s. 31)

Bağımsız sinema tarihsel olarak çeşitli formlarda ve işlevsellikte izleyici karşısına çıkmıştır. Bu bağımsız filmler arasında çoğunlukla stüdyo sistemindeki ana akım Hollywood filmlerin somut bir örneği olarak görülenler ve düşük bütçeli filmlerde western türü kullanılmış, ultra-düşük bütçeli, Amerika’da çeşitli etnik grupları hedefleyen filmlere yer verilmiştir.

Ana akım Hollywood sinemasının pek çok kurala bağlı olması ile bağımsız sinemanın baskın ve yerleşmiş olandan ayrılması pek çok açıdan mümkün olmuştur. Filmin kurgulanması bir sahneden diğerine zamanla ileriye gidiş anlamında hiçbir belirti vermeden müzik ve görüntünün ayrıştırıcı etkisiyle ve çekim detaylarıyla sağlanan geçişler izleyicinin algısını yanıltmaktadır. Filmin sonunda izleyicinin beklentisinin anlatım doğrultusunda yaşanan belirsiz çekimler sonucunda yanılıyla karşılaştığı aşikardır.

Ana akım filmlerde ise; klasik geleneklere bağlı bol efektli, gişe odaklı amaçlar gündemdedir. Bu anlatım ve kurgu dahilinde holdingleşen eğlence endüstrisinin bir ifadesi halini alan bu filmler çok geniş ve gittikçe artan şekilde gençlerden oluşan bir izleyici kitlesini yine kendi kontrol ettiği çok çeşitli dağıtım kanallarından sonsuz bir şekilde tekrar edebileceği belli bir tür eğlenceye çekmek için uğraşı göstermektedir. (Schatz, 1993, s.23-33’den aktr., Tzioumakis, 2015, s. 29)

Amerikan bağımsız sineması söylemi 1980 sonrası dönemde çok yaygın ve öne çıkan bir konu olmakla birlikte Reagan’cı eğlencenin ana akım sinemayı belirlemesi ve gişelerde en üst düzeyde görülmesi nedeniyle büyükler dışındaki firmalar tarafından finanse edilen, üretilen ve dağıtılan filmlerin geniş bir ticari başarıya ulaşması sağlanmıştır. Bununla birlikte, Amerikan sinemasında bağımsızlık, zeki, anlamlı,

meydan okuyucu fakat önemli bir kişisel yapıya sahip olan tarzdaki filmleri ifade etmektedir. Bağımsızlık ifadesi aynı zamanda güç mücadelesini de yansıtan bir söylem olarak yaklaşılmasını da haklı çıkarmaktadır. (Tzioumakis, 2015, s. 33-34)

2.3.5. Türkiye’de Deneysel Sinema

Türk Sineması tarihine göz attığımızda deneysel sinemanın ülkemizde birçok uygar ülkenin oldukça gerisinde kaldığı normal sinemanın çok daha üstünde bir birikim gerektiren bu türde hiç ürün verilmemesi normal karşılanmalıdır. Sinema tarihimizde doğrudan deneysel film yapılmamış olsa da “deneysel unsurlara” yer veren sanatçılar üzerinden konumuzu değerlendirmeye çalışacağım:

Alp Zeki Heper’in Fransa’daki eğitimi sırasında kendine yakın bulduğu Buñuel filmlerinin ve gerçeküstü akımın soyut ve psikolojik etkilerini taşıyan Freudçu cinsel bunalımlar üzerine kurulu “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” (1966)’dır. İzlendiği entelektüel kesimde heyecan yaratan film ne yazıkki sansür engelini aşamamıştır. Metin Erksan da 1960 yılında Türk Sineması’nda toplumsal gerçekçilik akımını başlatan ve yönlendiren “Gecelerin Ötesi” filmini çekmiştir.(Aktr., Kaliç, 1992, s. 103-104) Hiçbir filmiyle olmasa bile TRT için çektiği “Müthiş Bir Tren” adlı Tv dizisiyle deneysel eğilimli bir yönetmen olduğunu göstermiştir. Metin Erksan aynı zamanda “Kadın Hamlet” (1976) ile de deneysel özellikler içeren filmi çekmiştir.

Avant-Garde terimi temelde 20’li ve 30’lu yıllarda Fransa’da başlayan ve seçkinci bir akım olan Fransız deneysel sinemasını belirtmektedir. 1920’de Paris’te “Yedinci Sanatın Dostları Kulübü” (CASA)’nın kurulmasıyla başlayan sinemayı ciddiye alma süreci, daha sonrasında Vieux Colombier, Studio des Ursulines, L’Œil du Paris, Studio 28 gibi salonların çoğalmasıyla gösterilen filmler ve bu filmler üzerine yapılan tartışmalar bu tür filmlerin yapılmasını teşvik etmiştir. Özellikle bu dönemde üretilen avant-garde sinema terimi bu dönemde üretilen deneysel filmleri belirtir.

Dulac’a göre ise avant-garde olmak “tekniği, görüntü ve sesin anlatımsallığını, yenilenmiş bir bakışın hizmetinde kullanarak yerleşik geleneklerle bağları koparmak, görsel ve işitsel olan içinde kalan yeni duygusal akorlar aramak”tı. Avant-garde filmler “Ciné-club”lerin özel gösteri etkinliğine dönüşmesiyle Dulac 1925’de

Fransız Sinema Klüpleri Federasyonu'nun kuruculuğunu ve başkanlığını üstlendi. (Makal, 1996, s. 35) Jean Epstein da diğer arkadaşları gibi “sanat için sanat” görüşüne önem veriyor, “bana göre sanat simgesel değilse sanat değildir.” diyordu. Epstein aynı zamanda “Esprit du Cinéma”da Delluc’un ortaya attığı “photogénie”yi önemseyen görüşler ileri sürer. Sinema boyuna değişen yakınlık sanatıdır ve olayları değişmez bir uzaklıkta ve belli bir zaman ritmi içinde gösteren tiyatro sanatının tam karşısında yer alır. Tiyatro düz bir yüzeyde, sinema ise uzayda oluşan bir sanattır. (Makal, 1996, s. 37)

Görsel etkiler yaratma açısından simgecilikten esinlenen L’Herbier’in en ünlü filmi ise “İnsanlık Dışı”dır.(L’Humaine,1924). “Para” (L’Argent,1929) adlı filminde ise; ifade biçimi, filmsel olanaklarla birlikte izleyiciyi etkilemeye yönelikti. Zola’nın romanından yola çıkmasına karşılık özgür bir uyarlama yapmış, konuyu 1920’lere yerleştirip modernleştirmiştir.(Abisel, 2014, s. 238)

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra canlanan, avant-garde filmlerle zenginleşen Fransa’da ticari sinema içinde var olan ve teknik yeniliklere, ilginç konulara ve görselliğe yeni bir boyut kazandıran Abel Gance, René Clair ve Jean Renoir ticari sistem içerisinde kendini kanıtlayan filmlere yer veriyorlardı. Gance’in sırasıyla “Suçluyorum” (J’accuse), “ Tekerlek” (La Roue) ve “Napolyon”(Napoléon) filmlerinde ritmik kurguya önem verdiği gözlemlenmiştir. Napolyon, binlerce figüran, bir düzine asistan, en az sekiz kameraman ve görüntü yönetmeniyle dönemin en pahalı Fransız filmi ünvanını almıştır.(Abisel, 2014, s. 243-250) Clair ise; toplumsal yaşamdaki saçmalıkları kibar bir edayla ele alır. Bunu yaparken sessiz dönemdeki hareketten yararlanmış ve daha sonra da sesi aynı amacın hizmetine kullanmıştır. “Uyuyan Paris” (Paris qui dort) bu yaklaşımına iyi bir örnektir. “Perde arası” (Entr’acte, 1924) biçimler ve hareketler başarıyla düzenlendiğinden film git gide hızlanır gerçeküstücülerin sahip çıktığı film Avant-garde sinemanın örneklerinden biridir.

Renoir’in filmlerinde kullandığı doğal manzaralar, sevinç ve hüznün birlikteliği, rüya ve gerçeklik, derinlemesine uzun genel çekimler öne çıkan özelliklerdir. 1930’lu yıllar boyunca Renoir’in filmleri, Avrupa’nın sarsılan ekonomik ve siyasal kurumları üzerine şaşırtıcı bir etki yapmıştır.

Film çalışmalarında “sanat sineması” ile genel olarak ana akım sinemadan farklılık gösteren filmler arasında yapılan ayırmda “sanat olanın ne anlama geldiği”, gerçek sanat sinemasının ne anlama geldiği, anlatım biçimi ve izleyiciye sunumu temel kapsamları oluşturur. Gerçeği ortaya konuş biçimi “sanat sineması”nın tanımlanmasının da temel unsurunu oluşturur.(Karadoğan, 2010, s. 1) Rudolf Arnheim “Film ve Gerçeklik” adlı makalesinde filmin “gerçekliği yeniden üretmekten başka bir şey yapmadığı”nı savunmuştur. Aslolan sanatın kısıtlı varlığıyla ortaya çıkarılan ürünler olduğunu savunur. Gerçekçi geleneğin Arnheim tarafından sürdürüldüğü ve sinemanın biçimini bozmadan gerçeğe eklentide bulunmadan yapısını devam ettirdiği olgusu varlık kazanır. Bazin bunu gerçeklik uğruna biçimin“ kendini feda edişi” olarak adlandırır ve gerçeğin yapısını bozmayan sinemasal araçlarla gerçekleştirilebildiğini ileri sürer.(Karadoğan, 2010, s. 2)

“Sanat Sineması” sinema alanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile gündeme gelmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği hem “sanat filmi”nin hem de gerçekçilik anlayışının temsilcisi niteliğinde olmuştur. Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica gibi yönetmenler sanat sineması olarak adlandırılacak olgunun ilk örneklerindedir. Bu akım eşliğinde gerçeğe yeni ve farklı yollarla, yenilikçi yollarla ve araç ve biçim tarzlarıyla uzun ve kesintisiz çekimlerle kurguyu filmlerinde kullanmamışlardır. Yeni gerçekçiler; savaş, açlık, işsizlik, yoksulluk ve kaos ortamlarını filmlerinde işlemişlerdir.(Niş&Eryılmaz, 1979, s.47’den akt., Karadoğan, 2010, s. 3)

İtalyan Gerçekçiliğini bir adım daha ileriye taşıyan Fransız Yeni Dalgası anlatım ve biçimi ses ve görüntü başta olmak üzere biçimsel karşıtlıkları filmlerinde uyguladılar. 1951 yılında “*Les Cahiers du Cinéma*” dergisinin André Bazin tarafından yayınlanmaya başlanması önemli bir ilerleme olmuştur.

“Yeni Dalga”(Nouvelle Vague) adına ilk kez Françoise Giroud’nun “*L’Express*” dergisinde yayımladığı bir yazıda rastlanır. Yeni Dalga öncülerinden Truffaut da bu saptamayı doğrular. “Yeni Dalga ne bir akım, ne bir okul ne de bir gruptur, o öyle bir niceliktir ki, her yıl yeni yönetmenlerden ancak üç ya da dördüne kapısını açan bu

mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış elli yeni adın dahil edilmesi için basın tarafından konmuş kolektif bir slogandır.” (Makal, 1996, s. 97) Yeni Dalga yönetmenlerinin çeşitli düşünce akımlarını etkilemelerine rağmen belirgin bir bakış açısını yansıtmıyorlardı. Ancak Truffaut'nun Alexandre Astruc'un kamera-kalem (camera-stylo) düşüncesini yeniden ele alması auteur sinemasına giden yolu açmıştır. (Karadoğan, 2010, s. 5)

Yeni Dalga yönetmenleri kendi ulusal sinemalarında öyle etkilidir ki sonraki Fransız sinemacı nesline de “Yeni Yeni Dalga denmiştir. Bu yeni nesil de sinematik kahramanlarından alıntı yapma eğilimi gösterdi. Bu grubun en iyisi 1980 tarihli kült filmi “Diva” ile çıkış yapan Jean-Jacques Beineix'ti. Yeni Yeni Dalga'nın diğer iki önemli yönetmeni Luc Besson ve Leos Carax'tır.(Wiegand, 2005, s. 9-89)

Bu hareketin ilk ürünlerine gelinceye değin, toplumsal ve sanatsal ortam çeşitli etkiler altında yoğrulmuş ve o durumu almıştır. Bu etkiler, IDHEC, Cahier du Cinéma, Fransız Sinemateki, Yardım Yasası ve o günlerin siyasal oluşumları olduğunu görürüz. IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques), bugün bile önemini koruyan ve dünyadaki önemli sinema okullarından birisidir.(Odabaş, 1994)

Akımın yönetmenleri olarak Jean Luc Godard, François Truffaut ve Alan Resnais'nin 50'lerin başında *Cahiers du Cinéma*'da eleştirmen olarak başlamışlardır. Yeni Dalga'nın başlıca özelliği olarak romanların ve tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanması, Hollywood kültürüne karşı çıkılması ana faktörler olarak sayılmaktadır. Akım Yeni Gerçekçiliğin tersine bireyi konu almaktadır. Yeni Dalga yönetmenleri diğer tüm sinemacılar ve çoğu karakterin olduğu gibi öncelikle hikaye anlatmakla ilgilidiler. Akımın belli başlı yönetmenleri eleştirmendi; onlara göre kelimelerle ifade ekranda ifadeyle aynı öneme sahipti. Yeni Dalga oyuncularını, kendilerini kanıtlamaları için diğerlerine yardım etmeye yönelik sıkı bir politika izliyorlardı; bu sorumluluğa “politique des copains” (Yakın arkadaş politikası) adı verilir. Yeni Dalga filmlerindeki biçimsel benzerlik de bundan ileri gelmektedir. (Wiegand, 2005)

Cahiers yönetmenleri geleneksel hikaye anlatma yöntemlerinden ayrılarak sıçramalı kesme (jump-cut, zamanın bir noktasından diğerine düz olarak kesme) gibi dikkat

çekici ve gösterişli teknikler kullandılar. Gerçek mekanlarda hazırlıksız olarak, doğaçlamaya teşvik edilen bir ekip tarafından çekilen filmlerin spontane ve öngörülemez bir doğası vardır. Yönetmenler kendi filmlerinin modern özelliklerini arabaşlıklar (Godard sıkça kullanır) ve yanardönerler (Demy'nin tercih ettiği) gibi klasik sessiz film tekniklerini cesurca birleştirerek *pick "n" mix* (seç ve karıştır) tarzını sergilediler. Fransız Yeni Dalgası'nın Amerikan sinemacılığı üzerinde pek çok etkisi olmuştur. Cahiers eleştirmenlerinin ilk eserleri Amerikan bağımsız sinemacılığının kralı John Cassavetes'inkilerle hemen hemen aynı zamanda çıkmıştı. Caz müziğiyle, doğal performansıya, el kamerasıyla çekilmiş ve mekanların özgürce kullanılmış olmasıyla Cassavetes'in ilk ve yenilikçi filmi "Gölgeler" (Shadows), "Serseri Aşıklar" (A bout de Souffle) ile dikkat çekici bir biçimde benzerlik gösterir.(Wiegand, 2005, s. 9-89)

Yeni Dalga'nın etkileri aynı zamanda son dönemdeki dijital devrimde ve Dogma95 manifestosunda hissedildi; Lars Von Trier ve Kristian Levring gibi yeni nesil bağımsız İskandinav sinemacıların eserlerine yansdı. 1950'lerdeki teknolojik ilerlemelerin o dönem genç yönetmenlerin film yapım yöntemlerini değiştirmesi gibi dijital videodaki gelişmeler de günümüz sinemacıları üzerinde etkili olmuştur. (Wiegand, 2005) 60'lı yılların başına gelindiğinde yeni dalga akımının yarattığı etki dünya çapında bir beğenin ürünüydü. Yeni Dalga 60'ların sonuna gelindiğinde değerini kaybetmeye başlamıştı.

Akımın önemli özelliklerinden biri klasik Hollywood öykülemelerinden farklı olarak sahnelerin birbirini anlamlı bir biçimde izlemesi yerine izleyicinin asla ne olacağını anlayamayacağı tarzda hareket etmesiydi, örneğin; komik bir sahne rahatlıkla bir cinayetle son bulabilirdi. Özetle yeni dalga, Fransız ve dünya sinemasındaki yerini, görevini tamamlayarak yeni akımlara, yeni oluşum ve arayışlara bıraktı.(Erdoğan, 2004, s. 108-109)

"*Cahiers du Cinéma*", sinemayı sanat dünyasına yönelik bir dergi olarak, en son modernist projeyi başlatmıştır. Aslı sarı kapaklı olan Cahiers du Cinéma gerçek bir mücadele planına sahip bir dergi olarak planlanıp yayına dahil olmuştur. Polemiğe yönelik enerjisini ilk editoryal kadrosunu meydana getiren kişilerin ciddi birleşiminden almıştır. 1951 yılından beri yayınlanmakta olan aylık Fransız dergisi

olan *Cahier du Cinéma*, Yeni Dalga (Nouvelle Vague) sinema akımını başlatacak olan kadroların bu derginin yazarları arasından çıkmış olması nedeniyle de sinema tarihi açısından bir dönüm noktası sayılmaktadır.

Dergi Fransız film eleştirmeni ve film kuramcısı André Bazin, aktör, senarist ve yönetmen Jacques Doniol-Valcroze ve İtalyan asıllı film eleştirmeni Josep-Marie Lo Duca tarafından Paris'te kurulmuştur. (*Cahier du Cinéma*, 2017) Sinema kulüpleri film gösterimleri için yaygın olarak kullanılan mekanlar olarak bilinen yerlerdi. Bu kurumlar dağıtım ve gösterim görevlerini de üstlenmekteydiler. Fransa'da bu kurumlar avangard yönetmenler tarafından işletiliyordu 1920 yılında Paris'de kurulan Club des Amis du Septième Art adı verilen ve Ricciotto Canudo tarafından kurulmuş olan bir kurumdu. Gösterim sonrası tartışmaların ve sinema sanatı üzerine estetik sorunlar ve sanatın benzersiz teknikleri ve özelliklerinin neleri olduğu konusunda tartışmalara yer veriliyordu.(Bickerton, 2012, s. 5)

1936'da Henri Langlois tarafından kurulan Fransız Sinemateki, Yeni Dalga yönetmenlerinin yetişmesinde ayrı bir etmen olmuştur. Eski filmlerin yanı sıra yeni filmler de burada gösterilmiştir.(Odabaş, 1994, s. 281-285) 1929 yılında da sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte Fransızların dünyaya hükmetmesi ülkede sesli filmlerle ilgili kayıt sisteminin geliştirilememesi Alman ve Amerikan-Hollanda şirketlerinin ülkeye girmesinin ticari bakımdan yerinde olacağı tahmin ediliyordu. Yeni teknolojinin denetim hakkı 1930'da yaşanan sorunlara öneri getiren Fransa toplantıdan çekilmiş ve Alexandre Arnoux, acımasız buluş olan sesin her şeyi yok etmeye başladığını belirtmiştir.(Arnoux, 1929'den aktır., Bickerton, 2012, s. 6)

John Epstein'e göre "ses başlı başına bir devrim yaratabilirdi, daha hareketli bir kamera daha heyecan verici olabilirdi, yönetmenler kamerayı serbest bırakarak roketlerle fırlatılan top mermilerine ulaşabilmek, mahzende çömelebilmek, tavan yüksekliğine kaldırabilmek, hızla koşan atın sırtına yerleştirerek mucizeler yaratırken sesin hareketlenmesi bağımsız bir yolu da beraberinde getiriyordu. Film görüntüsüne ek olarak gerçekliğin ses kaydının da katkısıyla dönüşüm sağlanabileceği inancındaydı.(Epstein, 1974'den aktır., Bickerton, 2012, s. 6)

Kâr amacı güden popüler sanat insanları eğlenceye iterek gündelik gereksinimlerini karşılar. Yüksek sanattan farklı olarak estetik ve sanatın biçimsel yönüyle ilgilenmez. Adorno ve arkadaşlarının “kitle sanatı” olarak yorumladıkları bu sanat yüksek sanatın içinde yer almadığı ve “kültür endüstrisi” ‘nde farklılaşan bir konuma sahiptir.

Marcus’e göre ise; “Yanılsama gerçekliğin kendisindedir sanat yapıtında değil. Bu yapıt, yapısının temelinde başkaldırıdır betimlediği dünya ile uzlaşacağı düşünülemez.”(Marcuse, 1991’den aktar., Göztepe, 2010, s. 8) Algılarla sınırlı olan hayatın insana dar gelişi ve öte yandan yanılsamanın da gerçekliğin bir parçası olduğuna işaret eder. Anlam açısından değer kaybı yaşayan insanın yaşamışlıklar ve tarihsel evrim içerisinde bir dizi olaylar sonucu kolektif deneyimlerden uzaklaşmasını da beraberinde getirir. Marcuse aynı zamanda Mallermé’nin şiirini ele aldığı satırlarda, bu yazın biçimini “olumsuzluğu iletmenin olanaksızlığı” olarak tanımlar. “Gerçek avant-garde yazın yapıtları iletişim ile kopuşu iletirler.”(Aktar., Göztepe, 2010, s.8)

Bürger’e göre ise; estetik kategorilerin tarihselliğini tartışmaya çalışarak “Estetik kuramları tarihselse, bu kuramları inceleyen eleştirel bir sanat kuramı kendisinin de tarihsel olduğunu görebilmelidir. Başka bir ifadeyle, estetik kuramını tarihselleştirmelidir.”(Bürger, 51’den aktar., Göztepe, 2010, s.9)

Yüksek Sanat kavramı, Walter Benjamin’in “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanatı”(1936) (1993) adlı makalesinde kayb olduğunu belirttiği “aura”yı hala koruyan, izleyicisiyle arasındaki mesafeyi kaybetmemiş bir sanattır. Bu anlamıyla “özgürleştirimci” ve “reel dünyayı olumsuzlama olarak sanat”(Jay,1998, s.259’den aktar., Karadoğan, 2010, s.8) niteliksel olarak yüksek bir sanattır ve bu sanat ancak verili dünyaya, egemen ideolojiye yani “olumlama olarak sanat”a karşı koyarak var olur ve anlam kazanır.

Bürger’in bir sonraki adımı ise, Benjamin’in “aura” kavramıyla hesaplaşmaktır. Sanatın dinden bağımsızlaşmasını eleştiren Bürger, sanatın estetik ve sanatın sanat için var olduğu ilkesini dayanarak “sanatın yeniden kutsallaştırılması” sürecini göz ardı ettiğini vurgulamıştır.(Göztepe, 2010, s. 9) Bürger röprodüksiyonların kullanılan

teknik gelişmelerle toplumsal gelişmelerin bir bütün olarak bağlı olduğunu sanattaki gelişmelerin de röprodüksiyonların oluşmasıyla sınırlı olmadığını savunur.

Türkiye’de ise sinema anlatımının 1950’li yıllardan itibaren gelişmesi ve o zamana kadarki sinema örneklerinin aksine gelişkin örneklerin verilmesi ve 1960’lı yıllardaki siyasal ve toplumsal hareketlilik sinema alanında da yeni oluşumların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak ne yazıkki bu etki diğer ülkelere kıyasla “akım” oluşumunun varoluşunu sağlayamamıştır. Alman Ekspresyonizmi, Rus Toplumsal gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, İngiliz Özgür Sineması dünya sinemasında kabul görmesinin nedeni bir akım oluşudur, bunun başlıca nedenleri arasında ise; biçim ve özdeki yeni bir anlayış ve anlatım biçimini geliştirmiş olmalarıdır. Geçmiş anlayışı reddederek yeni bir anlayış geliştirmişlerdir. Türk Sinemasında ise genelde yönetmenlerin kişisel tavırları ön plandadır. Yeşilçam Sineması’nın uzun bir dönem film yapmasının mümkün olmayışı, yapıldığında ise sinemacıların salon ve dağıtım sorunlarını yaşaması ve bunun sonucunda da Yeşilçam’dan dışlanmak gibi bir durumla karşı karşıya gelmeleri ve izleyicilerin bu yönetmenleri tepkiyle karşılamalarına yola açmıştır. Türk Sineması’nda bir akım oluşamamasının bir diğer temel nedeni ise Türkiye’nin kültürel yapısıdır.(Çelik, 2016a, s.150-1)

1800’lerde Batı kültürünün bazı özellikleri Osmanlı’ya girmiş ve tiyatro, roman, öykü gibi sanat dallarında ilk örnekler oluşmuştur. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra da Atatürk devrimleriyle birlikte toplumsal değişiklikler yaşanmış ve sanat dallarının gelişmesi için her türlü olanak yaratılmaya çalışılmıştır. Sinemanın o yıllarda teşvik edilememesinin nedeni de o dönemde Türk Sineması’nın henüz oluşmamış olduğu varsayılmaktadır. Türklerin eski gelenek ve göreneklerinin varlığı ön plana çıkarılırken bir yandan da Batı kültürünün gelişmesi yolunda öngörüler oluşmuştur. 1950’li yıllardan itibaren Türk Sineması’nın sinema dilini oluşturması ve 1960’lı yıllardan itibaren de dönemin toplumsal ve siyasal gelişmeleri ve bunun sonucunda bir akım oluşturulamaması Türk toplumundaki kaostan kaynaklanmaktadır.(Coşkun, 2009, s. 8-15)

19. yy’ın sonlarında deneme yanılma yollarıyla üretilen bir tür eğlence aracı olarak doğan sinema, 20. yy’ın başlarında belli bir formel üretime dönüşmeye başlamış ama esas olarak 1920’lerde ilk büyük gelişmesini göstermiştir. O güne dek akademik

alanda herhangi bir ayrıcalığı olmayan bu uğraş, tıpkı sosyal bilimleri 1800’lerde doğa bilimlerine yaklaştırarak belli bir prestij ve akademik alanda yer edinmeye, benzer şekilde nomotetik bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Özellikle Sovyet Rusya’sında ve Avrupa’da farklı ideolojik temellerle de olsa sinemanın sistemsal bilimlere yakınlaştırılma çabası olarak biçimci kuram yaklaşımları ortaya çıkmıştı. Zaten yarattıkları bu yeni anlayışın bir sinema ”kuramı” olarak ele alınışı daha en baştan düşünce olarak nomotetik yapının köklerine işaret etmektedir. Çünkü amaçlanan ideoloji her ne olursa olsun mevcut anlayış; sinemaya, bir tür sanat ve bilimin iç içe geçtiği yeni bir alan yaratmaktı. Özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları süresinde bu akademik alanın prestiji propaganda bakanlıklarınca arttırılarak buralara oldukça iyi kaynaklar ayrılmış ve başarılı akademik personeller yetiştirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından özellikle Sosyal Bilimlerde yaşanan sert kopmalar sinemayı akademik olarak etkilemese de düşün dünyasındaki yönelimler oldukça ağırlıklı bir şekilde yön vermiştir. Sinema, içinde barındırdığı ideolojik amaçlardan oldukça uzaklaşmıştır. Bu bir anlamda savaş sonrası düşün devriydi. (Erdoğan N. , 1992) Düşün dünyasında ve toplumsal olarak yaşanan ağır travmanın bir sonucu olarak sinemanın o güne kadar devletle olan ereksel bağlarını koparmış ve odağını gerçekliğe çevirmesine yol açmıştır. Özellikle 1945-1960 arasında modernizme getirilen eleştiriler üzerinden artık benzerliklere değil farklara bakılmaya başlanmış, kahraman ve teatral romantik filmlerin yerini sıradan, kaybetmiş insanların dramları almıştır. Fakat bu dönemde getirilen eleştiriler, sinemasal bir yönelim olarak kalmış genel sinema yaklaşımını etkilememiştir. Bu, devam eden “kuram” yaklaşımını nomotetik yapı, sinemanın yerelleşme yönünde ilerlemesini engelleyerek dünyanın her tarafında üretiliyor olsa da aslında hala yaklaşım olarak, Avrupa merkezli bir şekilde üretilmeye devam etmesine sebep olmuştur.(Duymuş, 2015)

1960 ve sonrası sinemanın gerçek olarak kırılmanın yaşandığı bir dönem olmuştur. Yerelleşme yolunda ortaya çıkan engelin aşılmasında yaşanan gelişmeler sinemanın akademik prestiji olarak sinemayı sarsmıştır. Sinemayı nomotetik olmaktan çıkararak episteme dizgelerine dönüştürme yönündeki bu adımlar sinemayı akademik alandan sinemateklere doğru kaydirmiştir. Yaşanan bu köklü değişiklikler özellikle 68 kuşağı sonrası toplumsal gelişmelerin, postmodern pratiklerin beklentilerinin gerisinde

kalması sonucu ortaya çıkan belirsizlikte güçlenen kapitalizmle birlikte, sinemanın, akademik temelli yapısal yaklaşımının hala hayatta kalmasını sağlamıştır. Propaganda bakanlıkları yerlerini sektörel yapılanmalara bırakmış bunlar da ekonomik olarak sinemanın akademik sahasını ayakta tutmayı başarmışlardır. Böylece sinema nomotetik temelli yapısıyla bir alanda devam ederken diğer alanda sinematek temelinde oluşan yeni bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransız Yeni Dalgası olarak adlandırılan bu yeni yaklaşım daha sonraları hatalı bir şekilde gerçekçi kuram olarak adlandırılacaktır. Çünkü ilk başlarda yaratılan epistemeler zayıf ve dağınıkken zamanla dizgeler halini almaya başlayacak ve akademi bundan kendini daha fazla uzak tutamayacaktır.(Duymuş, 2015)

60 sonrası yaşanan bu ayrımla birlikte sinemanın yerelleşme olanağı da kendiliğinden doğmaya başlayacak ve yine günümüzde bahsettiğimiz İran, Çek, Japon Yeni dalgaları, İngiliz Özgür Sineması gibi belirli yerel yapılanmalar oluşacaktır. Temelde tamamen coğrafya baz alınarak yapılan bu yerelleşme kategorileri, zamanla yerelliği özne olarak yönetmene indirgeyerek farklı veya benzer epistemeler üzerinden akımları yaratacaklardır.(Duymuş, 2015)

Özellikle 68 sonrası dönemde nomotetik yapıdaki sinema, kapitalist ekonomi sayesinde prestij olarak güçlenerek ancak çok yavaş olarak yoluna devam edecek, episteme dizgelerinden oluşan sinemaysa, özellikle düşün dünyası ve Sosyal Bilimlerle olan etkileşimleri üzerinden oldukça büyük bir sinema epistemolojisi dizgeleri yaratacaktır. Yerelleşme ardından yönetmenin kişisel sinema tanımına göre şekillenip tıpkı felsefe gibi yığılan bir şekilde gelişmeye devam edecektir. Belli akademik alandan sistemsal olarak pek de yararlanmayan bu yaklaşım ekonomik çıkmazlara düşecek ve zamanla Arthouse ve festivaller yoluyla kendi özel ekonomi havuzu ve yapısını yaratmaya doğru evrilecektir. Günümüzde kabaca sektörel ve sanatsal sinema diye ayrılan bu yaklaşımlar sürekli olarak birbirlerini etkilemeye devam edeceklerdir.(Duymuş, 2015) Sinemanın teknik olarak varoluşundan önce başta ünlü Amerikalı mucit Thomas Edison (1847-1931) ve çeşitli uluslardan mucitler film çekimi ve sinema gösterimi konusunda birçok buluşlar gerçekleştirmişlerdir.(Güz vd. 1995, s. 71)

2.4. Türkiye’de Sanat Olarak Sinema

Türkiye’de ortaya çıkan oluşumları daha çok bir moda, furya olarak nitелеmek yerinde bir tutum olacaktır. Bir sanatsal oluşumun akım olarak nitelenebilmesi için, dünya sanatına özellikle de sinema sanatına ve sinema alanında ortaya çıkan tüm akımların sadece yönetmenlerin kişisel tercihleri doğrultusunda olmadığı, genelde toplumda oluşan değişimlerin bir sonucu olduğu ve bu akımların yönetmen, kuramcı veya eleştirmen tarafından oluşan etkileşimler olduğu anlaşılır.(Coşkun, 2009, s.10-)

Türk Sineması’nın deneme yanılma yöntemiyle ortaya çıkışı ve biçimlenmesi kuramsal ve eleştirel destekten yoksun olması, kültürel çevrenin ve sinemaya ait kitlenin ilgi alanının dışında olup bitmesi saptamalarının da desteksiz olduğunu kanıtlamaktadır. Çünkü Yeşilçam’da birçok şey farkında olmaksızın ve başka bir işe girişim yapılırken ortaya çıkmıştır. Türk Sineması’nın kimlik ve tarihsel gelişimine yorum katmak; yeterli yazılı belge, tanıklık, inceleme, araştırma gibi kaynakların bulunmaması birçok zorluğu da beraberinde getiriyor. Tartışma ortamının sınırlı kaldığı birçok konunun da netleşmesini olanak tanımıyor. Akademik çevrelerin de çalışmalarının yetersizliği Türk Sinemasıyla ilgili çalışmalara yön vermekten uzak oluşu Türk Sineması’nın kendiliğinden, ortak çalışmaların bir sonucu olarak yanlış deneme yanılma yönteminin ürünü olarak karşımıza çıkıyor, bu konudaki çalışmaların kuramsal ve eleştirel açıdan yoksunluğu, sinema alanındaki aydın ve eleştirmen kitlenin dışında olup bitmesi de kimi yorum ve çıkarsamaları da desteksiz bırakmaktadır. Saptamalar oluşsa bile gerçekle uyuşmamakta ve zorlama yapılarak sonuca varıldığı görülmektedir.

Diğer sanat dallarında olmadığı kadar Türk Sineması siyasal-toplumsal özellikler taşır. Cumhuriyet Dönemi’nde Osmanlı’dan alınan devletçilik geleneği birçok oluşumun devamını ve geçmişin reddini içerir. Kültür alanındaki yönelimler ve gelişmeler de Cumhuriyet Dönemi’nde devletleştirilerek biçimlenmiştir.

Cumhuriyette, yeni bir kimlik göstergesi olarak akademilerin, konservatuar ve fakültelerin açılması bu amaca yöneliktir. Hedeflenen sanat ortamı, yerel özellikler yitirilmeden batı sanat ortamıyla birleşmektir. Cumhuriyetle birlikte; müzik, edebiyat tarihi, plastik sanatlar, müzik ve sahne sanatları oluşmaya başlamıştır. Sinema gösterim olarak desteklense bile yapım olarak ve endüstri olarak da aynı desteğe

erişememiştir. II. Dünya Savaşı'na dek uzanan dönemde, gösterimin desteklenmesi için çeşitli adımlar atıldı. Halkevleri için sinema aygıtlarının çeşitli vergilerden yoksun bırakılması için öngörülen yasayla (Sayı 2154, 02/04/1933) en fazla 25 alıcı ve 100 gösterici satın alınmasına izin veriliyordu. Burada film gösterildiği gibi yazın da açık hava da gösterimler düzenlenmekteydi. Bu gösterimlerde her ülkeden, her tür film bulunmaktaydı. Örneğin 1937'de Puşkin'in 100. Ölüm yıldönümü dolayısıyla, Ankara Halkevi'nde Puşkin Gecesinde Sovyet Yönetmen Aleksandr Ivanovski'nin "Dubrovski" adlı filmi gösterilmiştir. (Sayı 2154, 02/04/1933)

Cenevre'de imzalanan "Terbiyevi Bir Mahiyeti Haiz Filmlerin Milletlerarasında İntişarını kolaylaştırmak için Mukavelename"'ye katılmayı öngören bir yasa çıkarılmış (Sayı 3520, 15/07/1938) ve ayrıca öğretici filmler hakkında yasa (Sayı 3122, 10/02/1937) çıkarılarak bu tür filmlerin dışalımını için gerekli her türlü devlet dairelerince vergisi bağış olarak yurda girişleri sağlanmıştı.

1938'de de sinema izleyici sayısını arttırmak amacıyla filmlerin gösterimi için alınan Belediye eğlence resmi de indirilmişti. Gösterime verilen bu desteğe zamanın İçişleri Bakanı (Şükrü Kaya) meclisteki konuşmasında "Bu sanayi az çok ilerlemekte ve hükümet de ilerlemesi için elinden geleni yapacaktır." demesine rağmen bu söylem vaat niteliğinde olmuştur.(Onaran, 1994, s.54-55) 1950 yılında sayıları 474 olan Halkevi ve 4036 Halkodası'nda bir sinema salonu, çoğunun da gazla işleyen 16 mm.lik göstericileri bulunuyordu.

Sinema, tüm Cumhuriyet Tarihi boyunca nedeni anlaşılmayan davranışlarla ihmal edildi. Sinemanın öneminin bilindiği çeşitli örnekler bulunmakla birlikte uygulandığı hakkında herhangi bir girişime rastlanmadı. Bunun başlıca nedeni; sinemanın birbirinin içine geçen çapraşık yapısı, bunun anlayışa yüklediği zorluklar ve bir de sinema sanatçılarının yetersizliği sayılabilir.

Atatürk'ün de sinemaya özgü bir yönelimi olmuş ancak doğrudan bir girişimde bulunmamıştır. Seyircilerin de bu dönemde herhangi belirlenmiş düşünceleri ve yönelimleri yoktur. Bilinen şudur ki; sinema bir etkinlik ve eğlence aracıdır. Film gösterileri az sayıda ve büyük kentlerde gösterilmektedir. 1932'ye ait bir bilgiye göre; Türkiye'de o zaman 129 sinema salonu bulunmaktadır. Bunların 30'u İstanbul'da, 8'i İzmir'de, 5'i Eskişehir, 4'ü Adana, 3'ü de Bursa'dadır. Gene 1932

verilerine göre; gösterilen film sayısı 165'tir. Bunların 71'i Fransızca, 41'i İngilizce, 30'u Almanca, 2'si Türkçe ve İspanyolca, Lehçe, 1'i İtalyanca ve Rusça'dır. (Dinçer, 1996, s. 128-131)

2.5. Türkiye'de Sinema Gösterim Ortamları ve Sinemanın Türkiye'deki Durumu

Sinema Tarihçileri; Mısır ve Grek uygarlıkları içinde kendilerini zorlayarak sinemanın varoluşunu, İsa'dan Önceki çağlarda, Mısır ve Grek Uygarlıkları içinde oluşturmaya çalıştılar. İsa'dan Önceki 4000 yıllarından, İ.S. 4.yy'a kadar Mısır'da kullanılan ve bütün ilkel yazılar gibi kökeni yan yana ya da alt alta dizilmiş resimler olan hiyeroglif yazısı, bu kişilere göre sinemanın varoluşunun başlangıç göstergesidir.

Platon'un (İ.Ö.427-347) "Devlet" (Politeia) adlı kitabının 7. serisinde, "İdealar Öğretisi" kapsamında tasarladığı "Mağara Allegorisi"nde; mağaranın girişinden gelen aydınlığın önünde oynatılan kuklaların, mağara duvarına yansıyan gölgeleri, gene bu kişilere göre sinemanın varoluş başlangıcının bir başka belirtisidir. Bu kuramsal düşünceler sinemanın varoluşunun başlangıcını saptamaya yaramaktadır. Ancak, sinema; sanat ve bilim tarihçilerince saptanmıştır.(Güz vd., 1995, s. 71)

Başlangıçta bir eğlence aracı olarak görülen sinema, çağımızın kültürleriyle özdeşleşmiş ve tüm sanatların mirasçısı konumuna gelmiştir. Sinema, akımları, dönemleri ve klasikleşmiş yapıtlarıyla insanın yaşama bakışını ve değerlendirişini etkiler. Sinemanın kural ve kuramlarını yaşamına katan her birey karşılaştığı sorunlara daha bilinçli yaklaşır ve derinlemesine algılar.

Amerika'da, Thomas Alva Edison'un kinetoskopuyla yapılan ilk gösteri 15 Nisan 1894 tarihindedir. İzleyici aygıtı para atıyor, gözünü içinde film bulunan karanlık odacığın deliğine dayıyor ve içeride harekete geçen filmi izlemeye başlıyordu. Amerika'ya göçen yabancı işçilerin çoğu, "nickelodeon" denilen bu aygıtla ülkenin kültürüyle temasa geçme fırsatı buluyordu. Edison'un buluşu, izleme koşulları ile cinematographe'dan ayrılıyor. Çok güçlü başka bir tez de, ilk gösterimin Grand Cafe'dekinden yalnızca iki ay önce (1 Kasım 1895) Almanya'da bilinen ilk gösteri

1895’de Berlin’in Wintergarten’inde Max ve Emil Skladanowsky kardeşlerin aygıtıyla gerçekleştirildiğini bildiriyor. Bununla birlikte, Almanya’da sinemayı başlatan kişi, mucid, yönetmen, yapımcı ve dağıtımçı Oskar Messter olarak bilinir. (Erdoğan N., 1992 s. 22-23)

Türkiye’de ise sinemanın başlangıcına dair bir bilgi olarak İstanbul’un Beyoğlu (Pera) semti sinemayı tanımadan önce “diaporama”ya (1843),“cosmorama”ya (1855),”diaphanorama”ya (1855) ve benzer “büyülü fener” ve “optik tiyatro” gösterilerine tanık olmuştur diyebiliriz.(Özön, 1976, 1974’den aktır., Scognamillo, 1998, s. 15)

II.Abdülhamit’in kızlarından Ayşe Osmanoğlu, anılarında Saray’da yer alan bir gösteriden söz etmiştir. Bu söylemden Saray’a sinemayı taklitçi ve hokkabaz Bertrand adlı bir Fransızın getirmiş olduğunu öğrenmekteyiz. Sinema Osmanlı’da 1896’nın sonları 1897’nin başlarına doğru Saray’a girmiştir. Bu yeniliği Osmanoğlu’na göre Bertrand getirmiştir. Rakım Çalapala’ya göre ise; “Sinemayı ilk önce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu. Didon sakallı bir Fransız Ressamı”dır. (Scognamillo, 1998: 16) Nurullah Tilgen’e göre: “Ertesi yıl (1897) Cambon adında bir Fransız elinde Weinberg’in Pathé markalı makinesinden daha mükemmel bir makine ile memlekete gelmiş ve bugünkü Şenses (Ses) tiyatrosunun bulunduğu Varyete Tiyatrosu’nda (Nijat Özön’e göre Halep Çarşısı’ndaki Varyete Sirk ve Tiyatrosu) filmler göstermeye başlamış ve daha fazla rağbet görmüştür. Zira bu adamın makinesi daha iyi olmakla beraber gösterdiği filmler de daha uzundu. Ertesi yıl (1898) o da daha mükemmel Pathé makinesi ve uzun filmler getirmekle beraber yazısız ve sessiz olan filmleri halkın iyi anlayabilmesi için bir yenilik yaptı, film gösterilirken bir memur film hakkında bilgi veriyordu.(Scognamillo, 1998, s. 16-17)

Pathé Film Şirketi’nin İstanbul’daki Romanya uyruklu temsilcisi Weinberg Beyoğlu’nda halka film göstermiştir. Bu filmler kısa metrajlı ve güldürü filmleridir. Halkın sinemaya gösterdiği ilgi üzerine Weinberg, 1908’de, Türkiye’deki ilk sinema olan Pathé sinemasını yaptırmıştır. (Onaran P. Ş., 1994, s. 12) Bunu Beyoğlu’nda yapılan “Palas Sineması”, “Majik Sineması” gibi salonlar izledi. İstanbul’un Avrupa Yakasında ise Kemal ve Şakir (Seden) Beyler, 1914’te “Kemal Bey” ve “Ali Efendi” sinemalarını, Murat ve Cevat Beyler de “Milli Sinema”yı açtılar. Daha sonraları

bunları “Elhamra” ve “Opera” sinemaları izledi. Weinberg adeta Pathé Kardeşler şövalyesi haline gelmiştir kadınlı erkekli sinema gösterileri düzenleyen Assaduryan’a karşı Weinberg konaklarda ve en önemlisi Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi) başta olmak üzere okullarda film gösterisi düzenlemiştir. (Scognamillo, 1998, s. 30)

İzmir’de açılan ilk sinema salonları da 1909’da yapılan Pathé Kardeşler ya da Kramer Sineması’nı izleyen, “İnci” adında açılan ve daha sonra adı Asri Sinema olan ve Ankara Sineması, Lale Sineması, Milli Sinema ve daha sonraları inşa edilen Elhamra ve Tayyare sinemaları ile Kokaryalı (Güzelyalı) ve Karşıyaka’daki sinemalar olmuştur. Birinci Dünya Savaşı’na değin Selanik ve İzmir gibi birkaç şehir dışında sinema tanınmıyordu. O vakitlerde, ramazan aylarındaki ufak çaptaki gösteriler dışında orta halli ya da fakir halka ulaşamamıştı. Bir avuç gencin eğlencesi durumundaydı; kadınlar ise konaklardaki film gösterileriyle bu yeni buluşla tanışıyordu. Assaduryan haftanın belirli günlerinde Pangaltı’da yalnızca kadınlara film gösteriyordu. Ramazanlarda da Kadıköy’de Yoğurtçu Çayırı’nda, Anadoluhisarı’ndaki açık hava sinemalarında da gösterimler denendi. Kadın ve erkekler perde ayrımıyla aynı ortamı paylaşarak film izliyorlardı. Alemdar Sineması da bu yöntemi deneyen ilk kapalı sinema konumundadır. Sinemanın salonu kapıdan perdeye doğru bir tahta perdeyle ikiye bölünmüştür.

Weinberg’in yönetiminde 1910 yılı ramazanındaki Ferah Tiyatrosu’nun afişi gerek filmleri gerekse program bütünlüğü bakımından gösterileri izleyiciyi rahat bir ortamda film izlemeye davet ediyordu ve sinema oturum ücretleri de izleme mevkine göre değişiyordu. Tarihsel açıdan Weinberg’in Türk Sineması’na çok yönlü bir öncü olarak verdiği hizmetler göze çarpıyor. Zaman içerisinde bu ustanın yerini Fuat Uzkınay alıyor. Weinberg le İstanbul Erkek Lisesi’nde tanışan Uzkınay dahiliye memuru olarak görev yaptığı okulda film gösterim ve aygıtlarına merakıyla dikkat çeker.

Bu dönemden itibaren İtalyan, Fransız, Alman ve İskandinav filmleri yurda girmeye başlar. Türk Sineması’nın öncüleri arasında yer alan Fuat Uzkınay da İstanbul’da ilk film gösteriminin yapıldığı Fevziye Kırathanesi’nin yerinde ilk sürekli sinema salonunun Milli Sinema’nın açılmasına önayak olmuştur. 9 Temmuz 1914’te

Sirkeci’de Ali Efendi Sineması açılmıştır. Bu sinema kazancını arttırması üzerine, Uzkinay ve Sedenler Demirkapı’da Kemal Bey Sineması’nı açmışlardır. 14 Kasım 1914’de “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adıyla 300 metrelik ilk belge filmini çeken Uzkinay savaş döneminde Orduda yedek subay olarak görev yapıyordu.

Salonların inşa edilmesinin ikinci dalgası sesli sinemanın gelişine bağlıdır. Paris’te gösterilen ilk sesli Fransız filmi 18 ayda 1929 sonu 1931’in başına kadarki dönemi kapsar. Paris’teki Rex, 1931-1932 yıllarının mimarisinin tipik örneğidir. Ses donanımının oldukça çağına uygun standartlarda donatılması, diğer alanlardan daha fazla yatırım yapılması ve Fransa’da kriz durumunun yaşanması sinema şirketlerinin borca sürüklenmesine ve haftada ancak bir ya da iki salonun açılmasıyla sektör sekteye uğramıştır.(Sorlin, 2014, s. 19)

2.6. Sinemanın Dünyaya ve Türkiye’ye Ulaşması

İlk sinema gösterimine ait bilgiler anı niteliğinde olsa da kesin bir tarih verebilmek oldukça güç ancak 1895 yılı, çeşitli sinema aygıtlarının laboratuvar dışına çıktığı bir yıldır. Sinemanın ortaya çıkışı yani sinematografla tanışması, Fransız Louis Lumière (1864-1948) ve Auguste Lumière (1862-1954) kardeşlerin 22 Aralık 1895’de Paris’te Capucines Bulvarı’ndaki Grand Café’de yaptıkları bir sinema film gösterisi olarak bilinmektedir. Burada normalden hızlı ve kırpışan görüntüler karşısında seyircilerden biri yanındakine, ”işte bu evrensel dilin icadı” der. Sunulan icadın adı cinematographe (Erdoğan, 1992, s. 22-23) olup, kabaca “hareketli görüntü” anlamına geliyor; yunanca kinema (=hareket) ve qraphein (=yazma) sözlerinin birleştirilmesi hareketi yazma, saptama eylemini gösteriyor. Demek ki, başlangıçtan bu yana sinemayı tanımlayan iki ilke var: hareket ve hareketi saptama, kaydetme.

1896 yılı boyunca “cinématographe” bütün dünyaya bir “yoyo”, “rock’n roll” modası gibi yayılmıştır. 3 Ekim 1895 ile 17 Ekim 1896 günleri arasında Lumière Kardeşler’e dünyanın çeşitli yerlerinden bu yeni buluş üzerine bilgi verilmesini ya da “cinématographe” aygıtının satılmasını isteyen mektuplar gelmiştir. Başvuranlar arasında, İstanbul’un tanınmış fotoğrafçılarından Vafiadis de vardır.(Sadoul, 1948, s.413’den aktır., Özön, 2013a, s. 30)

İlk gösterim yapıldığında Lumière Kardeşler'in de elinde tek olan bu aygıt daha sonra 1895 Ekim'inde "cinématographe"ın seri halinde üretilmesinden sonra siparişler artmış ve 25'lik parti halinde ve daha sonraları da bu rakamı 200'e kadar çıkarmışlardır. O dönemde aygıtın üretimi yapılması için Mühendis Jules Carpentier ile anlaşılmıştır. 1896 yılının ilk üç ayı içinde gerçekleştirilen büyük imalatlar beş kıtaya yayıldı. Bunlar arasında Türkiye de bulunuyordu. Lumière Kardeşler'in Türkiye'ye gelen operatörlerinden Alexandre Promio sinema dilinde önemli bir yeri olan kaydirmayı (travelling)i ikinci olarak Türkiye'de uygulamıştır. Operatörlerin Türkiye'ye girmesine güçlükle izin veren II.Abdülhamit gösterimin gerçekleşmesi için de büyük zorluklar çıkarmıştır. Bu dönemde sinemaların coğrafik yoğunlaşması oldukça hızlı olmuştur. 1897'de birahaneler gibi daha gösterişsiz yerleri, bazen de bir belediye salonunu, bir okul binasını, dinsel mekanları aktarım yeri olarak seçtiler. (Sorlin, 2014, s. 15)

1914 öncesi Fransa'sında sinema olarak bilinen olgu, fuar endüstrisi bağlamında değerlendirmek yanlış olmaz. Fuarların bir kentten diğer bir kente gidiyor olması ve koltuktan ahşap banklarda film izlemek, çeşitli türde ve görkemlilikte etkinliklerin gösterimi ve 1896-1897 'den itibaren sinema, aynı dönemde keşfedilmiş X ışınları ile aynı nitelikte bir eğlence olarak bu gösterilerle birlikte yer almıştır. (Sorlin, 2014, s. 16) Gösterilen filmler hedeflenen izler kitlelerin ilgisini çekecek kovalamaca tarzında 3-4 dakikalık komedi filmleriydi. Turne bittiğinde film, ikinci el bir fuara tekrar satılıyordu film yıpranıncaya dek bu işlem devam ediyordu. Bu filmler tek kategoriden oluşmuş kitleyi hedef aldığını ispat etmiyor ancak ne bankacılar, ne sanayiciler ne de aristokrat kitle olarak görülmemektedir. Bu durum 1906-1907'ye kadar devam ediyor.

1906'dan itibaren ise kalıcı salonların inşa edilmesi sinemanın mekan değişiminde evrilme yaşadığı dönemin dönüm noktasını bize yansıtmaktadır. Paris Montmartre Bulvarı'nda 14 Aralık 1906'da açılışı yapılan Omnia Pathé'nin yaratılması da buna bir örnektir. Omnia, süslü salon zincirlerinin örneğidir. Mimarisiyle, gösterime sunduğu filmlerle, hissettirdikleriyle hafızalarda ayrı bir yer tutmaktadır. Dünyanın ilk sineması Omnia'da Louis J. Gasnier'in yönettiği "İdam edilmiş" (Le Pendu) adlı film gösterildi. Bu salondan önce açılan salonlar başka amaçlarla kullanılır nitelikteydiler.

Sinema Endüstrisinin oluşumunda Fransa, ABD'den önce davranmış; bunda da en büyük rolü Charles Pathé oynamıştı. Pathé'nin tek rakibi olan Leon Gaumont ise, aynı ölçüde olmasa bile Fransız Sineması'nın gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur. Kurucularının adıyla anılan her iki firma, I. Dünya Savaşı başladığında Avrupa Film Pazarı üzerinde bir egemenlik kurmuştu. Ancak savaş sonrası rekabet gücünü yitirdiler ve 1918'den itibaren ABD'nin sinema konusundaki üstünlüğünü kabul etmek zorunda kaldılar. 1894'te bir Edison Phonographe'ıyla giriştiği panayır gösterileriyle şansı dönen Charles Pathé, kısa bir süre içinde bu aygıtların ithalini ve film göstericilerinin satışını yapmaya başladı. 1896'da kardeşlerini de yanına alarak Pathé Frères (Pathé Kardeşler) adlı şirketi kurdu.

1901'de phonographe satışını bir yana bırakarak film yapımına hız verdi. 1902'de yönetmen Ferdinand Zecca'yla başlayan işbirliğinden olumlu sonuç alınca, bir yıl sonra, Vincennes'de Pathé şirketinin büyük stüdyosunu inşa ettirdi. Burada, fabrikasyon olabilecek şekilde günde 1-2 film üretilmeye başlandı. Bu filmler panayırda gösterildiğinde halkın büyük ilgisini çekiyordu. Pathé 1902'den itibaren Londra, Moskova, New York gibi büyük kentlerde şubeler açmaya başladı. Bunlara Kiev, Budapeşte ve Singapur eklendi.

1908'de Pathé Frères büyük bir imparatorluk olmuştu. Öyle ki, ABD'de Amerikan firmalarının ürettiği film sayısının iki katını satmaya başlamıştı. Şirketin New York yakınlarında taşınmaz malları ve bir kopya laboratuvarı vardı. 1914'e gelinceye dek pek çok ülkenin sinema salonlarında kullanılan göstericilerin büyük çoğunluğu Pathé lisansı taşıyordu. Şirket yine bu yıllarda, dünyanın ilk haftalık haber gazetesi olan "Pathe Gazetesi"ni (Pathé Journal) tüm ülkelere dağıtıyor, renkli film üretimi için yatırım yapıyordu. Ne var ki, horoz amblemlili Pathé şirketinin parlak günleri, yani özellikle film endüstrisinde kurduğu egemenlik, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte son buldu. Savaş sırasında ve sonrasında ülkedeki koşullar değişmiş, yapım maliyetleri yükselmiş, yerli pazar yabancı filmlerin istilasına uğramıştı. Şirket, bir süre sonra Amerika'ya satılması planlanan filmler yaparak ayakta kalmaya çalıştı; ama bu çabalar da sonuç vermeyince, 1918'den itibaren yavaş yavaş küçülmeye başladı. 1929 yılında ise çöküş süreci tamamlandı. Charles Pathé tüm hisselerini devrederek emekliye ayrıldı. Aynı yıllarda Leon Gaumont da işi tümüyle bırakarak

şirketin bir kısmını Hollywood devlerinden Metro Goldwyn –Mayer’e devretti. (Pathe Kardeşler Sessiz Sinema, 2015)

Bu bölümde ilk Türk filmlerinin izleyiciye ulaştırıldığı ve gelişim tarihçesini vurgulanmaya çalışılacaktır.“Türk Sinemasının doğum günü her yıl 14 Kasım’da kutlanıyor.” (Evren, 2006, s. 8) Kimi sinema tarihçilerine göre 14 Kasım 1914 ilk Türk filminin çekildiği gündür. İlk Türk filmine konu olan olay-anıt ise, halk arasında 93 Harbi olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonucu, Rusların Ayestefanos’ta diktikleri anıtın, Birinci Dünya Savaşı başlarında yıkılmasıdır. (Evren, 2006, s. 52) Anıtın yıkılması aylar önceden bilindiği için Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun başkenti Viyana’da yeni kurulan Sacha-Messter Geselleschaft firmasıyla anlaşıldı. Fakat savaşın halk üzerinde uyandırdığı milli duygular anıtın yıkılmasının yabancılar tarafından değil de, bir Türk tarafından çekilmesini şart koştu. Bunun üzerine kamera kullanmasını bilen Uzkınay bulundu. ve 14 Kasım 1914’te “Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı 150 metrelik kimilerine göre ilk Türk filmi çekti. Bu filmin çekiliş tarihi günümüze kadar Türk Sineması’nın başlangıç yılı- günü olarak kabul edildi. Burçak Evren tarafından yapılan araştırmalarda bu filme ilişkin hiçbir iz bulunmadı.

Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914’de çektiği “Ayastefanos’taki Rus Abidesi”nin Yıkılışı filmiyle ilgili ilk ve tek belge, ilk kez Nurullah Tilgen tarafından Yıldız Dergisi’nin 18 Temmuz tarihine rastlayan 30.sayısında “Türk Sinema Tarihi, Düünden Bugüne 1914-1953” adlı çalışmalarında yayınlanmıştır. “Ayastafanos’taki Rus Abidesi”nin Yıkılışı filminin çekildiğini, daha sonra ise çeşitli nedenlerle ortadan yok olduğunu varsaysak da, bu film yine de ilk Türk filmi olma özelliğini taşımamaktadır. Çünkü bu filmde önce çekilmiş en az beş filmde söz edilmektedir. Bu beş filmde yalnızca biri iddia düzeyinde kalmış, diğerlerinin hakkında ise yeterli belgeye sahip olunamamıştır. 1914’ten önce de Türkiye’de Türkler tarafından film çekildiği kesinlik kazanmıştır. 27 Ocak 1901’de Sultanahmet’teki Alman Çeşmesi’nin açılması nedeniyle çekilmiştir.(Evren, 2006, s. 73-79) Bu film söylenti düzeyini aşmamış kimi iddialara göre Osmanlı Ordusu’na mensup bir subay tarafından filme çekilmiştir.

Yıldız Camii'nin ikinci selamlığında çekilen filmin kimin tarafından çekildiği bilinmemektedir. Bu filmde Selim Sırrı Tarcan'ın rehberlik ettiği bilinmektedir ki eğer bir Türk tarafından çekilmiş olsaydı rehber gereksinim duyulmazdı. 13 Ekim 1908'de Sultanahmet Meydanı'nda bir Bulgaristan-Avusturya'yı protesto mitingi de filme alınmıştır. 1914'ten önce çekilen bir diğer film ise 5-26 Haziran 1911'de Makedonyalı sinema ve fotoğraf sanatçıları Yanaki ve Milton Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. 1914'ten önce çekilen dördüncü film ise, Hamidiye Kruvazörüne ait filmidir. Filmin varlığına ait 17 Ağustos 1913 tarihinde yayınlanan bir gazete haberidir. Haberde, İstanbul'da Moda'da bir ekibin film çekmek için kruvazöre bindiği yazılmaktadır. Fakat, bu filmin kimin ya da kimler tarafından çekildiği ne yazık ki bilinmemektedir. Bu filmlerden başka Nurullah Tilgen'in "Sanat Dünyası" dergisinin 153.sayısında (01.09.1961) Benliyan operetinin oyuncularından Vahram Balakçıyanla yaptığı söyleşide bir ilk filmde söz edilmektedir. Benliyan bu söyleşisinde bir ilk filmde söz eder.

1914'ten önce çekilen filmlerin bir kısmı somut belgelerle kanıtlanamayan birer iddiadan ibarettir. (Alman Çeşmesi) Ayrıca bunlardan ikisi yabancılar tarafından çekilmiştir. (Selim Sırrı Tarcan'ın rehberlik yaptığı Yıldız Selamlığının ikinci avlusunda çekilen film). Birisiyle ilgili gerekli belgeler vardır ama film ortada yoktur.(Hamidiye Kruvazörü). Geriye ise tüm belgeleriyle günümüze dek ulaşan tek bir film kalmaktadır ki, o da Manaki Kardeşler'in çektiği V.Mehmet, yani Sultan Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretine ilişkin olanıdır. Ama bu filmin de ilk Türk filmi olmasını engelleyen bazı sakıncalar vardır.(Evren, 2006, s. 86)

O tarihte dünyada yalnızca 300 kişinin sahip olduğu körüklü, sehpalı fotoğraf makinelerinden birini elinde bulunduran Makedonyalı amatör fotoğrafçı Milton Manaki padişahı kımıldamadan yerinde durmasını resmedebilmiş ve bu resim ilerde belgeselleşmek üzere filme geçmişti. Bu çalışmadan ötürü Manaki kardeşler ilk Türk sinemacısı olarak kabul görebilirler. Ancak Manaki Kardeşlerin Sultan Reşat'ı 1911'de çektikleri film ilk filmleri değildir. Ondan önce de kısa belgeseller çekmişlerdir.

Sinema tarihimize ilişkin araştırmaların hem yetersiz hem de de bu tarihe ışık tutacak bilgi-belgelerin az oluşu, sinema tarihimize ilişkin sağlıklı, belgelere

dayanan, bilimsel çalışmaların yapılmasını büyük ölçüde engellemekte, belgesiz ve söylentilere dayanan yapay bir tarihin varlığını öne çıkarmaktadır. Aslında sinemanın Türkiye'ye girişi kısaca anlattıklarımız, ancak gerçekte, sinema henüz Türkiye'ye değil, İstanbul'a İstanbul'un bir semtine Beyoğlu'na girmiştir. Seyircilerinin çoğunluğunu Levantenler ya da Pera'nın yabancı uyrukluları oluşturmaktadır. Tanıtımlar bile Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca vb. dilde basılmıştır.

Beyoğlu Sponek Birahanesi'nde ilk halka açık sinema gösterimi "Canlı Fotoğraf" (Photographie Vivante) adlı filmidir.(Aktr., Scognamillo, 1998) Beyoğlu'ndaki ilk gösterilerden biri de Lumière yapımı "Bir trenin La Ciotat Garı'na Girişi", Endülüs'te Boğa Güreşi"ni izliyor."dur. Giovanni Scognamillo'nun belirttiğine göre; ise Sigmund Weinberg tarafından başlatılan ilk gösterim canlı projeksiyonlarla geliştirilmiştir. Salon, film gösterimine uygun bir biçimde yeniden düzenlenmiş ve program günde dört gösterim olacak şekilde planlanmıştır. (Barış Bulunmaz ve Ömer Osmanoğlu, 2016, s. 16-20)

1910 yılından kalma ve Weinberg'in yönettiği Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatosu'na ait bir ilanda ise Benliyan Topluluğu'nun ve Yeni Osmanlı Tiyatrosu'nun gösterisine ek olarak: (Özön, Türk Sinema tarihi'den aktr. Scognamillo 1998, s.19)

1. Bahr-i Münceminden Bir Manzara-i Latife (Renkli Sinema)
2. Bir damadın Sergüzeşti (Dram)
3. Rigadin ve İmzasız mektup (Komik)
4. Buvaro 'nun (Boireau) Şıklığı (Komik)
5. Little Moric (Little Moritz) (Komik)

şeklinde Pathé yapımlarının yer aldığı görülür.

Nurullah Tilgen, Pathé Sineması'nın açılışından (1908) söz ederek burada gösterilen "büyük ve mevzulu" filmler arasında "Quo Vadis" (Kovadis), "Demirhane Müdürü" (Le maître des Forges), "Sherlock Holmes'in Maceraları" (Les Aventures de Sherlock Holmes) gibi adlar sıralanmaktadır. Rakım Çalapala'ya göre İstanbul'daki ilk sürekli sinema salonu Weinberg'in 1908 yılında işletmeye başladığı Tepebaşı'ndaki, sonradan Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümü'nün yerleştiği bugün artık var olmayan Pathé Sinemasıdır.

2.6.1. 1954-1963 Sinemacılar Dönemi

“Sinemacılar” çağının yer aldığı 1950-1960 dönemi büyük bir önem kazanmaktadır. Türkiye’de sinema birçok yabancı ülkede olduğu gibi, “sinematograf”ın girişiyle başlamış, yabancı filmlerin gösterimi, amatör çalışmalar, haber ve belgesel türde denemeler, daha sonrasında da büyük ölçüde tiyatronun etkisinde kalan bir sinema ortaya çıkmıştır. Türk Sineması tarihinde tiyatro etkisindeki sinema bölümü, başka hiçbir ülkede rastlanmayacak kadar uzun sürmüş, bu nedenle de sonraki dönemin gecikmesine yol açmıştır. 1914’ten 1939’a kadarki “geçiş dönemi”nin “tiyatrocular”ın etkisi altında kaldığı, sinemayla ilgili öğelerin, teknik eğitim, bağımsız çalışma gibi ve rejisörlerin getirdiklerinin sinemayla ilgisi olmadığı görülmüştü. Bu dönemde yani “tiyatrocular dönemi ”, sinemanın anlam ve dilinden yoksun olarak eserler kaydetmişti. Sinema dilinden söz etmek yerine tiyatrolaştırılmış bir sinema dilinden bahsedilebilirdi.(Özön, 2013, s. 194-195)

1950’den sonraki dönemde “sinemacılar” çağı sinema dilinin kullanımı, anlatımı dönemi başlamış ve ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. 1952 yılında Lütfi Ömer Akad’ın çektiği “Kanun Namına“ adlı film sinema öğeleriyle dolu olan ilk film olarak uygun görülmüştür. Akad bu filmini Kemal Film adına çekmiştir. “Kanun Namına “ sinema öğeleriyle çekilmiş ve çoğunluğu tiyatro dışından oyuncuların yer aldığı ilk önemli Türk Filmidir. (Onaran, 1994, s. 53-56) Akad’ın “Vurun Kahpeye“ filmi sinemasal bir hareket getirmiştir ancak yetersiz kalmıştır. Ne var ki Akad’ın elindeki dekor olanaklarının yetersizliği gerçek yaşama yaklaşmak için zorunlu ve tek çaredir.(Scognamillo, 1998, s. 143-144)

“Tiyatrocular” çağının ikinci yarısına doğru sinema diline yaklaşılmıştı. Türkiye’de asıl anlamıyla sinemanın başlangıcı 1950-1960 dönemine rastlamaktadır. Bu dönemde iktidarda olan Demokrat Parti Basın kanun’unu hiçe sayarak gerici hareketin basamaklarını çıkmaya başlıyordu. Ezanın Arapça okunması, radyoda din programlarına yer verilmesi, türbelerin ziyarete açılması ve hac endüstrisinin başlaması bunlar yapılan icraatların sadece birkaçıydı.

1950’li yılların başında Türk Sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü dil, çekim ve gösterim düzenlemesi gerçekleştirmiştir. Film üretim ve tüketimi belirli bir sisteme bağlanmıştır. Hatta, sinemanın bir “sanat” olduğunu kanıtlayan iki

filmiyle, 1949 yapımı “Vurun Kahpeye” ve 1952 yapımı “Kanun Namına” filmleriyle Lütfi Ömer Akad sinemadaki yerini almıştır. Türk Sineması artık kendi kişilik yapısını ortaya koyacak ve kendine özgü yapısıyla toplumun nabzını tutacaktır.(Esen, 2016, s. 48)

Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sıkıntılar, demokrasinin sağlam bir düzende olmayışı, gericilik akımlarıydı. Ekonomik alandaki serüvencilik geliştiği varsayılan ancak zayıf temelli olan sinema endüstrisini de olumsuz yönde etkilemektedir. Çok partili düzene geçişin, 1960 devrimine dek uzanan denetleme koşulları sinema dilinin gereğince kullanılmasını engellemiştir. Bu dönemde en iyi filmler azınlıktaydı. Din duygularını sömüren filmler büyük artış göstermiştir.(Aktr. Esen, 2016, s. 57)

1950'lerde Türkiye'deki sinema sorunlarından biri araç sorunudur hala tahta alıcılar kullanılmaktadır. Diğer önemli bir sorunsu biçim sorunudur. Konudan olay zincirine kadar aktarımda yetersiz kalınmıştır. Mısır filmlerinin yarattığı hava yadsınamazdı, İstanbul ve Anadolu sinemalarına kadar yayılan bir alanda etkili olarak din sömürüsüne yönelik gericilik akımını yaymıştı. Toplumda etki yaratan birkaç Mısır filmi Atatürk heykellerinin kırılması, gazetecilere suikast yapılması vb. olayların yanı sıra Anadolu'da muhafazakar eğilimli, dua ve ezan sahnelerinin bolca gösterildiği ve şarkılı, türkülü filmlere değişilen bu filmler hala rağbet görmekteydi.

Sinema, dönemin başlarında 1939 tarihli sansür tüzüğü'nün demir çemberi içinde sıkışıp kalmıştır.(Özön, 2013, s. 153-154) Savaşı izleyen yıllarda Avrupa filmlerinin yurda girişi azalırken yerini Amerikan Sineması'na bırakmıştır. Amerika filmlerini bir propaganda aracı olarak Türkiye'ye ekonomik kolaylıklar sağlayarak sokmak istemesi Türk Sineması'nın sekteye uğratmıştır. Bu filmlerin kolaylıkla yurda girişi Türk fimlerinin beyazperdede güçlkle yer bulmasına sebep oluyordu. Bütün bu olumsuz şartlara rağmen gelişmesini sürdüren Türk Sineması, bir sanat dalı olarak kabul görmekteydi. Akad'ın teknik bakımdan Amerikan gangster filmlerinden, tema bakımından Fransız Kara Filmleri'nden etkilenişi en önemli özelliğini oluşturmuştur. (Özön, 2013, s. 166-167)

Bu dönemdeki filmlerde aydın izleyicilerin sandığından daha geniş ölçüde gerçekler yer almaktaydı. Filmlerde kullanılan katiller, fahişeler, sapıklar, kötülük yapmak için kötülük yapanlar, korkunç görünümlü ve kaba bir vahşilik ve yarınlardan şüpheli hürlükten uzak, baskı içinde yaşamış insanların anlatıldığı ve bu insanların yaşamış olduğu çevreyi anlatmak için melodramların kullanıldığını görmekteyiz. Bu gerçekliklerin yansıtıldığı filmlerin çoğu temaşa geleneklerinden yani ortaoyunu, tuluat, meddah öğelerinin yer aldığı ve toplum gerçeklerinin yansıtıldığı filmler olmuşlardır. Bu özellikleri vurgulayan ve Türk sinemasında özel bir yeri olan sinemanın geçiş çağı döneminde Muharrem Gürses'in yeri önem taşımaktadır. Daha sonraki yıllarda Osman Seden, Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi rejisörler de yaratıcılıklarını farklı alanlarda göstererek kişisel yaklaşımlarını sergilemişlerdir.

1968 Adana Film Şenliği'nde "Kuyu" adlı filmiyle birincilik ödülü alan Metin Erksan "Yılanların Öcü", "Acı Hayat", "Susuz Yaz" gibi sinemada yeni üslup arayışıyla bezeli filmleri çekmiştir. Osman Seden'in Akad'dan ve yabancı etkisinden aldığı sadizme varan şiddet gösterisiydi. Bu görünümü tekniği kullanımıyla kapatmaya çalışıyordu. "Namus Uğruna" adlı filminde şiddet için şiddet gösterilerini bir yana bırakmıştı. Filmin konusu sadelik ve monotonluk yüklü ve açıklıkla gelişme gösteriyordu. Memduh Ün ise; tekniği oldukça verimli kullanmış ve 1958'de en iyi Türk Filmi olan "Üç Arkadaş"ı meydana getirmiştir. Ün, zamanın şartlarına uygun, olanakları değerlendiren bir tutum sergilemiştir.

1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir. Seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olmak, seyirciyle sürekli ilişki kuarak bir arz-talep sürecine ulaşılmaya çalışılmıştır. (Scognamillo, 1998, s. 146) Bu dönem içinde aynı zamanda roman, öykü açısından her yazar bir veya birkaç yapıtla sinemaya katılmıştır. Örneğin; Halide Edip Adıvar (Vurun Kahpeye, 1949), Yaşar Kemal (Beyaz Mendil, 1955), Kerime Nadir (Hıçkırık, 1953), Behçet Kemal Çağlar Destan Destan içinde, 1952, Kara Çalı 1956, Namus Düşmanı 1955), Peyami Safa (Beyaz Cehennem, 1954), Refik Halid Karay (Çete, 1950, Sürgün 1951, Nilgün 1954), Reşat Nuri Güntekin (Bir Dağ Masalı 1946-47, Dudaktan Kalbe 1951). Bu ilgi ve tutum ilk tiyatrocularla oluşmuştur.

Sami Ayanoglu “Paydos”, “Kara Çalı”, “Soygun”, “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor”, Mahir Canova “Kara Davut”, Suavi Tedü “Leylaklar Altında”. Bu tiyatrolara “geçiş dönemi kuşağı” ve “sinemacılar“ eklenmiştir. Bu tutumun nedeni ise; özgün konu araştırmasından kurtulmak, bilinen, tanınan ve çok satan yapıtlardan yararlanmak ve olanaklılıklar çerçevesinde yazarların ilgisini sinemaya çekmek olmuştur. (Scognamillo, 1998, s. 146-147) Bu türdeki uyarlamaları Atıf Yılmaz, Batıbeki gibi yönetmenler de romanlardan uyarlanan filmleri çekmişlerdir. Örneğin; “Hıçkırık”, “İlk ve Son”, “Kadın Severse” vb. “Kara Çalı” Nijat Özön’ün açıkladığı gibi aslında Erskine Caldwell’in romanından esinlenmiştir. (Akr. Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, İstanbul 1962 Scognamillo, 1998, s. 148) Geçiş döneminde geniş bütçeli ya da ucuz yapımlar, kimileri ise yüksek nitelikli yapımların kalitesine ulaşmak isteyen yapıtlar olarak göze çarpıyor.

Her şeye rağmen sinemanın gerçek anlamda kuruluşunun gecikmesi, ekonomik yetersizliklerin oluşu 1950-1960 dönemi sinemacılarından kaynaklanmıyordu. Bu dönemde film üreten sinemacılar ellerinden geleni yapmışlardı. İçlerinde eğitilmiş- eğitimsiz yönetmenlerin bulunduğu ve sinemayı tiyatrolun elinden kurtarmak ve gerçek bir sinema dilini kurmak isteyen sınırlı yetenekleriyle çalışan insanlardı. Bu aksaklıklar eşliğinde çıkartılan eserler dönemin en önemli çağı olduğu ve bu çağ içinde elde edilen başarıların varlığından söz etmek yerinde olacaktır.

Uluslararası ölçütlerle değerlendirildiğinde mevcut gecikmenin ve gerilemenin halen sürdüğü görülmektedir. Bu süre içerisinde yer alan “Ateşten Gömlek”, “Bir Millet Uyanıyor” gibi tarihsel içerikli filmler olarak kabul gördü gerçek sinema yapıtları 1950’li yıllardan sonraya denk geliyordu. Akad’ın “Kanun Namına” 1952, “Öldüren Şehir” 1954, “Katil” 1953, Atıf Yılmaz Batıbeki’nin “Bu Vatanın Çocukları” 1959, “Suçlu” 1959-60, “Alageyik” 1959, Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi”, “Dokuz Dağın Efesi” 1958, Seden’in “Namus Uğruna” 1960, Memduh ün “Üç Arkadaş” 1958, “Ateşten Damla” 1959-60, Orhan Elmas’ın “Kanlı Firar” 1960 (Özön, 2013, s. 196) gibi dikkate değer sinema eserlerini sayabiliriz.

Aydın Arakon “Ankara Ekspresi” 1952, Suavi Tedü “Cinci Hoca” 1953, Muharrem Gürses “Kubilay” 1953, “Yanık Efe” 1954, Atıf Yılmaz “Şimal Yıldızı” 1954, Avni Dilligil “Karacaoğlan” 1955, “Bu Vatan Bizimdir” Nejat Saydam 1958 yakın veya

uzak tarihi alan bu eserlere ek olarak folklor kaynaklı eserlere de örnekler verebiliriz: “Balıkçı Güzeli” Baha Gelenbevi, 1953, “Nasreddin Hoca” Talat Artemel 1954, “Timurlenk” Faruk Kenç 1954 gibi.

Faruk Kenç’in kendi hesabı altında hiçbir film şirketine bağlı olmadığı dönemde “Dertli Pınar“ filmini ilk kez sessiz olarak çekti ve sonrasında dublaj yaptı. Ucuza mal edebileceği düşüncesiyle çektiği bu deneme Türk Sineması’nda kabul gördü ve bundan sonra çekilen filmler de dublaj yapmak üzere sessiz olarak çevrilmiştir. (Onaran, 1994, s. 82) Bu dönemde ayrıca yabancı kaynaklardan uyarılma filmler az da olsa olmuştur. Bunlar arasında; Erich Maria Remarque’tan “Demir Perde” (Evin,1959), “Tarzan İstanbul’da” (Atadeniz, 1952), Hugo Haas’ın “Picup” filminden uyarılanan “Kaldırım Çiçeği” (Gelenbevi, 1953), Emilio Fernandez’in “La red”,1954 filmini izleyen Sahildeki Kadın (Arakon, 1954) Gerard Hauptmann’ın Rose Bernd adlı yapıtından “Yedi Köyün Zeynebi” (Gürses, 1956) vb. filmler sayılabilir.

Bu uyarlamaları imzalayan yönetmenler arasında hem tiyatrocular hem de sinemacılar bulunmaktadır. Sinema tarihinin tiyatrocularından farklı olarak ve Muhsin Ertuğrul ekolü ile ilişkisi olmayan filmciler de bulunmaktadır. Bunlar arasında Vedat Örfi Bengü, Adil Köknar (Adolf Körner), Seyfi Havaeri ve Muharrem Gürses’tir. Vedat Örfi Mısır Film Şirketi olan Isıs Film Corporation’ı kurmuştur. 1927’de kurum adına çevirdiği “Leyla“ adlı film, onun Mısır Sineması’na yapımcı, rejisör, oyuncu ve senaryocu olarak çevirdiği 14 filmin ilki olmuştur. Örfi, pek çoğunda kendisinin de rol aldığı ve rejisörlüğünü yaptığı “Allahın Çağrısı“, “Hayatın Cilvesi”, “Mumya” gibi filmlere de imzasını atmıştır.

1929 yılında Fransa’ya giden Vedat Örfi, ”Kum Cehennemi” (L’Enfers des Sables) adlı filmi çekmiştir. 1948’de de “Halk Film Kurumu” adına filmler çevirmiştir. 20 kadar film içerisinde hiçbiri, “filme çekilmiş tiyatro“ olma niteliğinden sıyrılamamış, ihanete uğrayan koca, evinden kaçan kadın konulu filmler melodram türünde düzenlenen filmlerdi. Vedat Örfi halen çekimi süren melodram türündeki filmlerin öncüsü sayılabilir. Türkiye’de çevirdiği filmler arasında ise; “Günahım“, “Çıldıran Baba“, “ Bir Fırtına Gecesi“, “ Beyaz Baykuş“, “Estergon Kalesi“ sayılabilir. Bu dönemde çekilen filmler arasında Adolf Körner’in Halil Kamil Film Stüdyosu’nda

çekilen filmler, Türkiye’de yabancı hayranlığının yol açtığı ve kötü, sıradan ve gülünç durumlara sebebiyet verecek nitelikler taşımaktadır.

Sinema dünyasının aranan bir rejisörü olan Seyfi Havaeri de 1947’de ilk filmi “Yara“yı çevirmiştir. Havaeri, “Damga“, “Fedakar Ana“, “Gönülden Yaralılar“ adlı filmleri ile adını piyasaya duyurmuştur. “Kore’de Türk Kahramanları”, “Kore Gazileri“, “Gönülden Ağlayanlar“, “İmralı’dan Doğan Güneş“, gibi bu filmlerin senaryosunu da kendi hazırlamıştır.(Onaran, 1994, s. 87-90)

Anadolu halkı tarafından benimsenen Muharrem Gürses de 1960 yılının sonlarına kadar bir çok filminin senaryolarını yazmış ve çekim esnasında tuluat yolunu kullanarak tiyatrodan uzaklaşmadığını gerek dünya görüşünü, sanat anlayışını, çalışma yöntemini önemli sinemacı kimliğini ortaya koymuştur. Gürses’in bu dönemdeki çalışmaları 1970 ve 1980’li yıllarda Türk Sineması’nda “arabesk melodram” türüne öncülük etmiştir.

Muharrem Gürses ve Seyfi Havaeri’nin çektiği filmler dönemin gişe başarısını sağlamış filmler olarak anılmaktadır. “Popülist”, yani toplumun istekleri doğrusunda ve tarihte halkçılık akımı, 19. yüzyılın ilk popülistlerinin köylü ihtilalciler olduğu bilinmektedir.(Bergen, 2010’dan aktr., Haçerlioğlu, 1975, s. 261)

2.6.1.1. 1950-1960 Döneminde Türk Sinemasında Sorunlar ve Çözüm Bulma Çabaları

1940’li yıllarda ticari, 1950’li yıllarda ise sanatsal anlamda gelişen Türk Sineması, 1948 yılında Belediye Gelirleri Kanunun’un bazı maddeleri değiştirilerek yabancı filmlere göre yerli filmlerin korunmasına dair bir gelişmeyle Devletin sinemaya olumlu şekilde yaklaştığı görülmüştür.(Onaran, 1994, s. 95) İyi ve kötü film ayrımının getirildiği bu sistemle yerli film salonlarının bilet ücretlerinin ve yabancı film salonlarında gösterilen film ücretlerinin ayrımı olarak ortaya çıkan bu durum kötü film yapanları özendirme bağlamında belediyelerin dublaj yapılan filmlere uyguladığı vergi arasında pek fark görülmediği anlaşılınca bu teşviğin yerli filmler için yerinde bir tedbir olmadığı anlaşılmıştır.

Uygulanacak Film Festivalleri ve ödüllendirme konusunda ilgili kanunda tutarlı bir mevzuat bulunmadığı için filmcilerin tepkisini toplamıştır. Sansür uygulamalarındaki düzensizlikler yeniden gündeme gelmiş ve 1950’li yılların çözüm aranan sorunları olarak yerini korumuştur.

1950’li yıllar, Türkiye’de Demokrat Parti’nin tek başına iktidar olduğu ve özellikle dış politikadaki Amerika’ya yakınlaşma politikası ile ülkede Batıya bağımlı bir kapitalistleşme sürecinin başladığı dönemi oluşturmaktadır. Bu yıllarda Türkiye’de çok belirgin olarak iç göç olayı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte teknolojinin gelişmesi ve bu unsurun ithal edildiği Batı Toplumlarının kültürel yapısı da Türkiye’de tam olarak bu eksikliğin hissedildiği bir dönem olmuştur.

Türk Sineması’nın gelişmesi için araştırma ve çözüm yolları arayan kurum ve kuruluşları şöyle sıralayabiliriz : Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin hazırladığı “Türk Filmcilerinin Dertleriyle Çarelerine Dair Rapor“, Türk Filmleri Dostları tarafından hazırlanan “ Türk Filmciliği ve Kalkınması için Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor”, Türkiye Film İmalcileri Derneği tarafından hazırlanan “ Türk Filmciliğini kalkındıracak ve Çağdaş Seviyeye Eriştirecek (Türk Film ve Sinema Kanunu)’nun gerekçesine ait dilek ve temenniler sayılabilir. Tüm bu girişimlerin yanı sıra ilerleyen yıllarla birlikte başka sorunların eklenmesi ve de müzminleşmesi Devlet’in bu sorunları bir an önce çözüme kavuşturması önem kazanmıştır.

1960’lı yılların evrenselci zihniyetini yansıtan endüstriyel belirlenimcilik akımının tersine, her ülkede farklı kapitalist örgütlenme süreci yaşadığı görüşünden hareketle tarihsel kuramcılık akımından söz etmekte fayda vardır. (Kalemci ve Özen, 2010, s. 1-38) Ulus-devletler uluslar arası etkilere maruz kalmakla birlikte, tarihsel zaman dilimi içerisinde siyasal iktidarların nasıl oluştuğu, meşrulaştığı, sanayileşme öncesi mülkiyet ve üretim yapısı gibi birçok faktörün oluşumu ve yansımaları kurumsallaşmış örüntüler oluşturabilirler.(Whitley,1999’dan aktar., Kalemci& Özen, 2010 s, 8-20) Türkiye’de, 1940’lı yılların sonlarından itibaren, izlenen politikaların ve 1960’lı yıllardan başlayarak 1970’li yılların sonlarına kadar süren ithal ve popülist politikaların (Boratav,1988’dan aktar., Kalemci ve Özen, 2010), film gösterimini besleyen talepte canlanma yarattığı ve sonuçta da yapımcı, dağıtımcı, sinema salonu sayılarında artışa neden olduğu söylenebilir.

Ortaya çıkan bu sorunlar ve önerilen çözüm yolları şunlardır:

1. Filmlerin ve film senaryolarının kontrolünün sanayinin merkezi olan İstanbul'da yapılması; yerli filmlerin de yabancı filmler gibi iki dereceli bir denetlemeye tabi tutulması ve açıklığa kavuşturulacak kontrol öğelerini uygulayacak heyetin resmi görevlilere katılacak sinema, basın ve üniversite çevrelerinden gelen temsilcilerle takviye edilmesi.(Onaran, 1994, s. 97-101) Sansürün film açısından yararsız durumların engellenmesi olarak algılanması, demokratik ölçüler dahilinde yeniden düzenlenmesi ve koşullar düzenlenerek varlığının korunması gereklidir.

2. Türk Sineması'nda sinemacıların ve film ve senaryolarının sicili olmadığı gibi polis arşivlerinin dışında tüm araç ve gereçlerin saklandığı ve korunduğu, sicilinin tutulduğu bir arşiv bulunmamaktadır. Buna ilişkin olarak da, isim ve telif hakkı gibi konularda hiçbir sorumluluk hükmü kalmamakta, kanıtların olmaması yargı hakkının da varolmadığının göstergesidir.(Onaran,1994) Ancak son yıllarda, televizyonun seslendirme işleri, tanıtım filmleri için ortaklıklar, stüdyolar kurulmaya başlayınca, bunlar için nitelikli laboratuvar ve personel zorunluluğu getirilince, sinemada işler düzelmeye başlamıştır.(Özön, 1995, s. 43-63)

3. Ülkemizde film sanayinin ve hammaddesinin bulunmaması sebebiyle film oluşturmak için gerekli teçizatın yurt dışından getirilmesi söz konusudur. Döviz bazındaki alımın film yapımındaki olumsuz etkisinin devlet desteği ile film sanayisinin Türkiye'de de kurulması kaçınılmazdır.(Onaran, 1994)

4. O zamanki bankaların film yapımına kredi sağlamadaki çekimser durumu ve Türkiye'de film yapımına kredi açabilecek bir özel bankanın olmayışıdır. Çünkü, film yapmak, kârlı olduğu kadar o denli de risk taşımaktadır, hatta zaman zaman bu olanağın sağlanamaması sanayinin kendi olanaklarını öne sürerek tefeciler kanalıyla yüksek faizlerle ve uzun vade ile elde ettiği nakti düzenli bir şekilde değerlendirememesi, yapımcıların ödeme dengesini ve mali bütçelerini olumsuz yönde etkilemiştir. Devletin bu riskli durumda film sanayine desteği beklenen bir tutumdur.(Özön, 1995, s. 43-63)

5. Ekonomik şartların dengesizliği ve ağırlaşan vergi ödemeleri nedeniyle bir çok film şirketlerinin kapanmasına sebep olmuştur. Kaliteli filmlerin yapılması ve var olan firmaların Devlet desteğine gereksinimleri kaçınılmazdır. Örneğin; 1966-68 yıllarında 639 film çevrilmesine 231 ortaklık katılmış, bunlardan 168 ortaklık (%72,8) 1-3 film üreterek 258 filmi (%40,4) gerçekleştirmiştir.Yapımın her türlü ölçüyü aştığı dönemde yalnız bir film çevirmek için kurulup dağıtılan ortaklıklar çoktur.(Özön, 1995)

6. Film yapılması için film işletmecileri kredi açarak ya da senet tahsis ederek katkıda bulunmuşlar ancak üretim koşullarının düzenlenmesinde de söz sahibi olmak istemişlerdir. Bu durum star seçimine kadar kendi öngördükleri oyuncuların seçimi ve hatta filmin senaryosuna dahil olmak üzere yaptırıda bulunmaları anlaşılmıştır. Bu yaklaşımla “ star sistemi “nin getirdiği ücret olağanüstü rakamlara ulaşılmıştır. Film başına 8-10 milyon gibi istenen rakam film üretimini de olumsuz yönde etkilemiş ve maliyetin artmasına ortam oluşturmuştur.(Onaran, 1994)

7. Yaşanan mali dengesizlikler sonucunda yapımcı, gerek sinemacı ve gerekse film işletmecisinin ekonomik yükünü de üstlendiğinden olumsuzluklar yaşamış televizyon ve kablolu televizyonların ortaya çıkmasıyla birlikte birçok sinema salonunun da kapandığı gözlemlenmiştir. Toplumsal gerçekçilik bağlamında hep birlikte film izlemenin gereksinim olma durumu da ortadadan kalkmaya başlamış ve ileriki yıllarda bu durum bir çok sinema salonunun kapanmasına yol açmıştır.

8. Film yapımcıları ve salon sahipleri arasındaki anlaşmalı olarak birliktelikleri kendi filmlerini gösterir hale gelmeleri diğer tür filmleri ve ödüllü filmlerin gösterimini daraltmıştır. Bu tutumun zorunlu bir programlama dahilinde aşılması gereklidir. Türkiye’de, Cumhuriyet’in ilanında otuz kadar salon vardı. 1939’da bu sayı 130’a, 1949’da 200’e yükseldi. 1968’de 2954 olan salon sayısı yine aynı yıl başlayan teleziyon yayınlarından iki yıl sonra gidiş tersine dönmüş salonlar birbiri ardına kapanıp pasaj, otomobil galerisi ve garaj olmuştur. 1970’te salon sayısı 2424’e, 1980’de ise; 938’e düşmüştür. Film seçerek sinemaya gitmeye başlayan izleyiciler içinse kimi kentlerde “sanat- deneme sineması” benzeri salonlar bulunmaktadır.(Özön, 1995)

9. Sinemamızı yurt dışında temsil edecek, film seçiminde karar verecek yetkili bir kurulu yoktur. Devletin ulusal festivallere, şenliklere katılacak filmlerin saptanmasında, gerekli mevzuatın belirlenmesi için girişimde bulunması yararlı olacaktır.(Onaran, 1994)

10. Amatör sinemacılara araç ve stüdyo olanakları sağlayarak bu hususta yer alacak bir kültür politikasının yaratılması yerinde olacaktır. Gençlere sağlanacak bu olanaklarla dağıtılacak ödüller sinema sanatına yönelik ilginin pekiştirilmesi ve film kategorizasyonu oluşturarak da sinema sanatına yapılacak etkinin de sağlanlaştırılması olanak dahilinde olacaktır.(Onaran, 1994)

11. Sanat filmlerinin oluşturulması ve sinema salonlarında yer almasına ilişkin olarak da vergi muhaffiyeti getirilerek değerlendirme komisyonunca alınacak kararlar dahilinde oranlamanın yapılması sağlanacaktır. Tüm sorunların çözümü için Milli Sinema Merkezi'nin kurulması zorunlu bir durumdur. Örgütlenme sorununun çözüme ulaşmasıyla birlikte Türk Sineması'nın sorunları ve bunlara ilişkin çözümlerinde kolaylıkla yol alacağı düşünülmektedir.(Onaran, 1994)

Türk Sineması'nın en önemli sorunlarından biri örgütlenme sorunudur. Sorunların çözümü için bir kuruluşa gereksinim duymaktadır. Bu durum sinemanın gelişiminde ve işleyişinde önemli rol oynayacağı kesindir. 1959 yılında Belediye Film Deposu'nda çıkan yangın birçok tarihsel nitelik taşıyan yerli ve yabancı birçok filmin heba olmasına yola açmıştır. Sinemacılar Dönemi'nin kapanmasına doğru yaşanan bu olay oldukça üzüntü vericidir. Bu olay üzerine devlet, sinemaya ilişkin önlemler alacağı hususunda bir atılım yapmak istemektedir bu girişim de bir film arşivinin kurulması üzerine olacaktır.

Bu dönem içerisinde (1950-1960) Demokrat Parti tarafından yapılan uygulamalar taşrada yaşayan halkın günlük yaşantısında ve kültürel durumlarında değişiklikler oluşturmuştur. Tüketim alışkanlıklarının değişiklikleri, bireyin dünyaya bakış açısında farklılıklara neden olmuştur. Demokrasi, insan hakları, özgürlüklerin artmasını bekleyen halkın çok partili döneme geçişte iktidara gelmiş olan Demokrat Parti beklentileri karşılayamamıştır.(Bostancı, 2002, s.89'den aktr., Tugen, 2011)

1950'den sonra Kemalist düşüncenin bürokratik yorumu ve onun kurumsallaştırdığı devlet üç cephede tehdit altındaydı: 1-Bürokratik seçkinlerin bölünmesi, 2-Bürokrasinin siyasallaşması ve 3-CHP'nin merkezdeki yerini terk edip çevreye geçmesi. Akademik entelijansiya, bürokratik seçkinlerin devletin bürokratik yorum fikrini benimsemesini sağlamlaştırmıştır. Forum dergisi etrafında toplanan akademik entelijansiya “sekülerizm” ve “siyasal demokrasi” konularında birleşik bir cephe oluşturmuşlardır. 1960'lı yıllarda bu grup ideolojik olarak ayrı çizgilerde bulunmuşlardır.(Heper, 2015, s. 184)

1950 seçimleriyle değişen devlet politikalarının liberalizme yönelişiyle birlikte sinemaya bakış açısı da sansür ve vergi bağlamında olmuştur. Anlaşılan ve gerçek şudur ki; Devlet o zamanlarda da sinemayı bir sanat ve bir kitle iletişim aracı olarak görmemektedir. Sinemada tiyatrocular dönemi tek parti, tek lider ve CHP anlayışı yansıtılırken, Yeşilçam Dönemi Demokrat Parti'nin anlayışı doğrultusunda yönelirken aynı zamanda buna bağlı gelişmelerin izlerini halen de taşımaktadır. 1950'ler aynı zamanda Türk Sinemasının yeni döneminin adı yani “Yeşilçam Dönemi“ dir ve bu dönem 1980'lere kadar egemen olmuştur. Kırsal kesimden kente göçüş, kentlerin kırsallaşması ve ikinci olarak da kırsal kesimde sinema salonlarının artması durumudur. Siyasetteki popülist açılım, yeni kimliğin belileyici ögesi kırsal kültür ortamıdır ve bu da geleneksel sözlü anlatımla sinemada yerini almıştır.

Türkiye'de sinema endüstrisi iki bölüme ayrılabilir. Birinci bölüm II. Dünya Savaşı'na kadar uzanan dönem ve ikinci bölüm ise; savaş sonundan günümüze kadar süregelen bölümdür. Türk Sinemasının savaştan sonraki gelişimi bir endüstri niteliğinde olmaya layıktır. 1945-59 döneminde yılda ortalama 41,4'e ulaşan film sayısı 1917-44 döneminde ortalama film sayısı 1,46'dır. Daha ilerde 1950-59 döneminde ise; bu ortalamanın 56,70'e yükseldiği görülmektedir. Savaş öncesi ve sonrasında varlığını devam ettiren sonra da kaybolan 7 ortaklık olduğu bilinmektedir. Bunlardan üçünün yarı resmi olduğu bilinmektedir. Bunlar; müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malül Gaziler Cemiyeti, Basın Yayın ve Turizm Bakanlığıdır.(Özön, 2013, s. 223)

2.6.2. 1960 – 1986 Yılları Arasında Türk Sineması

Bu dönem bir ihtilalle başlamıştır. (27 Mayıs 1960) çeşitli siyasal ve toplumsal olayların yer aldığı dönem sırasıyla (10 Ekim 1965 seçimleri, 12 Mart 1971 Ara Rejimi, 14 Ekim 1973 seçimleri, 12 Eylül 1980 İhtilali gibi) olarak devam etmiştir. (Scognamillo, 1998, s. 189) 27 Mayıs 1960 Hareketi, Türk siyasetinde 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül 1980 darbesinden daha farklı bir askeri girişimdir. 1960 darbesinden sonra kabul edilen 1961 Anayasası ile demokratik haklar geliştirilmiş; basına, işçiye, üniversitelere verilen özgürlükler arttırılmıştır. Bu bakımdan 1960 darbesi, diğer askeri müdahalelerden farklıdır. (Aydemir,1993 s.35’den aktr., Tugen, 2011)

Bir endüstri kolu olarak sinemanın ulusal boyutta ilerleyişi ve bir o kadar da zorluklarla karşılaşması da kaçınılmaz olmuştur. Büyümenin getirdiği enflasyon ve buhranlar, endişeler yaşanıyor, Türk Filimleri uluslararası yarışmalara katılıyor, ilgi çekiyor, ödüller kazanıyor ve tanınma yolunda mesafeler katediyor. 1961 Anayasasıyla, eğitim reformunun yapılması, Köy Enstitülerinin ve Halkevleri’nin yeniden açılması ve bu kurumlara işlerlik kazandırılması ile ilgili tartışmalar başlamış ekonomik olarak az gelişmişlik de en önemli gündem maddesi olmuştur. (Başgüney, Türk Sinematek Derneği Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma 17-18)

1965-75 arası dönemi inceleyen Powell, Jr., Türkiye’de siyasal partiler ile toplumsal sınıflar arasında çok zayıf bağlar kurulduğunu belirtmiştir.(Powell, 1981, s.866-867’den aktr., Heper, 2015, s. 167-189) Eisentadt’a göre, siyasal ve toplumsal yapıları birbirine ilişkilendiren kurumların olmadığı bir ortamda, çeşitli siyasal davranışlara ve süreçlere ilişkin olarak oluşturulan ve kurumsallaştırılan normlar vasıtasıyla siyasal ve toplumsal yapılar eklemlenir.(Eisentadt, 1963, s. 167 ’den aktr., Heper, 2015, s..303) 1961 Anayasası her şeyden önce, devlet biçimini Cumhuriyet olarak tanımladıktan sonra Cumhuriyet’in niteliklerini saymıştır: “T.C. İnsan haklarına ve başlangıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, milli, demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devletidir.” Anayasadaki düzenlemeden anlaşıldığına göre, Türkiye Devleti cumhuriyetçi ve ulusaldır. İkinci olarak tüm devlet organlarının doğrudan ya da dolaylı olarak seçimden çıkması anlamında demokratik bir devlettir. Türkiye Cumhuriyeti, devletin temel düzeninin bir ölçüde bile dine bağlı olmasına dayandırılmayacağı laik bir devlettir. Benimsenen Hukuk Devleti ilkesi, temel hak

ve özgürlüklerin herkes için yasal güvence altında bulunması ve yasamayla yürütmenin Anayasa ve hukuga bağlı olmasını içerir.(Esen, 2016, s. 67)

Aynı durum Osmanlı-Türk siyasal yapılanmasında da gözlemleniyor. Siyasal hayatta etkin toplumsal kesimlerin bulunmadığı bir ortamda, ideoloji, Osmanlı toplumsal yapısı için bir “dolgu malzemesi” görevi üstlenmiştir.(Mardin, 1971,s.205’den aktır., Heper, 2015, s. 167-189) Modern Türkiye’nin toplumsal gelişimini tanımlayan temel eksiklik, sadece iktisadi anlamda değil, daha da önemlisi, etik kaynağı olarak da girişimci orta sınıfın bulunmayışıdır.(Steinbach, 1984’den aktır., Heper, 2015, s.168)

Türkiye’nin siyasal hayatında bölünme, ”işlevsel” (ekonomik) bölünmeden daha çok “kültürel” bir bölünme görünümü vermiştir. (Ergun Özbudun, Princeton University Press,1976’den Aktır. Heper, 2015, s. 168) Daima Atatürkçü düşünce ihtilaf konusu olmuştur. Demokrat Parti’nin iktidarda olduğu sürece bürokratik seçkinlere karşı direnç gösteren bir tutum izlemiştir aynı zamanda seçmen kitlesi de birbirleriyle değişkenlikler göstermiştir. Daha sonraki yıllarda da bu etkileşim olumlu devam etmemiştir. Batının görüşü mutlak monarşilerin devam etmesi ve orta sınıfların güçlenmesi doğrultusunda olmuştur. 19.yy’dan beri iktidar anlayışları girişimci orta sınıfın siyaseti doğrultusunda gelişmemiştir. Demokrat Parti, iktidarı süresince bürokratik seçkinlerle yaşadığı çatışmaları halktan destek alarak, stratejisini popülist bir biçimde uygulamıştır. Doğrudan halkı muhatap alarak, partinin içinden yarattığı politikaları ile varlığını sürdürmeyi yeğlemiştir.(Dodd vd., 1983, s.81’den aktır., Heper, 2015, s. 171)

Bu uygulamayla Demokrat Parti, devlet yönlü, parti ağırlıklı bir siyasal rejim oluşturarak devam ettirmeye çalışmıştır. Bu dönemde ve sonrasında, Türkiye’deki tüm işadamları, yasadışı hiçbir şey yapmadıkları halde devlete karşı bir duruşun aleyhlerine sonuçlanacağını bilincindedirler. Devlet eğer isterse, özel sektör ya da kamu üyelerini ezebileceğini bilmektedirler. Demokratların sahip olduğu ezici çoğunluk önemsenmemiş ve bundan ötürü de milli irade bir putlaştırma ifadesi olarak irdelenmiştir. Bu anlayış, demokratları devlet kurumlarını tamamen denetimleri altına alma ve yalnızca kendi amaçları için kullanma hakkına sahip oldukları sonucuna götürmüştür.(Ahmad, 1976, s.44’den aktır., Heper, 2015, s. 182) Osmanlı-Türk siyasal sisteminde de merkez çevreyi kendi ekseninde tutmayı

başarıyordu. Sonuç olarak, Türkiye’de 1950-60 arasında siyaset, iki büyük siyasal parti arasında çekişmeli bir tutum sergilemiştir.

1960’ların başında sosyal adaleti savunan sosyalist yeni devletçiler kendi sosyalizmlerinin komünizmden çok farklı olduğunu ve “Atatürkçülüğe” dayandığını söylediler. 1960’lar süresince hakim olan ideoloji Atatürkçülük diğer ideolojiler için bir kılıf niteliği görüyordu. (Landau, 1974,s.55’den aktr., Heper, 2015, s. 185) 1960 sonrası dönemdeki siyasi tablo Adalet Partisi’nin 1965 yılında iktidara gelmesiyle bürokrat-siyasetçi çatışması devam etmiştir. Bu dönemde ayrıca sinemaya gönül verenler, yön vermek isteyenler, sinemanın bilim ve öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğmuştur. Toplumsal gerçekçilik kavramı ilk kez 1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’nde saptanmıştır. Toplumcu gerçekçilik, sanatın ne olduğu sorusundan çok nasıl olması gerektiği sorusuna cevap aramıştır. (Masdar, 2011, s. 19) Toplumsal gerçekçilik akımıyla; Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinemalarının doğuşu gündeme geliyor. Sinemada yeni sanatçılar, yapımcılar, özenenler, teknikerler oluşuyor. Tümüyle her yapıt bir heyecan ve hareket yansıtıyor. Sinema’da gerçekçilik; ayrıntılı, bilinçli yaklaşımlarla öz/biçim sorununa dönüşmüştür. 1968’den sonra çekilen renkli filmlerin zorunluluğuyla da yeni türlerin oluşması da yeni sorun ve çözümlenmeleri de beraberinde getiriyor.

Sinemada enflasyonist tutumun yarattığı artışı sağlamak, çok film çekerek her filmde beklenen kârı arttırmayı hedeflemek olmuştur. 1960’tan günümüze kadar olan dönemde Türk Sineması ekonomik ve siyasal etkilerin oldukça yoğun olduğu bir dönemde en ucuz eğlence aracı olmuştur. Sinemacılar bu açlığı en ucuz yoldan karşılama tutumu güderek çok ama niteliksiz yapımlar ortaya çıkarmışlardır. Ancak o dönemde yeterince stüdyo, teknik donanım ve personelin olmayışı varolan gücü zorlamıştır. Sinemaya uygulanan vergideki dengesizlik, dağıtımcılık, yapımcıların filmin işleyişinde ve sürecinde söz sahibi olmaları gibi etkenler filmin niteliğinde düşüşe sebep olmuştur.

Bu durumda, nitelikli filmler çekilmesini özendirmek için; nitelikli filmleri saptamak ve ödülle değerlendirmek, bu filmlere kazanç sağlamak, yapımcıya kredi vermek, vergi artırımını yapılarak aradaki farkı yardım fonuna aktararak katkı sağlamak gibi

önlemler düşünülebilir. Bilet ücretlerinden alınacak ufak bir yüzde de niteliği arttıracak önlemler arasında sayılabilir. Yurt dışında bunun örnekleri de vardır. (Aktr. Özön, 1995, s. 297)

Sinema Endüstrisi'nde bir tarafta yer alan buhran ve çalkalanmaların yanı sıra diğer tarafta da 27 yıl içinde meydana getirilen yapıtlar olumlu sonuçlar da vermiştir. 1960 ihtilalinin yarattığı toplumsal unsurlar ticari sinemaya güncelliği de olağan bir kavram dahilinde sunmuştur.

1960 yılı önemli bir başlangıçtır. Yeni kazanılan ve kazanılacak olan hak ve özgürlükler değerlendirmeye çabalanan bir yol olmuştur. (Scognamillo, 1998, s. 195) Türkiye Cumhuriyeti'nin en "özgürlükçü" anayasası 1961 Anayasasıdır. Bu anayasanın getirmiş olduğu özgürlükçü etki sinemaya da yansımış ve bir önceki dönemde yansıtılamayan toplum gerçekliği bu dönemden sonra yansıtılmaya çalışılmıştır. (Çelik, Politik Sinema, 2016, s. 153) 60'lı yıllarda yükselen politik radikalizm aynı zamanda gençliğin kimlik edinme özneliği ve bireysel varoluşların da gereksinimi yönünde olmuştur. Aynı zamanda gençler, muhalif görüşü ekonomik ve sosyal boyutta içerecek kültürel bir programa da gereksinim duymaktadırlar. Sinemanın bu gereksinime karşılık geleceği yadsınamız bir gerçektir. O zamanda aydınlar, gençler siyasal ortamın özneleri halindedirler.

Sinematek Derneği'nin de profilini oluşturanlar aynı görüş doğrultusunda gelişen bir kitledir. Bu bireyler film seyreden, kitap okuyan, bu mekanda sohbet ederek kendilerini geliştiren insanlardır. Sinematek aynı zamanda Türkiye'de ilk kez yabancı filmleri belirli bir devamlılıkta ve yoğunlukta gösteren bir kurum haline gelmiştir. (Başgüney, s. 21) Ulusal anlamda ve ötesinde düşünme olanağı sunan ve istenen sosyal ve kültürel ortamın sağlanması ve yeniliğin getirilmesi mevcut düzenin eleştirel bir anlayışla irdelenmesine olanak sağlamıştır.

Türk Sineması'nda her dönemde geniş halk kitlelerine iki tür hakim olmuştur güldürü ve melodram filmleri. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk Sineması gerek güldürü gerekse dram alanında yeni boyutlar kazanmıştır.

1960'lı yıllar Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden'in çalışmaları, argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kahraman filmlerin devam etmesi, Ayşecik ve

çocuk kahramanlı filmler furyası yerini almıştır.(Kaplan, s.15-204) Burada tanımlamadan geçemeyeceğim furya kavramı tam da bu zamana özgü bir durumdur.

Furya kavramı; ticari sinemanın izleyicisini beyaz perdede görmek istediği, karakterlerle özdeşleştiği bir yaklaşımdır. Belli bir dönem içinde ticari filmler toplumun genel beğenisini ve ihtiyacını yansıtırlar ancak hiçbir zaman bir ülke sinemasını biçimlendirmezler. Örneğin; “Hababam Sınıfı” Filmleri, “Recep İvedik” vb. Ulusal niteliğe sahip bir sinemanın kimliği, düşünsel, biçimsel ve özgün olmasıdır. Tarihsel geçmişe dayalı örnek veren filmler de önem taşımaktadır. Furya filmlerinde izleyiciler tarafından sevilen yan rollerdeki “tip”, sonraki filmlerde baş role taşınarak, öykü o “tip” üzerine kurgulmaktadır. 1960’lı yılların furya filmlerine örnek olarak Ayşecik filmlerini, Cilalı İbo, Şoför Nebahat, Küçük Hanımefendi filmlerini sayabiliriz.(Esen, 2016)

Serpil Kirel, “Yeşilçam Öykü Sineması” adlı çalışmasında 1960’lı yıllarda ayrıca tür filmlerinin de varlık gösterdiğini belirtmiştir. Yeşilçam Sineması’ndaki fantastik, western, güldürü ve melodram türündeki filmler yerini korumakta ve bol şarkılı ve güldürü öğeli filmler öne çıkmaktadır. Renkli film üretiminin de gerçekleştirildiği bu dönemde film yapımcıları için rekabet ortamının da gerçekleştiğini görmekteyiz. (Kirel, 2005 s.298’den aktr., Esen, 2016)

1960’lı yıllar sanat ve özellikle sinema için de yepyeni bir dönemdir. Yeşilçam’ın mutlu yılları olarak da tanımlanmaktadır.(Abisel,1994 s.98’den aktr., Başgüney, 2015) 1960’larla birlikte dünyanın birçok yerinde film çeken yönetmenler sinemayı bir sanat olarak görmektedirler ve değerlerin dönüşümünde önemli rol oynamaktadırlar. Çekoslovakya’dan (Milos Forman, Jan Svankmajer), İsveç’ten (İngmar Bergman), Fransa’dan (Luis Bunuel, Chris Marker, Alain Resnais, Jean Rouch), İtalya’dan (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini), Japonya’dan (Akira Kurosawa), Brezilya’dan (Glauber Rocha) gibi isimler 1960’larla birlikte sinemayı sanatsal bir form olarak birbirlerinden farklı olarak yorumlamışlardır.(Beckerton, 2006 s.83’den aktr., Başgüney, 2015)

1961 Anayasası’nın özgürlükçü havası içinde Türk Sineması’nda yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Milli Sinema Akımı anlayışıyla, batılılaşmaya karşı bir tutum

sergilenirken, Ulusal Sinema anlayışıyla Türk tarihinin bütün bir biçimde algılanması, bu düşünceden hareketle Türk kültür mirasını sinemaya taşıyacak eserlerin yapılması gerektiği, halk için ve halkın izlemek istediği türde filmlere yer verilmesi gerektiği hususunda toplumsal gerçekçilik akımının da bu yönde işlevsel bir boyutta yer aldığını görmekteyiz. Yücel Çakmaklı, Türk toplumunun dinsel yapısının göz önüne alınarak film yapılması gerektiğini savunmaktadır. Müslüman kimlik ön plana alınarak, Müslüman anlayışın yaşamın her alanına sinema aracılığıyla yerleşmesi öngörülmektedir.(Esen, 2016, s. 74)

Ulusal Sinema, Türk dilinin resmi dil olarak kabul edildiği ve Bizans'a karşı açılan Malazgirt Savaşı'nı izleyerek Alparslan eliyle Selçuklu Devleti içinde gelişen Türk kültürünün sinema eserleriyle yaşatılması şeklinde de irdelenebilir. Bu anlayışta Türk insanının canlandırılması vardır. Bu akımın kuramcısı Halit Refiğ'in "Haremde Dört Kadın", Metin Erksan'ın "Kuyu", "Sevmek Zamanı", Atıf Yılmaz'ın "Köroğlu", Lütfi Akad'ın "Gelin" adlı eserleri ulusal sinema fikrini yansıtır. (Onaran, 1994, s. 198-199)

Türk Sineması'nda ortaya atılan "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" gibi kavramlardan hiçbiri Alman Ekspresyonizmde ya da diğer akımlarda olduğu gibi sanatsal bir kaygı ya da yeni bir açınım, biçim ve özde yeni bir anlatım biçimine rastlanmaz. Konuların değişimi sinema sanatında biçim ve özde yeni bir yenilik ve anlayış geliştirmede yeni bir akım da oluşamayacaktır. Tüm bu kavramlar Türkiye'nin 1960'tan itibaren yaşadığı siyasal ve toplumsal devrimin yarattığı "moda" kavramlardır.

Kıbrıs Sorunu dış kuvvetlerden bir yarar gelmeyeceğinin kanıtı olduğu anlaşıldıktan sonra, 10 Ekim seçimleri de 27 Mayıs devriminden sonra halkın aydınlara karşı güvensizliğini açığa vurmuştur. Türkiye'de hiçbir devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden oluşan sinema, 1960-65 devresinde aydınlar sineması olarak dış dünyaya açılma aşamasında başarısızlığa uğramıştır. Bu dönemde aynı zamanda Türkiye'de burjuva davranışı olan milliyetçilik vasfı kendini göstermiş ve Batı etkisindeki küçük bir zümre, sinemada kendi sanatını yapmaya çalışan sanatçısını Batı'nın burjuva sanatlarına yeğlemiştir.

27 Mayıs toplumsal gerçeği böyeblikle sınıfsal ayrımı da perçinleştirmiştir. Böyeblikle, Halk Sineması düşüncesi ise; toplumsal gerçekçilik ve özgün film anlayışının beraber yansıttığı bir bütün olarak ele alınmakta ve Türk Sineması'nın en zor şartlar altında ayakta kalmaya çalışan, dış kaynakları olmayan, sadece seyircisizle var olmaya çalışan Türk Sineması "Halk Sineması" olarak nitelendirilmiştir. Aynı zamanda Türk Halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir "Halk Sineması"dır. Halk Sineması'nın ilk dayanağı, Türk Sineması'nın ekonomik yapısıdır. İkinci dayanağı ise, Halit Refiğ'e göre, onun Türk halk sanatlarını yaratan Anadolu toplumunun sanat alanındaki duyuş ve deyişlerini yansıtmasıdır.(Çelik, 2016, s. 136)

"Halk Sineması" kavramı 1965 yılında ortaya atılmış daha sonra da "Ulusal Sinema" kavramı ortaya çıkmıştır. Popüler Sinema filmlerinde sergilenen aile yapısı, gerçek hayattakiyle paralel olarak yansıtılmaktadır. Her yapıtın aktarmak istediğı bir ideoloji vardır. Başarılı ya da başarısız oluşunun önemini belirlemektedir. 27 Mayıs 1960 darbesinin getirdiğı yeni oluşumlar; iktidar değışiklikleri, çeşitli olaylar ve sonuçları 12 Mart 1971 ara rejimi, 14 Ekim 1973 seçimleri gibi çeşitli siyasal ve toplumsal olaylarla devam etmektedir. Bu dönemde yaygınlaşan batılılaşmanın direnmeyi gericilik sayan tutumları, ilerencilik-gericilik, sağcılık-solculuk, devletühalk, birey-toplum, kapitalizm-sosyalizm, demokrasi-faşizm, doğu-batı gibi kavramları da beraberinde getirmiştir. Batılılaşmaya karşı sürdürülen eğilimin ve çabanın ne kadar doğru olduğu kendi kimliğimizi sorgulamamızdan geçmektedir. (Refiğ, 2013, s. 44)

10 Mart 1973 M.T.T.B. Salonunda Sinema Klubü'nün düzenlemiş olduğu "Milli Sinema" konulu bir aşıkturum yapılmış, oturuma katılan film yönetmenleri; Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı, Devlet Film Arşivi Müdürü olarak Sami Şekeroğlu da konuk olarak oturumda yer almak üzere tartışmacıların arasına davet edilmiştir. Oturumu yönetmek üzere de Bugün gazetesinden Üstün İnanç görevlendirilmiştir.

Oturumda söz alan Metin Erksan, "Ulusal Sinema" anlayışına uygun, kendi yaptığı filmleri örnek göstermiştir: "kuyu", "yılanların öcü", "susuz yaz". Sansürden uzun uzun yakın olduğu görüşüyle, gerçek yaklaşımların ancak bilimsel bir görüşle olacağını kesinlikle belirtmeyi de unutmamıştır. Halit Refiğ, Yeşilçam'ın 1958-60

yıllarında belki de bilinçsizce oluşturduğu “Halk Sineması” aşamasına ve batı hayranlığına bir tepki olarak doğduğunu düşündüğü “Ulusal Sinema”yı batı sinemasından ayrı, onun karşısında ayakta durabilme şansına sahip tek çıkar yol olarak nitelendirmiştir. Yücel Çakmaklı, din-bilim-sanatta birlik, beraberlik olduğunu savunurken, Duygu Sağıroğlu, bu değerlerin zamanla ve bölgesel olarak algılama ve düşünce ayrılıklarına neden olabileceğini düşündüğünü bildirerek Çakmaklı’yla aynı görüşte olmadığını ileri sürmüştür. Sami Şekeroğlu ise; belirli bir öğrenim düzeyine erişmiş olan izleyicilerin Türk filimlerini yanlış önyargılarıyla izlediklerini ancak, toplumda böyle bir izlenim olmadığını savunmuştur. (S.Hilav,1973, s.1-20)

Türkiye’nin politik atmosferi sadece bir tür “oligarşik” parti düzenini oluşturabilmiştir; bu düzen ise ülkedeki tüm siyasi kaynakları tekelleştirmektedir. Sıddık Sami Onar’a göre, “İktidara gelmeyi, devleti sömürmeyi tek hedef sayan partilerin...bir denge kuracak tarafsız bir anayasa hazırlamalarına imkan yoktur.” demiştir. (Soysal, s. 60’den aktr., Daldal, 2005, s. 90-95)

Onar Komisyonu’nun hazırladığı ve Kurucu Meclis’in sonradan reddettiği ilk taslakta, İkinci Meclis’teki temsil iş kollarına göre düzenlenmiştir. Ziya Gökalp’in de benimsediği Durkheim’in “organik toplum” anlayışına yaklaşan bir düzenleme, erken Kemalist ilkelerin korporatist ruhunu canlandırmayı amaçlar. Ordu’nun belli bir kanadı (korporatist-toplumcular) ve entelijansiyanın önde gelenleri (örneğin Yön yazarları) tarafından desteklenen, Türkiye’ye özgün bir sosyalizm modeli yaratmak fikri de anayasanın bazı bölümlerinde kendine yer bulmuştur. Anayasanın giriş bölümünde bahsi geçen perspektif dört noktanın önemini arz eder: (Daldal, 2005, s. 91)

1. Askeri müdahalenin meşrulaştırılması: İlk paragraf, darbe ile Türk Milleti’nin “kanunsuz” bir hükümete karşı direndiğini söyler.
2. Türk milliyetçiliğine özel bir vurgu: Milli Birlik Komitesi’nde vücut bulan “milli birlik ruhuna” övgü.
3. Atatürk ilkelerine mutlak bağlılık: Türk sosyalizminin Kemalist ilkelerle sıkı bağının ortaya konması.
4. Devletin “sosyal” yanının öne çıkarılması: Devletin öncelikli görevleri arasında “sosyal adaletin” ve “iktisadi kalkınmanın” bulunduğu belirtilmesi.

Anayasanın bazı maddeleri çeşitli yorumculara göre, “Türkiye’de sosyalist bir dönüşümün yolunu açmaktadır.” Dodd’un yorumuna göre, anayasanın temelini

oluşturan pek çok kaynak arasında en önemli iki tanesi çağdaş Batı toplumlarının (Örneğin Batı Almanya Cumhuriyeti) deneyimleri ve Türkiye'nin acil toplumsal ihtiyaçlarıdır. (Dodd, den aktr., Daldal, 2005)

1961 Anayasası, genel ideolojik perspektifi açısından kapitalizme alternatif oluşturabilecek bir kalkınma çizgisi benimsememiş, daha çok sosyal-demokrat bir yol izlemiştir. 1960 darbesinden sonra solun etkinliğini yitirmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde ticari sinema bildik konularını aktarmaktadır. Kadının toplumdaki yerinin sorgulandığı ve özgürlüğünü bir işte çalışarak ortaya koyduğu, kadının sorunlarının işlendiği, örnek kadın tiplemesinin topluma empoze edildiği ve geleneksel değerlerin işlendiği toplumsal gerçeklik akımına özgü filmler kadının kendisini bulması, kendi iç dünyasında varlığını sorgulaması ve kendi özgürlük savaşını vermesi adına yaptığı mücadeleler 80'li yılların kadın konulu filmlerine de temel oluşturmuştur.

60'lı yıllardaki erkeksi kadın tiplmelerinin sanayileşmeyle birlikte artan göç ve kentleşme sorunları üretim ilişkilerinin yarattığı statü, tüketim toplumunun kadınlara yüklediği en yoğun aktarımlardır. Çalışma koşullarının ağırlığı kadın ve erkeğin davranışlarını psikolojik olarak etkilemektedir. Toplumsal gerçekçi hareket, günlük hayat pratiklerinde modernlik, geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını da yansıtır. Böylelikle Toplumsal gerçekçi hareket, iki önemli boyutta irdelenebilir. Birincisi; varolan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmaktır. (Kasım, 2012'den aktr., Daldal, 2005, s.58)

“Devrimci Sinema” ya da “Türk Yeni Gerçekçiliği” adı verilen “ Türk Yeni Gerçekçiliği” adı verilen, sonradan “Türk Gerçekçiliği”ne dönüşen akım savaşın yok ettiği ya da ekonomik olarak geri kalmışlığın, Türk Halkının maziye dönük meseleleri ele alan bir sinema anlayışını vurguluyordu. Bu akımın içinde Yılmaz Güney, Atif Yılmaz, Süreyya Duru, Lütfü Akad, Duygu Sağıroğlu, Atif Yılmaz gibi yönetmenler bulunuyordu. Yeni kuşak yönetmenler ise; Fevzi Tuna, Ömer Kavur, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Ali Habip Özgentürk, Erden Kıral aynı yolu izlemektedirler.(Onaran, 1994, s. 199-200)

1965 yılında kurulan Sinematek Derneği çevresinde toplanan, ticari gösterim şansı olmayan dünya ve Avrupa sanat sinemasının özgün örneklerinin gösterimini yapan, sinema ve kapitalist sistem üzerine eleştirel yaklaşımlı toplantılar ve konuşmalar düzenleyen grup, Devrimci sinema tezini savunmuştur. Yeşilçam ve Hollywood ‘un uyuşturucu sineması yerine, toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı gelişmiş bir dil kullanan sinema önermişlerdir. Devrimci Sinemacılar’ın görüşlerine uygun filmler, Seyyit Han (1968) ve Umut (1970) filmleriyle başlayan, Yılmaz Güney filmleridir.

Devrimci Sinemacılar belgesel ve kısa filmler çekerek sinemanın toplumsal ve sinemasal işlevleri üzerinde düşünmüşlerdir. Bu zaman diliminde ticari odaklı Yeşilçam Sineması, üretimini son hızla sürdürmektedir. (Esen, 2016, s. 74-75) O tarihlerde Yön Hareketine de ilgi duyan sinemacılar siyasetle iç içe yaşayan “angaje” sanatçılardır. Metin Erksan, Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası’nın başkanlığını yapar. Senarist Vedat Türkali eski Komünist Parti üyesi, Ertem Göreç sendikacı, Halit Refiğ koyu bir Kemalist ve Yön sempatanıdır. Türk Sineması’ndaki toplumsal gerçekçi akımın savunucuları da, ilham aldıkları “Yeni Kemalizm” gibi biraz “tepeden bakan”, jakoben, eğitici, elitist bir tutum sergiler.(Daldal, 2005)

27 Mayısın getirdiği ortamda, Türk Sinemasındaki Toplumsal Gerçekçilik akımının ilk ve en önemli filmi Metin Erksan’ın 1964 yılında çektiği “Gecelerin Ötesi” filmidir. (Aktr. R.Arzu Kalemci - Şükrü Özen, 2010 Cevizoğlu,2008 s.152) Dönemin anlayış bağlamındaki o yılların önemli toplumsal olaylarını ve 68 hareketlerini yansıtmaktadır. Dönemin yönetmenlerinden Ertem Göreç tarafından yönetilen “Karanlıkta Uyuyanlar” filmi, hor görülüp, emeği sömürülen işçi sınıfının giderek güçlenmesini konu edinir. Filmin sonu ise; ayakları yere basan işçilerin “Biz Varız” nidaları ile 68 kuşağının muhalif, gerektiğinde düzene karşı durabilen, ezilen ve sahipsiz kalanın yanında yer alan karakter özelliklerine rastlanmaktadır.(Kalemci& Özen, 2010)

Türk Sineması’nda önemli ölçüdeki yenilenmenin dikkat çektiği yıllar hiç kuşkusuz ki 60’lı yıllar olmuştur. Bu dönemde “toplumsal gerçekçilik akımı”nın etrafında yer

alan yönetmenler ortaya çıkmış ve “yeni sinemacılar” olarak adlandırılmışlardır. Akıcı, düzgün bir anlatım dilinin hakim olduğu filmlere imzasını atan bu yönetmenler, gerçekçi bazen de tutarsız denilebilecek örnekler ortaya koymuşlardır. Bu dönemde sansür sorunun varlığı, ticari başarısızlıklar yeni sinemacıları olumsuz yönde etkilemiştir. 1960’lı yıllarda Yeşilçam’da ticari sinema altın çağını yaşıyordu. 1966 yılı’nda Yeşilçam’da 229 film üretilmişti.(Caner’den aktr., Özdemir, 2016, s.3)

1969 yılı başı itibarı ile 1420 kapalı 1534 açık, toplam 2954 sinema salonu bulunuyordu. Kapalı salonlarda 892.474 koltuk sayısı, açık sinemalarda ise 1.335.007 sandalye sayısı kayıtlara geçmişti. (Coş, 1969, s.19) 1960 darbesinden sonra sinema dergilerinde, film festivallerinde ve sinema kulüplerinde olağanüstü hızlı bir artış yaşanmıştır. Sami Şekeroğlu ve arkadaşları 1962 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde “Kulüp Sinema 7”yi kurmuşlardır. Bu kulüp daha sonra “Türk Film Arşivi” adını almıştır. Aynı yıl “Robert Kolej Sinema Kulübü” kurulmuş ve 1966 yılından itibaren de “Görüntü” adlı bir dergi çıkarmaya başlamıştır. (Aktr.Akbelen,1966) Tanık adlı Sinema Topluluğu 1967’de kurulmuştur. Bu topluluk; Sezer Tansuğ, Mengü Ertel, Yılmaz Zenger, Özer Kabaş, Tanju Akersan, Jak Şalom ve Ümit Aşçı’dan oluşuyordu. Aynı yıl içerisinde Robert Kolej Sinema Kulübü, Hisar Kısa Film Yarışması’nın birincisini gerçekleştirdi. Tanık Sinema Topluluğunun yerine “Onaltıcılar” adında bir grup oluşturulmaya çalışıldı.(Soner, 2003, s.43’den aktr., Özdemir 2016)

60’lı yıllar aynı zamanda ihtilalin getirdiği yeni oluşumların yanı sıra, iç göç, kentleşme süreci, kentleşme olgusu, sanayileşme ve tüm bu gelişmelerin Türk Sineması’nın 1960-70 döneminin yansıması niteliğinde gelişim gösterdiği bir dönem olmuştur. Çocuk kahramanlı diziler ve filmler, dinsel, şarkıcı filmleri, westernler, işçi sorunları, grev ve sendiklaşmanın anlatıldığı filmler, güldürüler toplumsal gerçekliği bilinçli bir şekilde aktarmıştır. 1970’li yıllarla birlikte cinsel içerikli filmler de yapılmıştır. Ticari amaçlı bu filmler aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimlerin oluşturduğu ve sınındığı konuları aktarmışlardır. Türkiye’de 1963, 1966, 1973’te yapılan demografik araştırmada, aile kurumunun çeşitli açılardan incelenmesine olanak tanımıştır. Bu araştırmaların sonucunda Türkiye’de yaşayan kitlelerin çekirdek aile olarak yaşadıkları saptanmıştır.

Sözün özünde 1960'lı yıllar Türk Sineması'nın geniş kitlelere ulaştığı ve en popüler yılları olmuştur. Siyasal sistemin popüler imgelerle yansıtıldığı, kitlelerin topluma uyum sağlamalarını kolaylaştıracak ahlak anlayışı öngörülmüştür. Gerçekliğin belli sembollerle anlatımını gerçekleştiren ve insan tiplerleriyle de toplumsal gerçekçi temsillerin oluşmu için değişmesi gereken olay, tutum ve davranışları vurgulamaktadır. İzlediğimiz ve algıladığımız gerçeklik, dönemin insanlarını ve mahrumiyetlerini göstermekte ve dönemin tarihsel süreci hakkında da bilgi vermektedir. Böylesine önemli bir aktarım aracı olan sinemanın ihmalini unutturacak olan bir Türk Sinematekinin kurulması gerekmektedir.

Bir sinemateğin kuşkusuz en önemli görevi sinemanın tüm yapıtlarını bir araya getirmek olmalıdır. Bunun çeşitli yolları vardır: Yapımcılardan film satın almak; yapımcıların sinemateke film bağışında bulunmaları; özel yada tüzel kişilerin film bağışında bulunmaları; ancak en önemli yöntem "devlet nüshası" yönteminin benimsenmesidir. Böylelikle, çevrilen her filmin bir kopyası, bu iş için ayrılan bir yerde ve sinematek için saklanır. Nitekim buna benzer bir yöntem 1948 yılına dek Basın- Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nce uygulanmaktaydı.(Özön, 1995, s. 303)

1970'li yıllarda yapılan araştırmalarda, kitle iletişim araçlarına ve kentlere yakınlık, toplumsal ve ekonomik değişkenler kadınların eğitimini ve doğurganlıklarını da etkilemiştir. Diğer yandan Yeşilçam Seyircisi ve popüler filmleri izleyen seyircilerin sinemadan uzaklaşmaları ve yapımcıların seks filmlerine, ucuza mal edilen ve kalitesiz güldürü niteliğindeki filmlere yaklaşım gösterdikleri bir dönem olmuştur.

Dönem sinemasının bir diğer türünü oluşturan siyasi içerikli filmlerin de varlığı kaçınılmazdır. Birbirinin zıt anlayışındaki bu iki tür 1970'li yıllar ekonomik sıkıntıların yaşandığı, ABD'yle yaşanan haşhaş sorunu sebebiyle Türkiye'nin ekonomik ambargoyla sınındığı bir dönemdir. 1974 Kıbrıs Sorunu ve çözüm için gerekli Askeri çıkartmanın, ABD'nin silah ambargosunun ve dünyadaki petrol krizinin halkın üstlendiği önemli sorunlardır. Siyasi iktidarsızlıklar ve kötü ekonomi yönetiminin olduğu bu yıllarda sinemaya ayrılacak bir bütçe yoktur. (Esen, 2016, s. 134)

Türk Sineması, 1970’li yıllara kadar, halk ile kurduğu sıcak ilişkiyi, gerek melodramlar gerekse sosyal içerikli dramalar ile sürdürmüştür. Ancak 1970’lere gelindiğinde bu bağ hızla kopmaya ve sinema salonları boşalmaya başlamıştır. Türk Sineması 1970’lerden sonraki dönemde sansürle uğraşmıştır. En güzel düşünceler, tasarımlar ve projelere kilit vurulmuştur. 1970’lerin başlarında yönetmenlerimiz anlatım dillerini değiştirmiş ve Türk Filmleri Orta Doğu ve Balkan Ülkelerinde izlenir hale gelmiştir. 1968 olaylarının önce Avrupa’da daha sonra da Amerika ve Türkiye’de etkili olan özgürlükçü hareketlerin hedef noktaları eşitlik, insan hakları, fikir özgürlüğü üzerine olmuştur. Diğer kurumlar ile karşılaştırıldığında, Türkiye’de ordunun ayırt edici yanı, çok erken ve çok kapsamlı bir değişim geçirmesine rağmen, yine de kendisine has tarihsel sürekliliğini ve kolektif kimliğini koruyabilmesidir. (Karpat’den aktr., Heper, 2015, s. 211)

Ordunun 1960’lar ve 1970’lerde ideolojik kutuplaşma ve siyasal bölünmeden etkilenmesi kaçınılmazdı. Buna rağmen, kendine has eğitim geleneği (Aktr. Heper, 2015, s. 211 Walter F.Weiker,The Modernization of Turkey:From Atatürk to the Present Day 1981 s.40) ve devam eden “kurum ruhu“ sayesinde üyelerinin birbirlerine güçlü bir biçimde bağlı olduğu bir kurum olarak kaldı ve siyasette temelde “rasyonel” yaklaşımını korumaya devam etti.(Aktr., Heper, 2015, s. 211)

O dönemlerde iktidarda olan Adalet Partisi, muhafazakar bir partiydi. Halkın tepkilerini alan ve zamanla parti içindeki Demokrat Parti yanlısı olan bir grubun beraber hareket etmesi kopuşları da beraberinde getirmiştir ve hükümetin meclis içinde azınlıkta kalması sonucu ve de Süleyman Demirel’in istifayı reddetmesi üzerine 12 Mart 1971’de Ordu hükümete muhtıra vermiştir. (Şenocak, 2009) TSK’nin Nihat Erim başbakanlığında teknokrat bir hükümet kurması neticesine yol açmıştır.12 Mart sonrası siyasal arenaya Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit’in yanı sıra Necmettin Erbakan, Alparslan Türkeş gibi yeni isimlerin çıktığını görüyoruz. Genelkurmay Başkanlığı görevinde de orduyu siyasallaşmadan kurtarmak için büyük çaba gösteren Semih Sancar vardır.(Birand, 1984’den aktr., Örmeci, 2010)

1961 Anayasası ile kabul gören tüm özgürlük oluşumları ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Derneklerin kapatılması, basının engellenmesi ve tutuklamaların geniş kitlelere yayılması yeni dönem askeri hareketin yarattığı izler arasında yer almıştır.

Olayların tırmanarak Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının 1972 yılında idamına dek uzanmıştır. 14 Ekim 1973'te yapılan seçimlerle sağlanan toplumsal denge seçimler sonucunda tek başına iktidarı sağlayacak yetersiz oylarla yeniden hareketlenmiştir. MSP ve CHP'nin ortaklığında on ay süren iktidar ve bu sırada Kıbrıs Harekatı'nın patlak vermesi ile dönemin en önemli olayı da yaşanmış oluyordu. Kıbrıs Askeri çıkartmasının, ABD silah ambargosunun maliyetinin halkın omuzlarına yüklendiği, dünyadaki petrol krizinin arttığı ve kötü ekonominin insanları bunalttığı yıllarda sinemanın bütçesine katkı sağlanamıyordu.

1970'li yıllar, Türkiye'de paradokslar dönemidir. Özgürlüklerin ve kısıtlamaların, dostlukların ve düşmanlıkların çok güçlü ve derin yaşandığı yıllardır. 1961 Anayasası'nın tam zıttı bir anlayışla 1982 Anayasası'na doğru sürüklenmektedir. (Esen, 2016, s. 133-135) 1970'li yıllar Türk Sineması, bir yanda Yılmaz Güney ve Genç Sinemacılar'ın ortaya çıkardıkları, gerçekçi olmayı amaçlayan, siyasal eleştiri içeren filmler bir yanda da klasik Yeşilçam seyircisi, ticari sinemacıların, yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları seks filmleri salonları kaplamıştır. 1974 yılı sonunda siyasi iktidar Süleyman Demirel tarafından AP, MHP, MSP ve CHP ortaklığında bir azınlık koalisyonu hükümeti devralmıştır. 1. Milli Cephe Hükümeti adını alan ve sağ görüşlü partileri bir araya toplayan bu iktidar sadece üç yıl iktidarda kalabilmiştir. 1977 seçimlerinde ise; CHP %41'lik bir oy oranına sahip olmasına rağmen hükümet kurmayı başaramamıştır. Seçim sonuçlarının sol lehine olmasına rağmen, yine Demirel başkanlığında 2. Milli Cephe hükümetinin kurulması halk arasında kutuplaşmalara neden olmuştur. (Şenocak, 2009)

Bu dönem içerisinde milliyetçi-muhafazakar sağcı partilerin, sola "komünizme" ve "dinsizliğe" karşı oluşturdukları Milliyetçi cephe hükümetleri döneminde, sinema salonlarının tamamına yakını seks filmlerinin doldurması şaşırtıcıdır. İki aşamalı sansürün hüküm sürdüğü, MC hükümetlerinin iktidarda olduğu bir dönemde her şeyin açıktan ve cinsellik taşıyan seks güldürülerinin nasıl gösterilebildiğidir. (Esen, 2016, s. 137-162) Yapımcılar tarafından sansürden etkilenmemek için yapılan yöntemler arasında ikinci aşamada yani izin alındıktan sonra geliştirilen pratikle belli başlı sahnelerin eklenmesiyle vizyona sokulmaktadır. Bu yöneme de "döşeme" tekniği denilmektedir.

Sinematek Derneği'nin 1975 yılı Şubat programında ele aldığı ve bundan sonraki aylarda da sansür kampanyası başlatarak konuya ilişkin özel ilgisini göstereceğini bildirmiştir. Ankara ve İstanbul Sinematek Dernekleri bu kampanyada üstlerine düşen görevi yerine getirmek amacıyla çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Dernek bünyesinde geleneksel bir durum olan film gösterisi sonrası yapılan söyleşilere ek olarak Tan Oral'ın sansür adlı yeniden sunulacak ve açık oturum konusu olarak da "sansür" seçilecektir. Ben de çalışmamda bu olaya ilişkin olarak Sinematek Derneği'nin ve aydınlar tarafından düzenlemiş olduğu bildiri metnini açıklamak istiyorum: Türk Sineması'na ilk kez 1919 yılında "Mürebbiye filmi dolayısıyla işgal kuvvetleri tarafından uygulanan sansür, kırk yıla yakın süredir "İş Vazife ve Selahiyetler Yasası"'nın 6. Maddesi uyarınca düzenlenen bir yönetmeliğe göre de hiçbir demokratik gelişme gösterilmeksizin, yanlışlarla devam ettirilmektedir.

Tümüyle bir Polis Sansürü niteliğindeki bu yönetmelik yasaya uygun olmayan suç ve yasaklama nedenleriyle doludur. Bu hükümler sinema ve sanatla ilişkisi olmayan kişilerce sansür komisyonlarında yorumlanmakta ve dünyaca ünlü pek çok yapıtın ülkemize girişi engellenmektedir. Çünkü, mevcut yönetmelik eğitsel değerler taşıyan yabancı filmleri yasakladığı gibi Türk Sineması'nı da olumsuz biçimde etkilemektedir. Ulusal kültürümüzün her alanda bulunan ve bulunması gereken demokrasinin vazgeçilmezi olan Türk filmlerinin yasaklanması yapıcı eleştirilere uzak kalmaktadır.

Sansür, Anayasamıza göre yasaktır ve yarım yüzyıldan beri sinema hariç her alanda kaldırılmıştır. Tüm sanat, düşünce ve yayın araçlarının denetimi bağımsız yargı organlarına bırakılmıştır. Sinematek Derneğince uygun görülen sansüre dair öneriler aşağıdaki gibidir:

1. Bir Yönetmelik olduğu için olumlu yönde değiştirilmesi bir yasanın değiştirilmesi gerçekleşinceye kadar, en azından belirsiz hükümlerden doğan yersiz baskılara son verilmelidir.
2. Gene yönetmelik değişinceye kadar sansür uygulaması yapan Film Kontrol Komisyonlarının yapısı en kısa zamanda değiştirilerek, sinema sanatı ve mesleği, kültür ve eğitim konularına yakın kişilerden oluşturulmalı ve polis sansürü geleneği dolayısıyla İçişleri Bakanlığı'na bağlı bulunan bu kurullar Kültür Müsteşerliği'ne bağlanmalıdır.

3. Bir film hakkında, sinemanın bir görüntü sanatı olması sebebiyle, kesin bir kaniya ulaştırılmayacak olan film senaryolarının sansür yöntemi kaldırılmalı yada kitap olarak serbestçe satılan eserlerden yapılan senaryoların sansür edilmesi gibi mantık dışı ve Anayasaya açıkça aykırı bir uygulamaya hemen ve kesinlikle son verilmelidir.

Ülkemizdeki sansür uygulamasına ilişkin olarak 2000'den fazla aydın, bilim adamı, sanatçı, gazeteci ve devlet adamının sinemacılarla birlikte imzaladıkları sansüre karşı bildirin kamuoyna sunulduğu ve 1930'lardan beri sürdürülen çağ dışı bir uygulama olan sansür uygulamasının zararları üstünde durulacağı bildirilmiştir. Oturma Burçak Evren, Hikmet Gürtav (eski sansür kurulu üyesi), Vedat Türkali ve çeşitli ilerici kuruluşların temsilcilerinin katılacağı bildirilmiştir.(Sansür Kampanyası, Şubat-Mart 1975, Sayı 49)

Yapılan tartışmalar sonunda, Bakanlar Kurulu tarafından, 26.08.1977 tarih ve 36.maddesinde yer alan karar ile yeni bir tüzük kabul edilmiştir. "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük". Fakat bu yeni tüzükle de sansür zihniyeti farklılaşmamıştır; hatta 1939 yılında çıkarılan tüzüğü aratacak ölçüde daha fazla ağır koşullar içermektedir.(Tarhanlı, 1983, s.127'den aktr., Furat, 2014)

1977 Sansür Tüzüğü yerini Bakanlar Kurulu'nun 23.08.1983 tarihli ve 83/7006 sayılı kararı ile yürürlüğe konulan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzüğe bırakmıştır. 2559 Sayılı Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun 6.Maddesine dayanan "film sansürü" rejimi yeni değişimleri de barındırmaktadır. Uygulama aynı zamanda 16 yaşından küçük yaştaki çocukları da koruma altına alarak 23.08.1979'da sansür kurulunun belirttiği 16 yaşından küçük çocukların girmesini engelleyen yaptırımın ülkemizde halen uygulanılabilirliği bir tartışma konusudur. (Öngören,1982, s.133'den aktr., Furat, 2014) Aynı zamanda, 1979 yılının Şubat ayında "Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı"na son şekli verilmektedir. Bu tasarının dikkat çeken tarafı ise; Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun ön maddesini kaldırıp, sansür sistemine son vermesi; ruhsat sistemi yerine beyanname sisteminin oluşturulması ve sansürsüz oynatılacak filmlerde 18 yaşından küçüklerin ruh ve beden sağlığının korunması amacıyla, filmin gösterilip gösterilmeyeceğini belirlemek amacıyla "Sınıflandırma Kurulu"nun

oluşturulmasının kararlaştırılması, tasarının diğer bir önemli yönüdür. Ne yazık ki, bu girişim sonuçlandırılmamıştır. (Tarhanlı,1983, s.127'den aktr., Furat, 2014)

1970'ler sinemasında etkili olan eleştirel siyasal ve seks filmleri dışında “güldürü” ve “tarihsel kostüme avantür” filmleri yer almaktadır. 1970'li yılların başlarından itibaren toplumsal koşulların ağır olmasına rağmen salonlarda yer alan Kemal Sunal Filmleri ve televizyonda da gösterilen filmleriyle halkın sevgilisi konumuna gelmiştir. Hababam Sınıfı filmleri ve “İnek Şaban” tiplemesi, kitleleri salonlara sürüklemiştir. Dayanışma, sevgi, sıcak ilişkilerin ve güven duygusunu güçlendiren filmler olmuştur. Diğer yanda, klasik erkek izleyiciyi salonlara taşıyan “tarihi kostüme avantür” filmleri de Cüneyt Arkın Kartal Tibet gibi oyuncuların başrollerinde yer aldığı tarihsel fantazy filmeleridir. Konularını Türk tarihinde yaşanan olay ya da kişilere dayandıran bu filmler gerçek dışı macera filmleridir. “Battal Gazi”, “Kara Murat”, “Malkoçoğlu”, “Tarkan” dizileri ve tiplemelileridir.

Dönemde yer alan ve 1976 yılında senaryosunu Mahmut Tali Öngören'in danışmanlığı ile Yavuz Özkan'ın yazdığı ve 15.Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi erkek oyuncu (Tarık Akan), en iyi kadın oyuncu (Hale Soygazi) ve en başarılı yardımcı kadın oyuncu ödülü (Meral Orhonsay) ödülleri “Maden” (1978) adlı film kazanmıştır. Siyasal sinema özelliği taşıyan filmin, senaryosu uzun süre sansürde kalmış, çekimiye güç şartlar altında gerçekleştirilmiştir. Öykü, belgesel bir yaklaşımla, bir grevin öyküsüdür.(Scognamillo, 1998, s. 381)

Bu zaman dilimi içinde “kahramanlık”, “milliyetçilik”, “Türklük”, “Tarihsellik” temalı filmlerin çekilmesi Kıbrıs sorununun ve Yuananistan ve ABD, NATO ülkelerinin silah ambargoları, ekonomik ambargolar, ülke içi sorunlar ve bu sorunlara maruz kalan halkın kendini çaresiz, çözümsüz hissetmelerine yol açmaktadır. Yine de umutların tükenmediği bu yıllarda 5 Kasım 1977'de sinemacılar İstanbul'dan Ankara'ya “Sansüre Hayır” yürüyüşü düzenleyerek çalışma koşullarının düzenlenmesini istemişlerdir. Bu filmler toplumun sığınma ve rahatlama ortamlarıdır. James Monaco'nun da altını çizdiği gibi, bir yanda filmin biçimi devrimcidir, diğer yandan içerik, çok sık olarak geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahiptir. Sinemanın politikası ile reel yaşamın pratiği öylesine iç içedir ki neyin

sonuç olduğunu ayırt etmek olanaksızdır.(Monaco, 2002, s.223'den aktr., Çelik, 2016, s. 209)

5 Ocak 1978'de Sinema Emekçileri Sendikası Sine-Sen'i kurmuşlardır. Disk'e bağlı olarak çalışan Sine-Sen kendi alanında önemli işlere imza atmıştır. Üyeleri arasında Bilge Olgaç, Menderes Samancılar, Kadir İnanır, Halil Ergün, Nur Sürer gibi isimler bulunmaktadır. 1970'li yıllarda sinema, üniversitelerde bir sanat ve iletişim aracı olarak değerlendirilmiş ve araştırılmaya başlanmıştır.

Tarihsel olayları irdeleyen birçok filmin izleyiciyi etkilediğine pekçok örnek gösterilebilir. Tarih kaynaklı bu filmlerin devrimci ve aynı zamanda da gelenekçi yönünden bahsedilebilir. Dünya sinemasında örneklerinin varlığından söz edebiliriz ancak Türk Sinemasındaki tarihi filmleri devrimci olarak belki gösteremeyiz ancak geleneksel olarak addedebiliriz.

Döneme damgasını vuran bir diğer tür ise arabesk filmlerdir. Arabesk türü filmlerin beyaz perdeye aktarıldığı yıl Orhan Gencebay'ın 1971 yılında çevirdiği "Bir Teselli Ver" adlı filmle başladığı bilinmektedir. Bu tür çoğunlukla "yazgı"ya dayandırılmaktadır. Yani," kaderci" bir sinema ideolojisini ortaya çıkarır. Bu tür filmlere, zamanla şiddet, seks gibi öğeler de eşlik etmektedir ve öykülerin olay örgüsü de bu unsurlarla değişim göstermektedir.(Furat, 2014)

Türk Yeni Gerçekçiliği'nin çok önemli yapıtı olarak kabul edilen "Umut" 2.Altın Koza Film Şenliği'nde "En başarılı Film" seçilmiştir. (1970) Yılmaz Güney tarafından çekilen film Türk Sineması tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bu dönüşümün yaratıcısı hiç kuşkusuz Yılmaz Güneydir.(Battal, 2006, s.117'den aktr., Furat, 2014) Film aynı zamanda Grenoble Film Şenliği'nde, "Özel Jüri Ödülü" almıştır. Yedinci Sanat Dergisinin yaptığı anket sonucunda 1914-1974 yılları arasındaki en başarılı film sıralamasında birinci sırayı almıştır.(Onaran, 1994, s. 137) Yılmaz Güney'in senaryosunu üstlendiği ve Zeki Ökten tarafından çekilen "Sürü" adlı film bir aşireti, kişiler arası hesaplaşmaları, insan-doğa, insan-toplum ilişkilerini dramatik bir kuruluşun içinde aktarmaktadır.

Filmin tümünde ekonomik zorlamalarla çağ dışı kalmış bir toplumun, ezilen halkın ve çatışmaların görüntülerini içeriyordu. Sürü'yü 30.Berlin Film Şenliği'nde jüri özel ödülü ve en iyi senaryo ödülüyle "Uluslararası Katolik Ofisi"'nin ödülünü kazanan, işsiz ve yoksul bir işçinin öyküsünü anlatan "Düşman" adlı film izledi. Film sansür gerekçesiyle yasaklandı. Sansür kararı Danıştay tarafından bozulurken şu hususlar belirtiliyordu : " Önemli bir ülke sorunu olan işsizliğin ve bunun sonucu olarak toplumsal, bireysel sorunlara, bunlardan kurtulma çabalarının görüntülediği filmde, bazı gerçekler fazla yalın ve çarpıcı biçimde verilmiştir. Ancak bu durum kamu düzenini zedeleyici nitelikte olmayıp, sanatçının dünya görüşünün ve olayları yorumlayışındaki anlayış ve yaklaşımın bir sonucu olarak kabul edilmelidir. Filmin işlenişinde belli bir estetiğe ulaşma çabası açıkça görülmektedir. Filmin son sahnelerinde de ileriye dönük belirli bir umut ve iyimserlik sergilenmektedir."(Oral&Ökten, 1980'den aktır., Scognamillo, 1998, s.376)

12 Eylül 1980 darbesi Türkiye'nin yaşadığı darbeler arasında toplum tarafından en olumlu karşılanan ve beklenen bir olguydu. Ekonomik çöküş, anarşik ortam ve Atatürkçü düşüncenin ve ilkelerinden kopuş 1980 Askeri Müdahalesini ortaya çıkardı. Bu dönemdeki ekonomik sıkıntının bir nedeni ise; dış ülkelerden kaynaklanan ve 1970 yılından sonra tüm dünyayı saran ekonomik durgunluk Türkiye'yi de etkilemiştir. Örneğin 1972-1977 yılları arasında ortalama % 20 olan enflasyon oranı, 1978-1980 döneminde % 75'e fırladı. Bu yanlış politikaların devamında cari açık hızla arttı ve 1973'te % 2,4 olan cari açık 1977'de % 7,1'e ulaştı.(Aydın, 2013'den aktır., Durmuş, 2010, s.1) Hükümet son çare olarak IMF ve Dünya Bankasının kapısını çaldı ve dışarıdan alınan parayla ülkenin dış borçları daha da arttı. Özellikle bu dönemde dışarıdan gelecek olan sıcak paraya ülkenin ne kadar muhtaç olduğunu dönemin cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in "70 Sent'e muhtacız" sözünden anlayabiliriz. (Aktır. Aydın, 2013, R.Karlık, 2010,Turgut Özal'ın Uluslar arası Ekonomi ve Siyaset Kongresi1.) Bu yanlış politikalar hızla yükselen işsizlik oranlarını getirdi. 1978 yılında % 12,7 olan işsizlik 1980 Yılında % 16,1 oldu ve zirve yaptı.(Kepenek,1987'den aktır., Aydın, 2013)

Türkiye'nin siyasi hayatı üzerinde çalışanların bir bölümü, müdahale konusunda hemfikirdir. Harris, 1980 Askeri madahalesini incelediği çalışmasında,1980 öncesinde ordunun birkaç defa partiler üstü siyaset çağrısı yaptığını belirtmiştir. Partilerin sergilediği sorumsuzluk tavırlarına değinmiş ve parti rekabetinin

Türkiye’de siyasal meşruyetin ayrılmaz bir parçası olduğunu dile getirmiştir. (Aktr. Heper, 2015) Dodd’a göre, temelde ordu, “İtidalsiz, kendi çıkarları peşinde koşan ve ileriye göremeyen siyasetçilerin bıraktığı karmaşıklık”ı temizlemek için müdahalede bulunmuştur.” (2015, s. 212-213)

12 Eylül döneminin en önemli gelişmelerinden biri, 12 Mart döneminde kısıtlanmasına rağmen Türkiye için fazla özgürlükçü bulunan 1961 Anayasası’nın kaldırılarak 1982 Anayasası’nın hazırlanması ve yürürlüğe konulmasıdır. Askeri yönetimin görevde kalması ihtimaline karşı halk anayasayı büyük ölçüde desteklemiştir. 1982 Anayasası ile yürütme erki diğer organlara göre daha güçlü hale getirilmiş, siyasal kararların alınmasındaki muhtemel tıkanmalara karşı çeşitli önlemler alınmıştır. İstikrarsızlığa sebep olduğu düşünülen nispi temsil sistemi kaldırılmıştır. Bunlara ek olarak sivil toplum kuruluşları politikadan men edilmiş ve sendikalara siyaset yasağı getirilmiştir. Daha baskıcı bir yönetim inşa edilmiştir. Anayasanın temel amacı Türk halkının farklı bir sistem arayışının önüne set çekmek ve özellikle devrimci sol hareketlerin güçlenmesini önlemektir. Bu yasal değişikliklere ek olarak, devlet tarafından Türk-İslam sentezi ideolojisi eğitim kanallarıyla aktarılmaya başlanmış ve başta gençlik olmak üzere tüm toplumsal kesimler siyasetten uzaklaştırılmaya ve uyuşturulmaya çalışılmıştır.(Örmeci, 2010)

Murat Belge’ye göre, 12 Eylül öncelikle “genel bir baskı düzeni” üstelik “1950’den, yani tek parti döneminin kapanmasından bu yana, askeri müdahale aşamaları da dahil olmak üzere bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi”dir.(Belge, 1992,s.9’den Aktr., Örmeci, 2010)

Türk Halkı, 12 Eylül karşısında geliştirdiği çaresizlikle beslenen tepkisizlikle bu dönemde siyasal olarak ahlak erozyonuna uğramıştır. 20 yıllık verilen mücadelelerin sonunda bir gecede herşey yok olmuş ve ciddi bir muhalefet geliştirilememiştir. Cüneyt Aracayürek, Murat Belge’nin tersine 12 Eylül’ün “Türkiye’ye genelde bir sükunet bir rahatlama getirdiğine inanmaktadır.”(Arcayürek, 1986’dan aktr., Örmeci, 2010) 12 Eylül’ün tüm yazarlar tarafından yarattığı ortak duygu siyasal hayal kırıklığıdır. 12 Eylülle beraber ülke sorunlarına duyarsız, 24 Ocak kararlarına ve liberal dünya görüşüne uygun köşeyi dönme meraklısı bir toplum yaratılması hedeflenmiştir. Bu düşünce 12 Eylül sonrası Turgut Özal Hükümetinde de hakim

olmuş ve “dört eğilimi birleştirme “ arayışında olan ANAP, “Türk muhafazakarlığının dünya kapitalizmiyle birleşmesini sağlayacak köprüyü kurmuştur.”(Belge, 1992, s.35’den aktır., Örmeci, 2010)

1980 İhtilaliyle Türkiye’nin 1920’lerde attığı ilerici adımlar hızla geriye döndürülmüştür. 12 Eylül sonrası, Kenan Evren’in Devlet Başkanı sıfatı ile yaptığı konuşma trajikomiktir: ”Evlatlarım, Hiçbir zaman asker olduğunuzu unutmayın. Bu yaşlarda sakın ola ki, politika ile uğraşmayın...Ne zaman ki bir ordu politikanın içine girmiştir, o ordu disiplinini kaybetmeye başlamıştır...Onun içindir ki, bizim yaptığımızı sakın ola ki, bu harekatı kendize örnek almayınız, politikaya karışmayınız.”(Birand, 1984, s.19’dan aktır., Örmeci, 2010)

2.7. Sinematek Olgusu

Sinematek ya da Fransızca yazılışıyla “cinémathèque”, sinema eserlerinin korunduğu, onarıldığı ve saklandığı, gösterim olanağının da bulunduğu merkeze verilen isimdir. Dünyadaki en önemli sinematek, Henri Langlois’nın 1936’da kurduğu “Fransız Cinémathèque”idir. 1966 yılında 30 kadar sinematek bulunmaktadır. Londra’da “British Film Institute”, New York’ta “George Eastman House” ve “Film Library of Museum of Modern Art” Torino ve ayrıca Rus, Lozan, Tokyo Sinematekleri sayılabilir.(Özdemir, 2016)

1901 yılındaki Dernek Yasasına göre; Fransız Sinemateki Henri Langlois, Georges Franju ve Jean Mitry, Paul Auguste Harlé tarafından 1936 yılında kuruldu. Film kültürünün gelişimine katkıda bulunmak ve halka film göstermek amacıyla eski filmleri toplamayı hedefleyen, poster, fotoğraf, belge, ekipman, elbise ve/veya tasarımları, filmin tarihine ilişkin belgeleri toplamıştır. Langlois ayrıca uluslar arası film federasyonu baş arşivcisi Lotte Eisner ile yakın işbiliği sayesinde savaş sonrası filmlerini korumak için de çaba sarfetmiştir. (cinémathèque française school- e book library, 2002)

Koleksiyonlarının zenginliği ile dünyada en ünlü arşivlerden biri olmuştur. Fransız Sinemateki sadece film koleksiyonlarıyla değil, film dünyasında önemli, işlevsel ve uyumlu bir organizasyon olduğunu da ispatlamıştır. Son yıllarda görsel arşivini

yenileyen kurum, film Kütüphanesiyle de yarattığı deneyimi ile bu misyonunu pekiştirmiştir. Cinemathèque, gösterimlerinin sayısını artırmak için sergiler düzenlemiş, kütüphanesinde öğrenci ve araştırmacıları ağırlamış ve eğitim-kültür faaliyetlerini geliştirmeyi hedeflemiştir.

Dünya sinemasının ve bağımsız sinema avangardının en gizli eserlerini belirleyen Cinémathèque mümkün olan en iyi koşullarda çalışmalarını sunmak amacıyla, arşivlere ve film kütüphaneleriyle de işbirliği içindedir.

Fransız Sinemateki'nin kurucusu ve aynı zamanda yöneticisi olan Henri Langlois, 1914 yılında, Fransız ana-babanın çocuğu olarak İzmir'de doğmuştur. Langlois'nın İzmirle ilgili savaş yıllarına dair de olsa Türkiye'de geçirdiği güzel anıları vardır. 5 yaşında ülkesine dönen Langlois lise yıllarından itibaren birçok sinema dostu olmuştur. Kendisi sinefildir. O yıllar sessiz sinemanın varolduğu bir dönemdi. Salonlarda gösterilen filmler, vizyondan çıkar çıkmaz bir kenara atılıyor ve çürümeye terkediliyordu. Genç Langlois, 1930'lu yıllarda evinin banyosunda küçük bir koleksiyon oluşturmaya başlamıştı. Tam on yıl süreyle devlet desteği olmaksızın 50.000'e yakın film toplamıştır.(Kutlar, 1985, s.77)

Sinematek, 1938 yılında Henri Langlois'nın öncülüğü ile F.I.A.F Uluslararası Film Arşivi (International Fédération de Film Archives) kurulmuştur ve aynı zamanda bu kurumun üyesi olmuştur. İlerleyen yıllarda fikir ayrılığı yaşadığı bu kuruma karşılık olarak Tokyo, Rochester, Torino sinematekleri ile “Dünya Sinema Müzeleri Birliği”ni kurmuştur. Langlois hayatı boyunca kopya çalmaya karşıydı ve her kopyayı da sahibinin rızası ile elde etmiş ve FIAF'ın bu tarz bir girişimde olmasını da şiddetle reddetmiştir.

1935 yılında arkadaşı Georges Franju'yla birlikte “Cercle du Cinéma” adlı sinema kulübünü kuran Langlois, sinemaya gönül vermiştir. Langlois bir yıl sonra da ulusal nitelikte, sinemaya özgü, özel ve özerk bir mekan olan Cinémathèque Française'i kurmuştur.(Özgül, 2012, s. 6-14) 1935 yılında Cinemathèque'in, oluşumu artık belirlemeye başlamıştır.(Couston, 2014)

Ertesi yıl, 2 Eylül 1936'da, Henri Langlois yönetiminde ve Paul-Auguste Harle'in mali desteğiyle, film göstermek ve yeni nesillere sinematik eğitimi vermek üzere kamera, poster, yayın, kostüm ve filmlere ek olarak, Sinematek için sinemaya ilişkin her şeyi toplamaya başladılar. 26 Ekim 1948 tarihinde 60 koltuk ve Henri Langlois'nın ilk film müzesiyle, bir tarama odasına sahip olan Paris'in 8. bölgesinde üç katlı bir binada Messina'da faaliyetlerine başladılar. Kurulduğu yıllarda François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer ve Suzanne Schiffman sinemateke gönül veren isimlerdi.

Aralık 1955 tarihinde Cinémathèque Paris, 5. Bölgede, 29 rue d'Ulm'de yeni bir salona (260 koltuklu) taşındı. Bu salonda Henri Langlois, Parisli sinemaseverleri dünya filmleriyle buluşturdu. Nikel Odeon Bertrand Tavernier'de (Kien, 2012) Amerikan B gibi filmlerinin gösterimleriyle yoluna devam etti. 5 Haziran 1963'te Sinematek, Kültür Bakanı André Malraux zamanında, Bakanlık tarafından tahsis edilen fonlar aracılığıyla Palais de Chaillot salonuna yerleşti ve hükümete bağlandı.

Cinémathèque, özellikle II. Dünya savaşıdan sonra daha da güçlenmiştir; 1944 yılında devlet yardımları alma güvencesine kavuşmuş ve savaş sırasında gerçekleştirdiği arşiv faaliyetleriyle kurumu uluslararası boyuta taşımış ve dünyanın dört bir yanında başta Cezayir, Fas ve Tunus ve Türkiye'deki sinematekler olmak üzere birçok sinema kurumunun açılmasına yardımcı olan Langlois, özellikle Yeni Dalga yönetmenleri François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol ve Alain Resnais ile çalışmak istemiştir. Bu sinemacılar "Les enfants de la Cinémathèque" (Sinematek'in Çocukları) olarak değerlendirildiler. (cinémathèque française school- e book library, 2002) Fransız Kültür Bakanı Malraux, Langlois'ı Cinémathèque'teki yönetmenlik görevinden uzaklaştırmaya çalıştığı anda bürokrasinin kötü yönetildiğini savunan, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jean-Luc Godard gibi Langlois'nın öğrencilerinin konumunu yitirmesi bir kamu karabasanına neden olmuştur. Langlois, aynı zamanda yüksek derecede yanıcı nitelikte nitrat baskılarının yasaklayan 1951 Fransız yasasını da büyük oranda göz ardı etmiştir. Langlois, Abel Gance, Louis Feuillade, Erich Von Stroheim ve Louise Brooks'un film miraslarının diriltilmesi ve korunması için büyük çaba sarfetmişlerdir denmiştir. (www.imdb.com)

Langlois'nun bilimsel yaklaşımının tersine İngiltere Ulusal Film Arşivisti Ernest Lindgren ile uyuşmazlık yaşamıştır. 10 Temmuz 1959 tarihinde koleksiyonun bir bölümü yangın sonucunda kaybedilmiştir. Eylül 1959 yılında ise FIAF ve Sinematek arasındaki anlaşmazlık önemli boyutlara ulaşmıştır. 1964 'de ilk kez oscar ödülüne layık görülen Langlois 1968'de, Kültür Bakanı Malraux, Langlois'nun görevine son verilmesini istemiştir. Maliye, André Malraux'nun baskısıyla Şubat 1968'de, Sinematek ve Henri Langlois yönetiminde değişiklikler yapılması için dayatılmaktaydı. Bir savunma komitesi oluşturuldu; Abel Gance, François Truffaut, Alain Resnais, Georges Franju, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Jacques Rivette, Alexandre Astruc Claude Chabrol, Pierre Kast, Claude Berri, Jacques Doniol-Valcroze Jean Eustache, André Cayatte gibi Fransız sinemacılar (Eric Rohmer, Jean Rouch Joris Ivens Robert Bresson, aktörler Jean-Pierre Léaud Claude Jade Françoise Rosay ve Jean Marais) bu harekette yer aldılar. Stanley Kubrick ve Charlie Chaplin gibi yabancı film yapımcıları da destekçileri oldu.

Fransa'da bu olay özellikle sanat camiasında büyük bir şaşkınlıkla karşılanmıştır bu olayı Cahiers du Cinéma Dergisi şöyle yorumlamıştır: “Yöneticiler bilmiyorlar ki Langlois'ı atmaya kalkarken, gerçekten dışarı attıkları, tümüyle sinema sanatıdır.” Bu olay üzerine tepkiler Fransa'nın dört bir yanında bir çığ gibi büyümüş hatta Türk Sinemateki ve çok sayıda kuruluş protestolar düzenlenmiş ve dayanışma mektupları göndererek tepkilerini belirtmişlerdir. Mitterand'dan Truffaut'ya kadar çok sayıda siyasetçi ve sanatçı gösterilerde bulunmuştur. Malraux, tepkilere karşı koyamamış ve Sinematek'in işleyişine karşı durmamayı yeğlemiştir.(Kutlar, 1985, s. 79)

Henri Langlois 22 Nisan'da tekrar başkan olarak seçildi.(Bonnaud, 1998; Langlois, 2013)

3 Eylül 1970 tarihinde Sinematek Metropolitan Sanat Müzesi'nde Sinematek koleksiyonundan seçilen yetmiş filmle Metropolitan Museum Music and Drama City Center New York'ta yetmişbeş yılın yetmiş filmi gösterilmiştir. Güncel ve avangard filmlerin seçildiği sergi ABD'de düzenlenen en çeşitli film sergisi olmuştur. (cinémathèque française school- e book library, 2002) 1970 yılında Henri Langlos ile yapılan röportajların yayınlandığı, hayatı ve çalışmalarını konu alan belgesel,

Ingrid Bergmen, Lillian Gish, François Truffaut, Catherine Deneuve, Jeanne Morea, gibi ünlü sinemacılar da konuk edilmiş ve program Roberto Guerra ve Eila Hershon tarafından yönetilmiştir.(Cinémathèque française school- e book library, 2002)

14 Haziran 1972'de ilk büyük film müzesi, (Langlois, Ouverture du musée du Cinémathèque, 2012) Place du Trocadero'nun açılışı oldu. 2 Nisan 1974 tarihinde, Henri Langlois Oscar ve Cesar ödülleriyle layık görüldü. Henri Langlois 1972'de yaşamının başka bir düşünüyü de gerçekleştirmiştir ve Chaillot Sarayı'nın salonlarında Evrensel Sinema Müzesi'ni açıp Yılmaz Güney'in büyük bir panosunu, Einstein'ın eskizlerini, Greta Garbo'nun giysilerini, Abel Gance'ın dekorlarını, sayısız senaryoyu, mektup, belge, fotoğraf ve afişi görmek mümkün olmuştur.(Kutlar, 1985, s. 79)

Dünyanın en prestijli film arşivi olan Cinémathèque Française ile yaptığı çalışmalardan dolayı 2 Nisan 1974'te düzenlenen 46. Akademi Ödülleri töreninde Motion Pictures Arts & Sciences Akademisi tarafından Onur Ödülü sahibi olmuştur. (www.imdb.com) 13 Ocak 1977 yılında Paris'te ölmüştür. Langlois'nın ölümünden sonra Sinematek, hızla çalışmalarını devam ettirdi.

3 Ağustos 1980'de Paris Cinémathèque'inde çıkan yangın sonucu binlerce film stoğu yok olmuştur. Cinémathèque, Langlois'nın ölümünden bu yana böylesine korkunç bir finansal kriz yaşamamış ve kayıp hisse sigortası da yapılmamıştı. Fransa Kültür Bakanı dört milyon frankla acil bir kaynak sağladı. Film tarihçisi John Nangle "Films in Review"nin Şubat 1984 tarihli sayısında, tüm gerçek fanatiklerde olduğu gibi, Henri Langlois'nın da hayatının tek amacının filmleri korumak ve sergilemek olduğunu yazmıştır. Çoğu zaman filmlere insanlara olduğundan daha fazla önem veriyor ve onun coşkusu romantizm, aile yaşamı büyük tutkusuna müdahale eden kişisel dostluklara izin vermiyordu.(Henri Langlois-Biograph, ywww.imdb.com)

1980 yılında, Centre Pompidou'da sinematek projeksiyon odasının açılışıyla sinematek olgusunun önemi devam etmiştir. Costa-Gavras 1981 yılında Sinematek'e başkan olarak atanmıştır. Ingmar Bergman, Ernst Lubitsch, Femis Jean, Saint-Geours gibi ünlü isimler sinematek'te başkanlık görevini üstlenmişlerdir. Büyük bir retrospektif çalışması, 1988'de sinemaseverlere sergilenmiştir. (Bouzet,

1988) Fritz Lang ve Robert Bresson batı tematik tarzı çalışmaları yapmış ve sergilemişlerdir. 1984'den 1996 yılına kadar Jack Lang, Kültür Bakanı olarak hedefleri arasında Tokyo'da Trocadero yakınlarında, Sinematek kurmak olduğunu belirtmiştir.

24 Temmuz 1997 tarihinde Chaillot (Ina.fr, Incendie Palais de Chaillot, 1997) Sarayı'nın çatısı yangında yanmıştır. Muzedeki eserlerin birçoğu tek gecede imha olmuştur. Böylelikle, Fransız Sinemateki Chaillot'u bırakmak zorunda kalmıştır. (Ina.fr, Le secret perdu, 2004) 28 Şubat 2005 tarihinde, Palais de Chaillot ve Grand Bulvarı'daki salonlar kapatılmış ve yerine 51 rue de Bercy'deki Fransız Sinematek Binası, 28 Eylül'de halka açılmıştır. Projeksiyon odası bir yılı aşkın süre boyunca kapalı kalmıştır. Aynı yıl 7 Kasım'da, Cinémathèque yeni çalışmalarını gerçekleştirmeye devam etmiştir.

Sinematek, 30 Haziran 1998 tarihinde Palais de Tokyo'da gelişim projesini tekrar başlatmıştır, Kültür Bakanı Catherine Trautmann, olarak 1994 yılında yaptığı açıklamasında inşa edilen eski Amerikan Kültür Merkezi'nde "Sinema Evi" kurma kararını açıklamıştır. Gehry, 12. bölgedeki 51 rue de Bercy'de, Haziran 2000 yılında Jean-Charles Tacchella Cinémathèque'in başkanı seçildi. 29 Ekim 2002 tarihinde Jean-Jacques Aillagon, Kültür Bakanı olarak, Fransız Film Kütüphanesi ve Film Kütüphanesi (Bifi) ile iki kurumun, 51 rue de Bercy binasında, bir arada olacağını duyurmuştur.

Eylül 2003'den Haziran 2007'ye kadar, yapımcı ve yönetmen Claude Berri Jean-Charles Tacchella Cinémathèque'in başkanıydı. Sinema yazarı Serge Toubiana Mayıs 2003 yılında sinematekin genel müdürü olmuştur. 2004-2005 yıllarında Jacques Richard, Langlois'nın kariyerindeki "Le fantôme d'Henri Langlois" adlı bir başka belgeseli yönetmiştir. Haziran 2007 yılından bu yana, sinematek Kosta-Gavras tarafından yönetilir. Ocak 2016 yılında eleştirmen Frédéric Bonnaud, Genel Müdürü ise Serge Toubiana olmuştur. (Cinémathèque Française, 2017)

Sinematek Yönetimi 2015 yılında Derneğin 900 üyesini bir araya getirmiştir. Kültür Bakanı tarafından atanan yetkili kişiler yılda bir kez Genel Kurulu toplayıp derneğin

mali durumu hakkında karar vermektedirler. Dernek devletin mali kontroluna tabidir, CNC Başkanı Hükümetin komiseri görevindedir. Yönetim Kurulu; onsekiz üye arasından Genel Kurul tarafından dört yıl görevde olmak kaydıyla seçilirler; Yönetim değişimi her iki yılda bir tekrarlanmaktadır; dört yıl boyunca Kültür Bakanlığı tarafından atanan üç ila beş yetkili kişi; CNC Başkanı danışma kuruluna katılmaktadır.

Maliye Komitesi Başkanı Derneğin Başkanı, 23 Haziran 2016'daki tanışma toplantısında yeni Yönetim Kurulu; Costa-Gavras'ı 2 yıllık bir dönem için Sinematek'in Başkanı, Olivier Assayas ve Jean-Paul Rappeneau 1 yıllık dönem için Başkan Yardımcıları, Nathalie Baye ve Denis Freyd 1 yıllık bir dönem için sekreter, Bruno Blanckaert ise; 2 yıllığına Sayman olarak atamıştır.

Sinema Hareketli Görüntü ve Ulusal Merkezi (CNC) 2011 yılından bu yana, sahip olduğu mali denetim organı Fransız Sinemateki, Kültür ve İletişim Bakanlığı Genel Sekreterliği tarafından temsil edilmektedir. 2010 yılından bu yana ödenen, 1.9619.505 €'luk hibe aynı seviyede muhafaza edilmiştir. Komisyon Yaratıcı Avrupa programı tarafından desteklenen ve Avrupa projelerine katılma şartı olarak 2015/2016 öğretim yılında katıldığı projeler için iki bağış almıştır.

2.8. Türkiye'de Sinematek Olgusu

Türkiye'deki Sinematek olgusu yani Türk Sinematek Derneği'nin öyküsü; Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı Henri Langlois'ı kurumun üstlendiği belgeselleri göstermek sebebiyle ziyaret ettiği zaman başlamıştır. (Aktr. Özdemir ve Eczacıbaşı, 2010,s. 461)

Dernek 25 Ağustos 1965 yılında FIAF (Uluslar arası Film Arşivleri Federasyonu)'a yazışma üyesi olarak kabul edilmiştir, Sinematek Derneği'nin kurucular kurulu şu isimlerden oluşuyordu. Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Tunç Yalman, Semih Tuğrul, Tuncan Okan, Hüseyin Baş, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön, Sabahattin Eyüboğlu, Muhsin Ertuğrul ve Henri Langlois'dır.(Çeviker, 2006, s.178'den aktr., Başgüney, s. 66)

O yıllarda Fransız Sinemateki de altın çağını yaşamaktadır. Antonini'den Visconti'ye, Hitchcock'tan Bergman'a büyük yönetmenlerin bütün filmlerini içeren özel programlar düzenlenmektedir. Onat Kutlar yönetimindeki derneğin faaliyetleri daha çok film gösterimleri şeklinde devam etmiştir. Aslında sinematek kar amaçlı bir dernek değildi. Ancak, üyelerinden topladığı gelire ve Eczacıbaşı firmasının verdiği büyük mali destekle, elde ettiği filmlerin korunması adına ciddi çalışmalar yapabiliyordu. 1965 yılında derneğin sekiz bin üyesi olduğu ve sadece üye aidatlarından elde edilen gelirin 1 milyon tl olduğu bilinmektedir.(Özkan, 2001)

Onat Kutlar'ın başkanlığında kurulan Sinematek Derneği'nin Türkiye'de Yeşilçam dışında, ulusal ve devrimci bir sinema amacı vardır. Bu amaç Sinematek Derneği'nin yayın organı Yeni Sinema dergisinde 1970'li yıllara kadar devam eder ve bu doğrultuda kısa film çalışmalarının oluşturulmasını ve devamını sağlayacak çalışmalar yapılmış ancak film sayısının az olması ve halka gösteriminin yapılamaması bu düşüncenin ileri gitmesini engellemiştir. Diğer bir etken ise Sinematek Derneği'ni kuranlar arasında fikir ayrılıklarının yaşanmasıdır.(Coşkun, 2009, s. 81-82)

Bunun sonucunda 1968'de Sinematek'ten ayrılan bir grup çıkardıkları "Genç Sinema" dergisinin ilk sayısında bildiri yayımlayarak yeni, devrimci bir sinema anlayışını hedef aldıklarını bildirirler. Genç Sinema varolan düzene karşı durur, biçim ve iç işleyiş açısından devrimci bir görüş yansıtmaktadır. Bu sinema görüşüyle, ulusal yapının kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağını vurgulamaktadır, kendi ülkesinin gerçeklerine bağlı ve sanatçı eserini özgür biçimde yaratmalıdır. Bu örgütün kendini gerçekleştirdiği alan ise dergisidir.

Türk Sinematek'inde gösterilen ilk film Claude Chabrol'ün filmidir ve bu gösteriye Henri Langlois da katılmıştır. Sinematek kuruluşundan itibaren özellikle tür filmlerine yer vermiş ve Fransız "auteur" sinemacılarının, İtalyan "yeni gerçekçilik" örneklerini ekranlarında göstermiştir. Doğu Avrupa ülkelerinin ve Sovyetler Birliği'nin özellikle Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenlerinin ve de Amerikan sinemasının örneklerinin bulunduğu zengin içerikli bir programla izleyicilerini karşılamış ve Yeni Sinema Dergisiyle de Brezilya'nın "Sinema Nuovo", İtalyan "Yeni Gerçekçiliği", Fransız "Yeni Dalgası"ndan bilgi aktarmıştır. Sinematek'te ayrıca pek çok sanat filmi de gösterilmiştir. Onat Kutlar'a göre, o yıllarda sinema

endüstrisini dönüştürmek için kısa filmler rağbet görmekteydi. Bunu en iyi açıklayan “Kısa filmler sinemanın molotof kokteylidir.” sözüdür. Bu yaklaşımıyla bağımsız ve devrimci sinemanın yolu olarak daha düşük sermaye ile çekilebilecek kısa filmler gösterilmektedir. (Başgüney, 2015) Şakir Eczacıbaşı'nın da belirttiği gibi o yıllarda dernek, sinemanın sanatsal değerini ortaya koymak, sinemanın nasıl bir sanat olduğunu anlatmak ve bu sanatın uluslararası boyutlarını göstermek amacıyla yola koyulmuştur.(Başgüney, s. 69)

Sinematek Derneği'nin ilk yıllarında sosyal tabanı ile kültürel kimliği arasında bir denge sözkonusudur, ancak ilerleyen yıllarda bu uyum bozulur. Üyelerindeki çeşitlilikten bahsetmek gerekirse, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Atilla Dorsay, Aliye Rona, Zeynep Oral gibi isimlerin derneğin bünyesinde yer aldıklarından ve dernek yöneticileri Onat Kutlar'ın kitabında vurguladığı gibi, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Kuzgun Acar, Prof. Cavit Orhan Tütengil, Oğuz Atay, Hasan Ali Ediz gibi farklı alanlardan aydınların bulunduğunu söylemek yeterli olacaktır.(Kutlar, 1991, s.12'den aktr., Başgüney, 2015)

Onat Kutlar'ın da vurguladığı gibi dernek, her geçen gün artan miktarda film gösterimiyle yoluna devam eder: Önceler haftada 3 film ve yedinci yıla doğru haftada 20 film gösterilir. Dernek sansür üzerinden devlet baskısıyla da karşı karşıya kalmıştır. Ancak Onat Kutlar ve arkadaşları alternatif yöntemler geliştirerek Fransız sinematekiyle yakın ilişkileri doğrultusunda Rusya ve Doğu Avrupa ülkeleri konsoloslukları aracılığıyla sansürden muaf bir şekilde filmleri gösterebilmişlerdir. Ancak devlet kurumları bunun farkına vararak engellemeye çalışmışlardır.

Bunun sonucunda sansür kurulu amacına ulaşmış ve bir çok filmin gösterimini engellemiştir. (Başgüney, s. 72) İlerleyen yıllarda Sinematek Derneği, Uluslar arası Film Arşivleri Derneği'nin (FIAF) üyesi olmuştur. Sinematek kurulduğu yıldan itibaren yani 10 yıl baz alındığında 3000'e yakın uzun metrajlı, 2000'e yakın kısa metrajlı film göstermiş, 37 ülkeden filmler alınmış, çeşitli ülkelere 100'e yakın konuk ağırlandı. Sinematek'ten esinlenerek çok sayıda sinema kulübü de kurulmuştur.(Kutlar, s.117'den aktr., Başgüney, s. 77)

Sinematek Grubu, film gösterimlerinden sonra, yapılan konuşmalar ve yeni Sinema Dergisi'nde yapılan söyleşiler her türlü sinema faaliyetlerine ve evrensel, Batılı değerlerle birlikte sosyalist bakışa açısını sergileyen tutumuyla hem Türkiye'de hem de yurt dışındaki toplumsal olayları irdeleyen ve çözümler arayan sol kanat aydınlar topluluğudur.

Sinematek aynı zamanda Onat Kutlar'ın önderliğinde film tartışmaları ve toplumsal olayların irdelendiği bir düşünce ve sanat bir kulübüdür. Dönemin yansıttığı amatör ruh, moda, inanç, çatışma, çelişki, yüzeysellik kavramları sanatsal ortamda gözlemlemek mümkündür. Melih Aşık, 1960'larda Sinematek salonlarında izlediği Ingrid Bergman filmleriyle sinema eğitimi almak için İsveç'e giden ancak kısa bir süre sonra yabancı öğrencilerin sinema öğrenimi alamadıklarını öğrenip hayal kırıklığıyla yurda dönen genç bir sinema sevdalısı olarak bu ruhu yansıtmaktadır. Şakir Eczacıbaşı, derneğin gençleri çok etkilediğini ve kendilerini ifade etme imkanı bulduklarını ifade belirtmiştir. O zamanki ekibin aynı zamanda İstanbul festivalini de yürüttüğünü de söylemiştir.(Başgüney, s. 83-84)

Bir sinemateğin ilk görevi, hiç kuşkusuz yerli olsun yabancı olsun, sinemanın en önemli yapıtlarını bir araya getirmektir. Kuşkusuz, bugün bizim için her şeyden önce önemli olan, kendi sinemamızın yapıtlarını toplamaktır...Kaldı ki meydana getirilecek böyle bir koleksiyon, aynı zamanda yapımcı için de yararlı olacaktır. Nitekim, yapımcılar, bir filmin kopyasının mal olacağı paradan düzinelerce fazlasını depo kirası ve sigorta taksidi olarak ödemişler; ama bu gider onları filmlerinin yok olmasından kurtaramamıştır. Oysa bir sinematek kurulmuş olsaydı, yapımcılar pekala yitirilen filmlerinin kopyalarını elde edebilirlerdi.(İnceoğlu, 2001)

Sinematek Derneği'nin kuruluşundan önce sinematek çalışmaları sinema klüpleri ve küçük organizasyonlar şeklinde başlamıştır. Kendi kaynakları doğrultusunda hizmet vermeye çalışan bu klüpler, maddi kaynak gerektiren, sinema gibi pahalı bir uğraşmayı sürdürmekte sınırlı kalmışlardır. Sinematek Derneği'nin 1975 yılına kadar yönetiminde kalan Onat Kutlar film arşivi kurma konusunda derneğe yöneltilen eleştirileri şu şekilde yanıtlamıştır;

“Daha kuruluş günlerinde, sinema yazarı Nijat Özön'le bir yazışmamız olmuştu. Özön, gösterilere fazla önem vererek işe başlamanın, bir sinema klübüne dönüşmek tehlikesini

ortaya çıkardığını, Sinematek'in ise daha çok bir arşiv olarak çalışması görüşünde olduğunu yazıyordu. Bense her ülkenin kurumlarının ülkenin özel koşullarına bağlı olduğunu, bunlardan soyutlanamayacağını, Türkiye'de ne devlete, ne de özel kişilere bağlı olmayan bağımsız bir kurum düşünülüyorsa, onun kendine yeter hale gelmesinin önemini, sinema sanatı kavramının yanlış olarak yerleştiği bir ülkede, Sinematek'in arşiv faaliyetinden önce, bu kavramı doğru bir biçimde yayıcı, dışadönük bir faaliyet göstermesinin birikim sağlamak açısından çok daha önemli olduğunu savundum...Langlois'nın deyiimiyle “küflü bir arşiv” olarak görmek istemediğimizi, Sinematek'i geleceğe dönük, tartışma ortamı yaratan dinamik bir merkez yapmak istediğimizi belirttim.” (Özkan, 2001,s. 58)

Daha sonraki yıllarda, Sinematek'in işlevini yitirdiği dönemlerde, Sinematek kurucularından Jak Şalom da; “Bir kurum olarak Sinematek'in net bir politik tavrının olduğunu söylemek güçtür. Sinematek'in bir kurum olup olmadığı tartışma götürür. Kuşkusuz geniş bir kitleye seslenen, işini başarılı biçimde yürüten bir dernekti ama tavrının kurumsal olduğunu söyleyemem” demiştir.

Bir süre sonra toplumda “solcu” bir dernek olarak toplumda yerini almış ve öyle bilinmişti. O kadar ki, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980'den sonra bu yüzden sıkıntı çekmiş ve ikinci dönemde kapanmıştır. Sinematek'in net bir siyasi tavrının olduğunu söyleyemiyorum. Ancak, Türkiye'nin siyasi yelpazesinde sol kanatta yer alan görüşlerin tartışıldığı bir yer konumunda olduğunu söyleyebilirim.”(Akr., Başgüney, s. 79) Bu yaklaşımla ülke gerçeklerinin ve politik arenanın kaygan yapısının buna ilişkin olarak da kurumsal işleyişin ortama ayak uyduramaması sinematek için kaçınılmaz bir sonuç doğurduğu aşikardır.

Şakir Eczacıbaşı'nın Atilla Dorsay'a aktardığı hatıralarından yararlanırsak 1971 Askeri darbesinden sonra bir albay gelip ona şöyle sorar: “Yahu bu ne biçim iş? Mahkemelere çıkarılanlardan kimlik istiyoruz, hepsi Sinematek Kartı çıkartıyor. Siz gizli bir örgüt filan mısınız ?”(Dorsay, Mayıs 2007'den akr., Heper, 2015, s. 80) Şakir Eczacıbaşı, günün tanınmış, önemli işadamlarından biri olduğu için üyelerinin üniversite öğrencisi olduğunu ve bu kartları üniversite kartı karşılığında kendilerine verdiklerini söyler ve albayı ikna eder. Buradan da anlaşılacağı gibi Sinematek o yıllarda basit bir sinema salonunun ötesinde dönemin önemli aydınları ve sanatçılarıyla tanışıldığı bir ortamdı. Bu mekanın, ufkunu genişletmek isteyen ve

aynı zamanda çevresini genişleten gençlerin uğrak bir yeri durumundadır. Fransa Cinémathèque'ine de benzer bir sosyal ilişki olduğu söylenmektedir: Hem Rivette hem de Godard, Paris'e Sorbonne'da okumak için geldiklerinde okula gitmektense cinémathèque'e ve film dergilerine katılmışlar ve eğitimlerine orada devam etmişlerdir.

Sinefil kültürünün kendine özgü teknikleri, okumaları, öğrencileri ve öğretmenleri vardır. Gece derslerini de sinema kulüplerinde alan gençler ortamı tüm dış dünyadan gelebilecek etkilere karşı korunaklı bir alan olarak değerlendirmektedirler. (Beckerton'den aktr., Başgüney, s. 80-81)

III. BÖLÜM

ALTERNATİF FİLM İZLEME MEKANLARI

SİNEMATEK ARAŞTIRMALARI

3.1. Yeni Medya, Kültür ve Dramaturji

3.1.1. Sözlü ve Yazılı Kültür Döneminde Anlam ve Anlatım

Arnheim'in 85 yıl önce öngördüğü gibi sinemanın Gestalt psikolojisinin yöntemleri doğrultusunda, bir sanat olduğu ve onu sanat yapan teknolojik dönüşümlerin olumsuz etkilerinden sıyrılarak ve her zaman da kendini yenileyerek yoluna devam ettiği bilinmekte ve kendine yeni biçimler aramaktadır.

Ong'a göre ise; kendini yenileyemeyen, gelişmelere ayak uydurmayan hiçbir gerçeklik sürekli olamamaktadır.(Walter, 1962, s .149-163'den aktır., Batuş, 2011, s. 175-191) Örneğin: "İletişim araçlarının değişmesi, insanın içinde yaşadığı dünyayı algılamasını farklılaştırırken aynı zamanda kendisine ilişkin düşüncelerini de dönüştürmektedir."(Ong, 1967, s.4'den aktır., Batuş, 2011, s.175)

Böylelikle teknolojinin eski alışkanlıkların yerini alan bir olgu değil, olumlu yönde kullanıldığında onları şekillendirip sağlam bir yapıya dönüştüren bir yenilik olduğu ortaya çıkmaktadır. Walter Ong, yazının henüz teknolojileşmediği "birincil-sözlü kültür dönemi"nde konuşmanın işlevsel yapısının, ağızdan çıkan sözlerin doğadaki seslere eş dinamiklere sahip olduğunu belirtir. "Her tür ses ve özellikle canlı organizmaların içinden çıkan sesli "söylem" dinamiktir." (Ong, 2003, s.46'den aktır., Bingöl, 2006,s.10)

İnsanın kendisine ve çevresiyle ilişkisinin artması evreni algılama ve karar verme yetisini farklılaştırmakta ve olasılıklarını arttırdığı gözlemlenmektedir. Bilimsel bilginin önemini bilen insan da, yaşadığı dünyada daha sorumlu bir yerde olmaktadır. Teknolojinin yarattığı yabancılaşma, toplumsal sorunların belli bir grubun bünyesinde yer tutması gözlenen sonuçlardır. Sözle iletişim ya da bir başka deyişle sözlü iletişim insan iletişiminin en önemli temelini oluşturur. Her bir kültürel ortamın

kendine özgü bir sözlü iletişim tarzı vardır. Geleneksel özelliklerin yoğun olduğu toplumlarda sözlü kültürün oldukça yaygın olduğu görülür. Yazının yaygın olduğu toplumlarda ise sözlü iletişimin alanı daralır. Modern kent kültürleri yazının etkinlik alanının geniş olduğu kitlelerdir.

Sözlü dilde uzlaşımın kolay kurulamaması bir anlatımın yerine diğerini koymak çok da kolay bir olgu değildir. Ancak sinemada yönetmenler gösterenleri kolaylıkla değiştirebilirler. Herhangi bir gösteren renk, açı, alıcı farklılıkları vb. başka filmlerdeki gösterilenlerle uyumsuzluk gösterebilir. Bu devinimler sonucunda da yönetmenin amaçladığı anlamla izleyicinininki aynı olamayabilmektedir.

Yüz yüze ilişkinin ve sözlü iletişimin egemen olduğu kültürlerde sözlü kültür, yazının egemen olduğu kültürlerde de yazılı kültür adı verilmektedir. Bu adlandırmalar iletişim biçimine dikkat çekmek açısından da önemlidir. Sözlü kültürel ortamlarda sanat, edebiyat vb. de sözlü iletişim temeli üzerinde biçimlenir. Yazılı kültür ortamlarında ise; sözün kullanımı yazıyla aracılanır. Özetle söz her ortamda ve her durumda insan iletişiminin temel aracıdır. Sözlü kültür ortamlarında sözlü iletişim yüz yüze, yazılı kültür ortamlarında ise; sözlü iletişim dolaylı yazıyla, kitle iletişim araçları dolaylı sözle vb. gerçekleştirilir.(Güngör, 2011, s. 85-92)

İletişimin hareketle çözülmeye çalışıldığı ilk dönemlerde bile insanların birtakım sesler çıkararak iletişim kurmaya çalıştıkları bilinmektedir. İlk dönemlerde hareketli dil varken ve konuşma bilinmezken sesli olarak ünlemleri vardır. Yani ses hareketi destekler niteliktedir. Ses ve söz öğrenilince hareket geri plana itilmiştir. İnsan günümüzde iletişimde ses ve hareketi birlikte kullanır. Gelişmiş dillerde hareket etme oranı daha azdır. Mimikler el kol hareketleri de daha az kullanılır. Örneğin; İngilizlerle Akdenizlilerin kullandığı dil farklıdır.(Binyazar, 1978, aktr., Candan, 2009, s.50)

Anlam ancak bir dil aracılığı ile var olabildiği için dil içindeki ilişkisini irdelemek yerinde olacaktır. Anlamı oluşturan koşullar ve özellikleri bütüncesinde değerlendirmek olası bir yaklaşımdır. Gooffrey Leech'e göre anlamın tanımındaki belirsizlik değişik bilim alanlarının kendi özgül gereksinimlerini göz önüne alarak "anlam"ı tanımlamaya çalışmalarından kaynaklanıyor.(Leech, 1974'den aktr.,

Büker, 1991, s. 8-18.) Ogden ile Richards bellek, kalıtım gibi konularda değişik bilimlerin gerçekleştireceği gelişmelerin anlam konusuna da açıklık getireceğini, dil ve düşünce ilişkisinin de çok daha iyi anlaşılacağını vurgularlar.(Aktr. Büker, 1991)

İnsanın toplum içinde bir iletişim aracı olarak kullandığı sözlü aktarımın özellikleri de zamanla dönüşüm kazanmıştır. Yazının bulunuşundan önceki dönemde bilginin biktirildiği temel kaynak sözlü kültürün günümüzde önemi farklı görüşlere kaynaklık etmesidir.

Emile Durkheim'in sosyolojik çalışmalarından etkilenen Saussure, göstergelerin toplumsal bir bakış açısından incelenmesi gerektiği ve dilin, bireysel istemini dışarıda tutan toplumsal bir kurum olduğu gerçeği üstünde duruyordu. Dilbilimsel sistemde buna "kod" da diyebiliriz. Christian Metz'e göre, sinemanın gerçekten bir dil, fakat kodsuz bir dil olduğunu söylemeye yönelten şey doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirme isteğidir. Sinema bir dildir ve metinlerden oluşur; anlamlı bir söylemi vardır. Metz "imgenin sezdirme mantığı" aracılığıyla dile dönüştüğünü savunan görüşe geri döner; Béla Balázs'ın düşüncesini onaylayarak alıntılar: "filmlerden bir tümevarım akımı" aracılığıyla anlam çıkarırız". Bu noktada en çok gereği duyulan şey, "doğal gösterge" ile ve Barthes, Metz ve diğerlerinin bunu tanımlamak için kullandıkları "benzer", "sürekli", "nedenli" gibi terimlerle ne demek istediklerini açığa kavuşturacak bir tartışmadır. Peirce'e göre göstergeler; görüntüsel gösterge (icon), belirti (index), ve simge (symbol) olarak bölünür.

Saussure'ün rastlansal göstergesi ise simgenin nesnesiyle arasında benzerlik olmamasıdır. Sinemada üç gösterge kipi belirti, görüntüsel gösterge ve simge yer alır. Bazin, gösterge ile nesne arasındaki varoluşsal bağın önemini vurgular, Peirce için "belirtisel gösterge"nin ana özelliği de budur. Bazin'in amacı bir estetik kurmaktır. Bazin'in estetiği nesnenin imgeye, doğal dünyanın göstergeler dünyasına üstünlüğünü savunur. "Doğa her zaman fotojeniktir.": Bu Bazin'in anahtar cümlesidir.(Wollen, 1989, s. 128)

Ferdinand de Saussure sözlü dili ikili karşıtıklara başvurarak açıklar: Gösteren/Gösterilen, Dizimsel/Dizisel, dil/söz, vb. Sözlü dildeki bir dilsel gösterge öbür göstergelerle kurduğu bağıntıdan ötürü anlam kazanır. Göstergeler art arda

sıralanarak bir zincir oluştururlar. Buna dizimsel bağıntı denir. Sözlü dilin çizgisellik özelliği iki öğeyi birden söylememizi engeller. Çünkü işitimsel göstergelerin tek boyutu vardır, o da zaman çizgisidir. Bundan dolayı dizimsel bağıntının dayanağı uzamdır.(Büker, 1991, s. 25-28)

Dil/söz ikilisini, ön anlam aktarıcı, anlamlamanın zorunlu tabanını oluşturacak üçüncü bir öğeyle-özdek ya da töz ile bütünlemek gereklidir: “uzun ya da kısa bir giysi” sözünde, “giysi” tam anlamıyla giyim diline bağlanan bir değişkenin uzun/kısa desteğinden başka bir anlam aktarmamaktadır. Burada giyim (dil) ile giyinmeyi (söz) olarak alımlarsak giyinme giyimden kaynaklanır. Giyinmenin de kendine özgü göstergeleri vardır. Dizgeler ise; sinemada, televizyonda, reklamda, anlamlar bir görüntüler, sesler ve yazımlar toplaşmasından doğar.(Barthes, 1979, s. 15-30)

Charles Sanders Peirce’ın kuramı mantıkla özdeşleşiyor. Açıklamaları üçlü karşıtlıklara dayanıyor. Nesne/Gösterge/Yorumlayan, ikon/belirti/simge vb. Peirce’ın gösterge tanımlarından biri şöyledir; gösterge oluşturduğu ya da değiştirdiği bir düşünceyle bir şeyin yerine geçer. Gösterge ile nesnesi arasındaki bağıntıya dayanarak, göstergeleri ikon, belirti, simge olmak üzere üçe ayırır. İkon ile nesne arasında benzerlik ilişkisini kullanır. Peirce’a göre nesnesi ile arasında nedensizlik ilişkisi olan gösterge simgedir. Simge ile nesnesi arasındaki ilişki alışkanlık sonucu ortaya çıkar. İsim ile nesne arasındaki bağıntı alışkanlığa dayanır. Bu açıdan sözlü dil simgeye iyi bir örnek teşkil eder. İkonik göstergelerde benzerlik ilişkisinden, belirtsel göstergelerde fiziksel bağdan, simgesel göstergelerde alışkanlıktan ötürü nesne ile bağıntı kurulur ve yorumlama oluşur.(Büker, 1991, s. 28-35)

Greimas göstergebilimi, anlamlı bütünlere özgü anlamsal ayrılıkları, anlamsal eklemlenişi, anlamın üretilişini bir üstdil aracılığıyla yeniden üreterek açıklamayı amaçlar. Bu amaçla salt bildirişim dizgelerini ya da göstergeleri değil, anlamlı bütünlere ele alır. Bu anlamlama kuramının inceleme aygıtı üç aşamadan oluşur:

1-Betimsel dil; 2-Yöntembilimsel dil; 3-Bilimkuramsal dil. A.J.Greimas, dilin biçimsel, anlamsal, toplumsal nitelikli bir anlamlı bütün olduğunu ve dizisel / dizimsel açıdan çözümlenebileceğini vurgulamıştır. Çalışmaları yazın, resim, müzik, tiyatro, film, mimarlık, hukuk, siyaset, din vb. alanları incelemeyi, çözümlenmeyi ve giderek dünyadaki anlam evrenini sınıflandırmayı amaçlayan göstergebilimin

kuşkusuz en belirgin özelliği, yukarıda da belirttiğimiz gibi, bir kavramsal ve biçimsel üstdil oluşturmaktır. Greimas'ın göstergebilim kuramı, anlamlama süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır; bir başka deyişle, anlam üretiminin eklemeliğini belirler.(Aktr., Rifat, 1990)

Walter Ong, yazının henüz teknolojileşmediği “birincil sözlü kültür dönemi”nde konuşmanın işlevsel yapısının, ağızdan çıkan sözlerin doğadaki seslerle eş dinamiklere sahip olduğunu belirtir.”Her tür ses ve özellikle canlı organizmaların içinden çıkan sesli “söylem” dinamiktir.(Ong, 2003, s.46-161'den aktr., Bingöl, 2006) Sözlü kültürde söz ve konuşma biçimleri, süreçleri en kullanımı kolay olanaklarla kalıplaşır ve zihinsel hale gelir.

Ong'a göre, yazıdan önce, sözcük ve onun duyulmasına olanak sağlayan ses birincil önem taşımaktadır. Sesle ifadesini bulan ve yaşamı şekillendiren sözcükler, sözlü kültür insanları için gücü temsil etmekte, bu etkinin göstergesi de insan ilişkilerinde açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Günümüzde de, sesin ve telaffuz edilen sözcüklerin, yazılı metinlerden çok daha fazla etkili olduğu bilinmekte ve bu durum insanın tüm etkinliklerinde eğitim, politika, sanat vb. göstermektedir. Duymak için görmeye ihtiyaç olmaması da sesin bir diğer üstünlüğüdür. Bu nedenle ses, kişiyi dünyanın merkezine taşır.(Ong, 1967, s.112-132'den aktr., Batuş, 2011, s. 170-190)

Yazı, uygarlık tarihinin en önemli teknolojik buluşlarından biridir. Bu buluş aynı zamanda bilginin genel anlamda toplanabilmesi, iletilebilir olması ve saklanabilirliği önem taşımaktadır. Sözlü kültür dinamiklerini anlamak için yazı öncesi sözlü kültür kavramının anlatı ve anlam olgusuna dikkat çekmek gerekmektedir. “Anlam”ın anlamını kesin olarak tanımlamak neredeyse olanaksızdır. Anlam sözcüğü diğer sözcükler gibi ortam ve bağlamına göre başka anlamlar katabilmektedir.

Sözün işitsel olduğu toplumlarda bilgi bedensel etkinlikler aracılığıyla bütünsellik oluşturur. Connerton'un “bedenleştirme pratikleri” olarak adlandırdığı uygulamalar, beden bellekçe öğrenilmiş bilgiyi bedensel olarak aktarımı veya yansıtması ile gerçekleşir.(Connerton, 1999'dan aktr., Bingöl, 2006) Dolayısıyla Connerton'un çözümlemesinden sözlü kültür kavramının sadece sözel sanatlarla ilintili olmadığı anlaşılmaktadır. Topluluk açısından ise bellek Jan Assman'a göre ikiye ayrılır;

kültürel bellek ve iletişimsel bellek. “Kültürel bellek”, grubun kimliğine ilişkin “kökensel bir hatırlama kaynağıdır. Dolayısıyla kültürel bellek kavramı sosyal olarak dinsel ve ritüelistik öğelere dayalıdır. Örnek olarak bayramlar, anlatılar, danslar nesneleştirme örnekleridir. (Assman, 2001, s.55’den aktr., Bingöl, 2006, s.1)

Öyleyse insan, evrenin sunduğu anlamları çözebilmek için simgesel düzeyde binlerce yıldan bu yana uğraşmaktadır. “Simgesel düşünce çocuca, şaire ya da akli dengesi bozuk olanlara ait bir alan değildir. O, insanın bir parçasıdır. Dil ve söylevden önce ortaya çıkmıştır. Simge, diğer tüm bilgi kaynaklarına meydan okuyan gerçeğin kimi yönlerini en derinde yatanlarını açığa vurmaktadır. İmgeler, simgeler ve mitler bunun sorumsuz ürünleri değildir. Onlar bir gereksinime yanıt verirken, bir işleve de sahip olmaktadır: İnsanın tüm gizli yanlarını ortaya çıkarmak.” (Adanır, 2012, s. 46-50) İmge, edebiyattan psikolojiye, iletişim bilimden resime, mimariden felsefeye birçok alanda kullanılan bir terim olmasından dolayı “tanımlanması, üzerine konuşulması, ele geçirilmesi...güç terimlerden biridir.(Atakay, 2004, s.67’den aktr., Ulağlı, 2006, s. 3-10) Bu nedenle imgeyi her disiplinde farklı anlamlandırmak olasıdır. İmge tanımı gereği sanatçının kendini ifade etmek için kullandığı bir araç olarak değerlendirilir. Yapıtın anlamsal ve sanatsal açıdan zenginleştığı ve sanatsal başarısının değeri de önemli ölçüde etkiler.

3.1.2. Görüntüsel Gösterge ve Sinematografik Görüntü

Görsel dil doğrultusunda ise durum geçerli, yönetmen kurduğu anlam doğrultusunda görüntüsünü düzenliyor. Görüntü onun için bir sonuç, izleyici içinse bir başlangıç oluyor. Yönetmen kendi bilinci doğrultusunda kod ve uzlaşmaları aktardığı zaman da izleyici kendi toplumsal ve kültürel ortamıyla kendi çağrışımlarını kuruyor ve bu bağlantı çoğu zaman da yönetmenin amaçladığı anlamla örtüşmeyebiliyor.

Eco’ya göre, film görüntüleri gibi, sözde yerine geçtikleri şeylerin kimi özelliklerini taşıyan, doğal görüntüler bile uzlaşma dayanmaktadırlar. Filmde gösterilen kadın, giysileri, takıları, üzerindeki renklerle anlam yüklüdür. Bu durumu anlamlandıran ise izleyicinin toplumsal uzlaşımıyla ilintilidir. Anlam toplumun gösterene verdiği tutumla ilgilidir.(Eco, 1977, s.265’den aktr., Büker, 1991, s. 10-15)

Bu iletenleri algılamakla birlikte, hipnotize olduğu, bir özdeşleşme sürecini yaşadığı ve sonuçta “katharsis” olayının gerçekleşmesini sağlayan film ya da öyküden hoşlanıp defalarca film izlediği bilinmektedir. Metz’e göre izleyici: ”Filmin sunduğu ideolojiye sahiptir. Aslında sorun sembolik konum sorunudur. Hikaye ya da anlatıcısız anlatılan biraz düş ya da fantazyaya benzemektedir. Sinema kurumunun istediği izleyici sessiz, saklanan, sürekli olarak bir gerilim ve bir yoğun algılama durumu içinde olmasıdır. Yabancılaşmış ve mutlu, bakışın görünmeyen ipiyle, yine kendine elektrikle fişlenmiş izleyici bakışının yoğunluğu içinde tükenmiş ve ters bir özdeşleşmeyle yine kendine bağlanmıştır.(Metz, 1976, s.114-123’den aktır., Adanır, 2012, s. 50-60)

Mitry’e göre ise sinema, sinematografik imgelerin yani somut şeylerin imgeleri olması sebebiyle bunları simgesel göstergelere benzetmektedir. Bu nedenle de yalnızca imgelerin filmsel bir özellik taşıdığını düşünmekte ve sinemanın bağımsız bir sanat dalı haline gelmesini sağlayan şeyin anlam ve anlamlı biçimler üretmesi olduğunu iddia etmektedir, böylelikle ortaya çıkan yani gösterilen özgün olabilir.

Sinematografik özgünlük demek şeyler, eylemler ya da olgulara benzemekten başka bir özelliği olmayan şeyler, eylemler ya da olgulara benzemekten başka bir özelliği olmayan şeyler, eylemler ve olgulara film bağlamında mecaz, simgesel ya da başka anlamlar kazandırmak demektir.(Mitry, 1987, s.37’den aktır., Adanır &Esen, 2013, s. 13-33) Bir sanat eserinin yorumlanmasında bir yanda, işlevi mantıksal bir deneyimi anlamlandırmak olan uygulamısal düzgüler, bir yanda da işlevi düşsel bir evreni yaratmak olan sanatsal düzgüler vardır. Bu evrende insanlar usdışı ya da en doğrusu, uygulamısal göstergelerin erişmediği bir deneyimi anlamlandırır. Kimilerine göre, göstergebilim ne kadar anlamlama alanı varsa hepsi göstergebilimin alanıdır. Kimilerine göre ise dilsel olmayan iletişim göstergelerinin incelenmesidir. Belirtgeleme düzgüleri, ayinler, törenler, incelik ve görgü kuralları, toplumsal yaşamdaki davranışlar da sanatsal düzgülerin gerçeği olarak da değerlendirilirler. Her şey göstergedir. Ağaç, bulut, azalan, çoğalan ve anlamı katmanlaştıran ve yorumla sarmalayan anlamlama boyutlarıdır.(Guiraud, 1990, s. 55-70)

Sinemada göstergebilimsel bir “gizeme büründürme” işlemi başka sanat biçimlerinden çok daha fazla mümkündür. Bunun temel nedeni çoğu filmin belirti-

görüntüsel gösterge özelliği taşıması ve sinemanın neden olduğu “gerçeklik yanılması”dır. Gerçeklik, deyim yerindeyse zihinde süzülüp soyut bir hal alarak kavramsallaştırılmış ve ardından bu yeni biçimiyle, özgün gerçekliği yansıtan belirtkelere ayrılmıştır. Gerçekçi estetiğin sinema kuramcılarını bu kadar etkilemesinin nedeni de budur. Bu noktada auteur kuramından bahsetmemiz yerinde olur düşüncesindeyim. Auteur kuramı “sanat” hakkındaki geleneksel düşüncelerin Hollywood’a aktarımı değil, “sanat” sineması düşüncesinden radikal bir kopuş demektir. “Sanat” sineması düşüncesi, yaratıcılık ve bireysel bakış açısının ifadesi olarak görülen film düşüncesinde yatar.(Wollen, 1989)

İnsanlar yaşarken kendisine ve çevresine sunduğu gerçekliği belli bir sınıflanmaya, ilişkilere ve bölünmeye maruz kalır. Bu işlemler sonucunda da bazı kavramlara indirgenir ve göstergeler bu işlemlerin sonucunda yer alır. Her kavram bir sınıflandırmadır ve onun yerine geçen ise gösteren adını alır. Kavramlar da olgular gibi, birbirleriyle kurdukları ilişkiler ağı içinde değer kazanırlar. Eco’ya göre, bir göstergenin düzenlamı, o kavramın belirlenmiş bir alanda taşıdığı anlamsal değerdir. (Erkman, 1987, s. 63-84)

Mantıkta, bir kavramın yaygınlaşması ve anlaşılması ters orantılı bir yapı göstermektedir. Anlamli birimlerin incelenmesinde de benzer bir durum söz konusudur. Kesin bir anlamın yan anlamı yoktur. En derin ve zengin yan anlam ya da “anlam”, en belirsiz temel anlam üstüne oturmuş olandır.(Lefebvre, 1966, s. 127’den aktr., Adanır, 2012, s. 55-65)

Yananamlar da belli bir dizge içinde yer alırlar. Yalnız düzenlam dizgesinde, ortak paydalar ağır basarken, yananlam dizgelerinde bireysel şifreler ağır basar. Her sanat yapıtının, kendine özgü bir yeni şifresi, düzenlamın ötesinde bir “ikinci” okunuşu vardır. Örneğin bir reklam bildirisi ya da film belli bir düzenlam şifresi taşır. Resimlerdeki görüntülerin tanınması, kullanılan konuşma dilinin anlaşılması gibi. Yananlam şifreleri ise, toplumda yaygın olarak saygınlık, beğenilen kişilik, seçkin sayılma gib, bilinen toplumsal değer ölçülerine dayanır. Sanat yapıtlarının bir kerelik, kendilerine özgü yorum şifreleri vardır. Şifresi çok kolay çözülen bir yapıt, sıradanlığa, şifresi hiç çözülemeyen yorumlanamayan bir yapıt ise anlaşılamayacağı için ilgi çekmez unutulur gider. İyi bir sanat yapıtı bu ince dengeyi koruyabilmelidir.

Bu denge sağlanamamış olsaydı bugün hiçbir sanat eserinden bahsetmiş olamazdık.
(Erkman, 1987)

Prag Yapısalcı Dil Okulu'nun temsilcilerinden Roman Jakobson'un çeşitli dil kullanımlarının çok farklı yönlerini ayırladığı, böylelikle dilin yazınsal işlevlerinden ayımsama yaptığı altı unsurlu iletişim modeli (Mutlu, 1994, s. 193) "konuşan, dinleyen, mesaj, kod, ve konu" başlıklarıyla oluşturulan bu model, bir mesajın oluşturulmasında, anlaşılmasında bu elementlerin işlevleri araştırılmıştır.

Jakobson aynı zamanda sözel dilin görüntüsel gösterge özelliği yalnız yanılısamada değil, dilin sözdizimsel yapısında da görülebileceğini vurgulamıştır. Jakobson, cümlelerin sözdizimsel yapısı, dilin belirti boyutunu ve zamirlerin simgesel boyutunu araştırmıştır. Belirti ve zaman boyutunu göstergelerle anlaşıldığı burada, orada, şurada ya da şimdiki, geçmiş zaman vb.tam olarak anlaşılmalari mesajın ünlendiği zaman noktası hakkındaki bilgiye bağlıdır. Ses ve anlam arasındaki içsel bağıntı gizlilikten kurtulup kendisini açık ettiği alandır. Aynı durum sinema için de geçerlidir. Sözel dilin aksine sinema, temelde belirtisel ve görüntüsel göstergeye dayanır. Gizli, örtük kalan boyut simgesel olandır.(Wollen, 1989, s. 144)

Bildirişim olgusunda mesajın verdiği bir bağlam vardır. Bildirişim kuramına göre aktarılması en güç bildiri, alıcıda daha geniş bir duyarlık alanına başvurduğu için, daha geniş, hiç süzme yapmaksızın çok sayıda ögenin geçmesine elverişli bir kanal kullanan bildiridir.(Eco, 1992, s. 84-95)

Dilin bildirişim işleviyle ilgilenmek A.Martinet'nin dilbilim anlayışının temelini oluşturur. Dilin birinci ekleme boyutunda en küçük anlamlı birimlerin (anlambirimler) birbirleriyle birleştiğini; ikinci ekleme boyutundaysa, anlamlı birimlerin, anlamı olmayan en küçük birimlere (sesbirimler) ayrıştığını söyler. A. Martinet, dilsel öğelerin bildirişim değerini ortaya çıkaran belirginlik kavramı üzerinde durur.(Rifat, 1990, s. 48-56)

İnsanlar arasında bildirimlerin aktarımında olup bitenler kuşkusuz çok farklı şeylerdir; her veri belirtge, tek-yönlü olarak açık bir düzğüye gönderme yapmak yerine, yananamlarla yüklüdür. Bir bildiri, örtülü anlamlamaları yeni bir bildiri

biçiminde örgeleşmeden önce yavaş yavaş belirmesi gereken bir düzensizlikte olur. Bildirişim kuramı yalnız olası bağıntılar şeması sağlar. (düzen-düzensizlik, bildirişim-anlamlama, ikili kopukluk vb) bilgilendirme yeteneği ve kaynak-bildiri kesinlikle ölçülememektedir. Bunun nedeni de bildirişim kuramının bir iletişimi kuramı olmasıdır. İnsanlar tarafından alımlanan belirtgeler, anlambilime ve göstergebilime yol açar. Bildirişim kavramının genişletilmesini gerekli kılan açık yapıtların varoluşudur. Bildirişim kuramının sanatsal bildirinin açıklanmasında dilin hem düz anlamlamasını ve hem yan anlamlamasının her durumda uygun olmayacağı belirgindir. Bildirişim kuramının böylelikle estetiksel görüngülere uygulanamayacağı açık ve bellidir.

Bilgi aktaran ulamları dilbilimsel görüngülere aktaran Jakobson, bildirişim kuramı kavramlarını algıya uygulamış olan Piaget, Rus göstergebilimcileri Max Bense, Lévy Strauss tarafından desteklenmektedir.

Görüngünün biçimsel olarak tarihsel, toplumsal ve insanbilimsel vb bir durumla bağlantısı olmadıkça bildirinin de bir anlamı olmayacağını söylemek gerekir. Algılama ve usavurma edimleri kendi süreçleri içinde oluşan bir uzlaşımında yer alırlar.(Eco, 1992) Görsel algının diğer bütün duyumlardan elde ettiğimiz algılardan daha önemli olduğunun bilimsel kanıtları vardır. “Görsel algılamanın insanda resim analizi dediğimiz süreçte görev yapan beyin bölgelerinin büyüklüğü ve sayısından anlaşılabilir. Büyük beyin kabuğunun yaklaşık % 15’ini kaplayan primer görme kabuğunun yanında (V1) günümüze değin 30 ayrı görsel bölge daha betimlenmiştir. Sonuçta görsel uyarıları algılama, yorumlama ve onlara tepki vermede büyük beyin kabuğunun toplam % 60’lık bir kısmı görev yapar.” (Gegenfurth’den, aktr., Çınar, 2008, s.45) Bu fizyolojik durum gözle ilgili sanatların fazla olması sonucunu meydana getirmiştir. Böylelikle görsel algı için duyusal bütünlüğü sağlayan en önemli öğedir denilebilir.

Estetik olgusu da sanat yapıtının gerçekliğe ait duyusal bir kaynağıdır. Algının kavradığı reel varlık gerçeklikte var olan obje ya da objelere denk düşer. Sonucu ise irreel bir varlıktır. Bu alan karmaşık ve çok yönlüdür ve birbirlerini tamamlar niteliktedir. Estetik olgusundaki algıya ilişkin şekil de karmaşık bir düzende yer alır. (Tunalı, 1989’dan aktr., Çınar, 2008, s. 36)

İnsanın görsel algılamasının yeniden oluşumu gerçeklikten çıkarsanan yeni ve şekillenmiş hali ortaya çıkmaktadır. Sinematografik görüntü de gerçek algılamamanın bir benzeridir. Sinema da gerçeği en iyi anlamlandıran bir sanat olması ve bu temelden oluşmuş olduğu varsayılabilir. İnsan gözünün bir örneği kamera objektifidir. Algılama aşamasında, dürtü ve bilinç vardır. Estetik deneyimde, estetik obje-süje ile iletişime geçer. Bu iletişim, yapma ve yaşama arasında gerçekleşir. Başka bir ifadeyle sanatçı eserini, hem yapar hem de adeta onunla bütünleşir. Böylelikle estetik deneyim gerçekleşmiş olur. Estetik deneyim kendi sürecini tanıma, algılama, teemmül ve sezgi gibi tabakalarla gerçekleşir. Dewey'e göre, estetik deneyimin asıl kaynağı bireyin kendi duyularıyla çevreye yönelmesidir. Zaten birey kendi duygusal birikimiyle objeyle ilişkiye girmese estetik deneyim ortaya çıkmaz. Dolayısıyla deneyimin yegane kaynağı onu meydana getiren estetik süjedir. Şüphesiz bunu estetik süje tek başına yapmaz. Ona bu durumu yaşatan çevreyle olan etkileşimidir.(Dewey'den aktr., Eroğlu, 2011, s.260-261)

Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun bilişimlerin çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu etkileme mekanizmasının araştırılması da, sinemada semiotik çıkış noktası sorununu ve özünü oluşturmaktadır. Görüntü belirli bir nesneyle ilgili bir bilişim aktarmaktadır. Çelişkili iki görsel yapının bileşimi, görüntüyü kendiliğinden filmsel bilişim taşıyıcısı yapmaktadır. Sinematografik anlam, yalnız film dilinin araçlarıyla dışavurulan bir anlamdır; ve bu araçlar dışında gerçekleşmesi olanaksızdır. Sinematografik anlam, özgül ve yalnız sinema tekniğince gerçekleştirilen semiotik öğeler zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkmaktadır. (M.Lotman, 1986, s. 60-89)

Sinemanın günümüzdeki başlıca işlevi geniş seyirci kitlelerini “eğlendirmek“ olarak beliriyor. Bu eğlendiricilik ve hoşça vakit geçirme olgusuna yakından bakıldığında farklı “türler”e rağmen temel bazı noktalarda ortaklıklar görülür. Her şeyden önemlisi, olaylar ve karakterler kesin hatlarla belirlenmiş olup mutlaklaştırılır. Karakterlerdeki belirlenmiş nitelikler ve bu sıfatları ortaya çıkaran olaylar seyircinin zihinsel değerlendirmesinin dışında bırakılarak ve mutlak bir görünüm alırlar. Ancak bu oluşumun gerçekleşebilmesi, sinemanın estetik öğelerinin sözü edilen oluşuma uygun olarak kullanılmasına bağlıdır.

Geleneksel sinemanın seyirciye empoze ettiği süreçte, yani seyircinin tükenmesiyle sonuçlanan estetik süreçte, gerçeklik izlenimi bir başka temel kavramın, “katharsis”in ortaya çıkışına hizmet ettiği ölçüde ve ancak bu şartla tartışma konusu haline gelebilir. Gerçeklik etkisi aracılığıyla, filmdeki olaylar ve karakterlerle yaşantı birliğine girerek, düğüm ya da doruk noktasında “katharsis”e ulaşmasıyla noktalanmaktadır. Dolayısıyla sinemanın günümüzdeki estetik sorunları içinde odak noktasını oluşturması gereken gerçeklik kavramı değil, özdeşleşme ve katharsis kavramları olmalıdır.(Parkan, 1983)

Sinema dilinin temeli, bizler tarafından görsel olarak algılanmasına dayanır. Görüntünün gerçekteki bir görüngü ya da nesne ile özdeşleştirilmesi, herhangi bir imgeyle ya da başka bir zaman dilimi içerisinde kendisiyle özdeşleşmesi ve karşılaştırılması ancak bu karşılaştırma işleminin değişik nesnelere değil de tek bir nesnenin değişimine başvurulmalıdır. Bu da anlamsal ayırma sinematografik anlambilimin temelidir. Bu ayırma işlemi de insanın görme duyumuyla ilintilidir. Hjelmslev’e göre, herhangi bir birim, ilk anlamının (düzanlam) dışında, bağlama ve ilişkilere göre başka ve yeni anlamlar (yananlam) da içerir demektedir. L.Hjelmslev, gösterge dizgelerine ilişkin olarak belirlediği bu iki düzeyi de kendi aralarında ikiye ayırır: Anlatımın tözü / Anlatımın biçimi; İçeriğin tözü / İçeriğin biçimi.(Rifat, 1990)

Saussure’ün temel kavramlarından esinlenen Eric Buyyens ise; göstergebilimi, toplum yaşamı içinde bildirişimi sağlamak amacıyla üretilmiş göstergeleri (trafik işaretleri vb) inceleyen bir bilim dalı olarak görür. Ferdinand de Saussure’e göre göstergebilim, doğal dillere özgü göstergeleri inceleyen dilbilim de göstergebilimin bir dalı durumuna gelecektir. Saussure dilbilimi göstergebilime bağlarken, göstergebilimi de toplumsal ruhbilimin içine oturtur. Tasarladığı genel kuramı içinde de üç bileşenden bahseder:

1-Sözdizim: Göstergelerin birleşim kurallarını araştırır, göstergelerin birleşik göstergeler, bildiriler oluşturmak için nasıl biraraya geldiklerini inceler;

2-Anlambilim: Göstergelerin anlamını, bir başka deyişle gösterge ile gösterilen arasındaki ilişkiyi inceler;

3-Edimbilim: Göstergelerin kaynağını, kullanılmasını ve etkilerini davranış çerçevesi içinde inceler.(Rifat, 1990)

L.Hjelmslev'in göstergebilim açısından getirdiği yeniliklerin bir başkası da F.de Saussure'ün gösteren/gösterilen ikilisini ve biçim/töz karşıtlığını yeniden düzenlemesidir. L.Hjelmslev, bu düzenlemeye göre, ses düzlemini anlatım, anlam düzlemini de içerik olarak adlandırmaktadır.(Rifat, 2014, s. 35-40)

İzleyiciyi kendi tarafına çekebilmek için seçme ekseninde yazarın yararlandığı teknik yöntemlerden yararlanabilir. Koestler'e göre yazar bir şeyi aktarabilmek için: "Seçmek, abartmak ve yalınlaştırmak zorundadır. Ekonomi, okuyucunun işbirliğini sağlamaya yönelik ve yazarın bakışını yeniden yaratmaya yönelik bir tekniktir. Bunun için okuyucunun mesajı çözmesi gerekmektedir.(Koestler, 1980, s.330-450'den aktr., Adanır, 2012, s. 55-65)

Phainomenon; "Köken bakımından eski Yunanca'da "görünüş" anlamına gelen sözcüğünden gelen, yerleşik felsefe dilindeyse en genel anlamda duyu organlarıyla algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen, deneyimde kendini gösteren ya da açığa vuran nitelik, nesne, ilişki, konum, olay türünden düşünülebilecek bütün her şeyi anlatan felsefe terimidir.

Felsefe tarihinde çeşitli dönemlerde çeşitli anlamlarda kullanılan "görüngü" terimi, Eskiçağ Yunan felsefesinde akıl yoluyla kavranan değişmez gerçekler karşısında duyularla algılanan değişken görünüşler anlamında kullanılmıştır. Bu bağlamda, duyuların aldatici olma özelliklerinden yola çıkarak, gerçek ya da öz ile "görünüş" arasındaki metafizik ayrımı kesin sınırlarla çizmek için kendisine sıkça başvurulmuş terimdir.(Güçlü&Uzun, 2002, s.610-611'den aktr., Konak, 2012)

Kant'ta ise görüngü terimi, olanaklı deneyimin sınırları dışında kalan, us yoluyla kavranıp bilinemez olan "numen"'e karşıt olarak, duyarlığın sentetik formları ile anlama yetisinin a priori kategorileri doğrultusunda öznece kurulmuş nesne anlamına gelmektedir. Görüngü, öznenin bağımsız olmayan, özne eliyle işlenmiş nesne anlaşılmalıdır. Kant'ta fenomen görünüş değil beliriş olarak kavramlaştırılır. Belirenin arka planında beliren bir nesne değil beliriş şartları vardır. Beliriş şartları beliren tarafından tam olarak bir öznedeki beliriş. Belirenin kaynağı hep bir öznedir. Özneye fenomen arasında bir kapalı devredir. Görüngüleri betimlemek deneysel bir

işlem olmayıp a priori, yani deneyden bağımsız bir etkinliktir. Bu bağlamda, deneyimin geleneksel felsefede taşıdığı anlam baştan başa değişmiş; görüngüleri bilme ya da yaşama etkinliği “deneyim”, daha doğrusu “yaşantı” diye adlandırılır olmuştur.(Güçlü&Uzun, 2002, s.610-611’den aktr., Konak, 2012)

XX.yy’da görüngübilim denilince çoğunluk Husserl ile birlikte anılan ve deneysel bilimlerin karşısına yerleştirilerek temellendirilen “özbilim” anlaşılmaktadır. Asıl söylemek istediği somut yaşantıya dönüş, görüngülerin altında yatan kökensel sezgiye yönelişle eşanlıdır. Fenomenolojinin ele aldığı konu, algısal ve deneysel nesnelere değil, nesnelere özüdür. Örneğin; gördüğümüz masa duyularla kavranandır ve deneyseldir. Masayı tüm duyu verilerinden soyutladığımızda , geriye sadece masa ideası kalır, bu da masayı masa yapan düşünsel özdür. Fenomenoloji bu özleri araştırır.(Konak, 2012, s. 1-11)

“Platon’a göre yaşadığımız dünya idealar dünyasının bir gölgesi ya da kabataslak bir kopyasıdır. İdealar gözleme el vermeyen ancak salt ussal olarak kavranmaya el veren, değişmez, bozulmaz, uzay ve zaman ötesi yetkin soyut nesnelere dir. Duyumlara dayanan algılarımız gerçeğe değil, “gölge dünya”ya ilişkindir. Bunlara “bilgi” değil “sani” (doxa) demek daha yerinde olur. İdealar dünyasını ise ancak ussal bilişimle kavrayabilir, gerçek bilgiye felsefe ve matematiksel yöntemlerle ulaşabiliriz.(Yıldırım, 2004, s.159’den aktr., Konak, 2012) Yine Platon’u izleyerek Aristoteles de gerçekçi bir bakış açısı benimser. Buna göre, tanımı gereği doğru olması gereken bilgi dış dünya ile karışıklık üzerine kurulur. Dolayısıyla bilgi olan her şeyin bir nesnel ve dış karşılığı bulunmak zorundadır. Bir başka deyişle tümel ve değişmez olan bilginin, konusu da böyle olmak zorundadır.(Denkel, 2003, s.124’den aktr., Konak, 2012)

“Fenomenolojik bakışta gerçeklik ise; her zaman kendine yönelmiş bir bilinç tarafından görülen, algılanan ve bilincine varılan bir şeydir. Böylelikle dünya, deneyimlerimizin tümü bilinç tarafından kurulmuştur. Fenomenoloji, bilincin sistematik incelenmesini hedefler.

Özellikle 20. yy’da, Filozof Edmund Husserl tarafından temellendirilen fenomenoloji felsefesi hem bir yönteme hem de öğretinin kendisine işaret eder. Onun yöntem ve

öğreti” olan fenomenolojisinin çıkış noktası, yalnızca ortaya konulmuş olan sistemlerin eleştirisini yapmak ve yetinmesini eleştirmek olmuştur.“Husserl’de fenomen, görünen ile görünen şey arasındaki özsel bir bağlaşım nedeniyle çift anlamlı olup, bir yandan duyuyla deneyimlendiği haliyle görünen dünyaya, diğer yandan da görünüşlerin özü anlamında görünüşe gelen şeyin kendisine gönderme yapar.” (Husserl,2006’dan aktr.,Çolak, 2016, s. 1-10

Husserl, sanat eserinde yaşanan çatışmayı deneyimleyen izleyicinin bilinci, sanatta vazgeçilmez bir role sahiptir. Bir eser, onu algılayan bir izleyici için eserdir. Bu bakımdan her sanat dalı, zorunlu olarak kendisi için izleyiciyi koşul kılar. İzleyici olmadan sanat, kendi tanımı gereği imkansızdır. Bu nedenle de her yapıt bir koşula bağlıdır. Özetle, bir nesnenin yokluğunda o nesnenin imgesi olarak yerine geçmesi, öznel bir yoklamada ortaya çıkar. Yani temsil olması için yorumlamaya gereksinim duyulur. Bu tam olarak da yorumlama yani yönelimselliğin özel bir formudur. (Zahavi, 2003’dan aktr., Çolak, 2016)

“Freud, akıl yürütmenin önemli mantıksal bağlantılarının imajlarla nasıl temsil edilebildiği sorusunu ortaya atar. Benzer bir problemin görsel sanatlarda da mevcut olduğunu söyler. Rüya imajları ve sanatta yaratılan imajlarla düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imajlar arasında gerçekten de paralellikler vardır; ancak benzerlikler ışığında farklılıkların da olduğu ve düşünce imajlarını daha kesin bir şekilde nitelenebilir. (Arnheim, 2007, s. 269’dan aktr., Botz-Bornstein, 2011, s. 11)

Metz psikanalitik çözümleme yöntemini anlam üretim mekanizması açısından ele almaktadır. Düşteki anlam mekanizması ile filmsel öykünün üretiliş mekanizması arasında önemli benzerlikler vardır. Bu benzerlik Metz’e göre film öyküsüyle, “düş”sel öykü arasındadır. Çünkü düş bilinç altına ait bir “üretim mekanizması”ndan geçerken, filmsel öykü bilincin denetiminden geçmektedir. Bilinç, sansür kavramını da beraberinde getirmektedir. Yönetmen bilinçaltı sansür denetimini aşabilmek için sembolik imgeler üretmeye doğru yönelmek zorundadır. Bilinç altındaki düşünce üretimi artık neredeyse genetik bir alışkanlık haline gelmiş “sansür” ya da önbilinçten geçerek, bilinç düzeyinde dışa vurmaktadır. Jacques Lacan’ın “bilinçaltı

bir dilyetisi gibi yapılanmıştır.” Sözü belki de en iyi açıklamasını burada bulmaktadır.(Adanır, 2012, s. 50-65)

3.1.3. Sözlü ve Yazılı Kültürde Anlatı

Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak benimsenir. (Barthes, 2014, s. 101-140)

George Thomson, konuşma başladığı zaman dilin iki boyut kazandığını anlatmaktadır. Bunların ilki dilin, bireyler arasında açık seçik, kestirme bir bildirişim yöntemi (günlük konuşma) olarak kullanılmasıdır. Bu kullanım, düz ifade düz anlatımdır. Edebiyat malzemesi değildir. İkincisi, büyücülük danslarında özel törenlerde ve özel günlerde kullanılan kutsal bir karakter kazanarak koşuklu ifadeyle biçimlendirilen dildir.(Thomson, 1994, s.73’den aktr., Elif, 2009)

Mark Turner, “Edebi Akıl” (The Literary Mind) adlı kitabında insanın gündelik yaşamdaki düşünce biçiminin öyküsel olduğu’na dikkat çeker.(Turner, 1996, s.40’den aktr., Bingöl, 2006)

Düşünce, tutku ya da güzelliği açıklama aracı olarak dilden yararlanmaya başladığı andan itibaren, yazını, dille ilgili her türlü bağınından uzak duran bir sanat olarak düşünmek hiç olanaklı değildir. Dil, kendi öz yapısının aynasını sunarak söyleme eşlik etmeden var olamaz. (Aktr. Barthes, 2014, s.851) Didier Coste’un “İletişim Olarak Hikaye” (Narrative as Communication) adlı kitabında anlatı tanımlamasından biri şudur; “Anlatı, anlatı öncesi deneyimin anlamıdır.”(Coste, 1989, s.13-14’den aktr., Bingöl, 2006)

Anlatı, “Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesi.” (Mutlu, 1994) olarak tanımlanır. Diğer bir tanımla anlatı, “olaylar, deneyimler ya da benzerlerinin bir hikayesi; anlatı eylemi”dir.(Randall, 1999, s.2’den aktr., Oluk, 2008)

Platon'un Mimetic ve Diegetic olmak üzere, iki tür anlatıyı ayırdettiğini belirtir. Mimetic, ya da öykünmeci olanı, anlatıcının karakterler aracılığıyla, "sanki başka biriymiş gibi" konuştuğu "öykünme aracılığıyla anlatı"dır. Bu anlatı genellikle, tiyatrodaki olduğu gibi, bir anlatıcının hikaye etme edimi tarafından dolaylanmaksızın bir eylemin dolaysızca oynanması ya da taklit edilmesi şeklinde karakterize olur. (Bordwell, 1985, s. 30-50) Diegetic anlatı ise, anlatıcının bizzat konuşmacı olduğu "yalın anlatı"dır. Mutlu, 1994, s. 42) Umberto Eco'ya kurmaca olmayan anlatıyı "doğal anlatı", kurmaca anlatıyı ise "yapay anlatı" olarak adlandırır. Eco tanımlamasını da şöyle yapar: "Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya çalıştığı olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır, Yapay anlatı ise; kurmaca anlatıyı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar gerçeği söylüyor gibi yapar ya da bir kurmaca söylem evreninde oluştuğunu öne sürerler."(Eco, 1995, s. 136)

Kurmaca olmayan anlatılar mektup, anı ya da yaşam öyküsü, deneme, gazete yazıları gibi türlerdir. Kurmaca anlatılar ise destan, masal, roman, öykü, fıkra, filmler vb. kapsamaktadır. Kurmaca düşsel, kurgusal ise tasarımsaldır. Tzevatan Tudorov, kurmaca bir anlatı olarak romandan bahsederken "Roman, bilimlerden farklı olarak, yanlış olan veya olabilen bir söz değildir; bu söz gerçeğe sınanmaz; roman ne gerçektir ne de sahte, romanın kurmaca olduğunu kanıtlayan budur" demiştir. (Tudorov'dan aktır., Oluk, 2008)

Bu nedenledirki, kurmaca dünyalardan zevk almamızın temel nedeni de budur. Umberto Eco; kurmaca metinle karşı karşıya kalan okur yazarla "kurmaca anlaşması" yapar ve okurun kendisine aktarılan anlatının bir hayal ürünü olduğunu bilmesi gerektiğine ve bu anlaşmayı kabul ederek anlatılanları gerçekten olmuş gibi varsaymış olur.(Eco, 1995, s. 87)

Göstergebilim ya da psikanaliz açısından bir film kuramı geliştiren, ayrıca genel göstergebilim sorunlarıyla olduğu kadar nükteli sözleri ve sözcük oyunlarını inceleyen Christisn Metz "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler I" (Essais sur la signification au cinéma I), "Göstergebilim Denemeleri" (Essais Sémiotiques) vb; anlatının mantıksal düzenini özellikle V.Propp'un sınıflandırmasına dayanarak geliştirmiştir.

Propp'un amacı, yüzeydeki çeşitlilik, çokrenklilik altında yatan yapısal düzeni ve bu düzenin işleyişini sağlayan "temel işlevler"i bulup ortaya çıkarmaktı. Eşsüremlili bir incelemeyle değerlendirdiği masalarda, işlevi masal kişinin eylemi olarak gören ve bu eylemi de olay örgüsünün akışı içindeki anlamına göre yapılandıran Propp'a göre, masaların temel bölümlerini kişilerin eylemleri oluşturur. Masalardaki kişilerin farklı olmasına karşın yaptıkları eylemler temel yapılarıyla ve işlevleriyle aynıdır. (Rifat, 1990, s. 48-151)

Bir anlatıyı zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri olarak düşünebiliriz. Bir anlatı genellikle öykü terimi olarak bahsettiğimizdir. Öyküyle ilişkimiz değişim ve istikrar, neden ve sonuç, zaman ve mekan modelini anlamamıza dayanır. Tanınmamızın bütün bileşenleri nedensellik, zaman ve mekan tüm medya ortamlarında anlatılar için önemlidir, ancak nedensellik ve zaman merkezi önemlidir. Gelişigüzel olaylar zincirini bir öykü olarak anlamak zordur.(Bordwell &Thompson, 1989, s. 79)

Anlatı, öykü türünü de içine alan ve kurmaca olan ve olmayan başka türleri de kapsayan bir kavramdır. Olay örgüsü unsurunu içinde bulunduran öykü kavramı bu özelliğiyle diğer anlatı türlerinden ayrılır. Genel bir tanımıyla öykü, bir başlangıç ve son noktası olan, biri tarafından anlatılan, belirli bir süreyi kapsayan ve düzenlenmiş olay örgüsüne sahip olan kurmaca bir anlatı türüdür. Öykünün iletilme biçimi ise söylemdir. Metz'e göre "Bir öyküyü dünyanın geri kalan kısmından ayıran ve gerçek dünya ile bağdaştıran bir başlangıcı ve sonu olmasıdır. Bir başlangıcı ve sonu olan şey yaşamdır yani gerçek dünyadır. Öykü ise son noktası olan bir anlatıdır." (Metz'den aktr., Oluk, 2008, s.19)

Öykü biçim aracılığıyla kendisini var eder. Bir öykünün çekiciliğinin en büyük bölümü başlangıçta dinleyiciye önemli bir gelişme olacağına dair bilgi verir. Alımlayıcının öyküsünün büyümesine kapılabilmesi için sonucu yakalaması için merak içinde olması gereklidir. Bu bağlayıcı işlevin yapılması için de olaylar dizisinin anlamlı bir şekilde birbirini izlemesi, çatışma unsurunun yaratılması yani karşıtlıkların iyi / kötü, doğru / yanlış vb. bulunması öykünün gelişme bölümünü ve mücadele süreçlerini içerir. W.L.Randall'ın dediği gibi, "Mutlu bir sonucu umut

edebiliriz ve mutlu bir giriş varsayabiliriz ama mutlu bir gelişme bölümü olursa sıkıcı bir hikaye elde edilir.” (Randall, s.104’den aktr.,Oluk, Klasik Anlatı Sineması, 2008, s. 20) Gerçekte on dakika sürecek olan bir sahne anlatsal zaman içinde bir dakikaya indirgenir. Burada alımlayıcı ile yazar arasındaki, dramaya özgü uzlaşım devreye girer. “Ertesi gün”, “on yıl sonra” gibi uzun kopukluklar olarak vurguladığında , izleyici bunun uyumsuzluğunu duymaz ve “gerçeklik” olgusu bozulmaz.

XVII. Yüzyıl Fransız Klasisizmi içinde, oyun yazarları ve kuramcılar tarafından formüle edilip kurallaştırılan üç birlik kanunu, dramatik eserlerde eylem, zaman ve mekanın bir birliğe sahip olmasını öngörür. Martin Esslin’e göre, üç birlik kuralı, örneğin bir saat süren gösterinin kapsamı içinde çeşitli sahnelerin yer almasının, aynı şekilde bir saatlik sürede, ayları ve yılları kapsayacak bir aksiyon yaratılmasının seyirci tarafından inandırıcı bulunmayacağı varsayımından hareketle kabul edilmiştir.”(Esslin, 1996, s.14’den aktr., Ünal, 2008, s. 108-120)

Buna bağlı olarak da diğer bir kurala, mekanda birlik, klasik kuramcılara göre dramatik aksiyon “tek bir mekanda” geçmeli, bütünüyle orada olup bitmelidir. Hatta bu kural o kadar önemsenir ki,”Tek yerin kent, hatta bir ev olarak yorumlanması, her sahnenin kentin çeşitli yerlerinde, ya da evin başka köşelerinde geçirilmesi bile hatalı görülür. Oyunun geçtiği yer, kişinin durup baktığında görüş açısı içinde kalan alan olmalıdır.”(Şener, 1993, s.99’den aktr., Ünal, 2008) İster kurmaca isterse belgesel olsun her anlatı filminde karakterler nedenleri yaratırlar ve sonuçları gösterirler. Filmin biçimsel sistemi içinde onlar olayları gerçekleştirirler ve onlara tepki verirler. Onların aksiyonları ve reaksiyonları bizim filmle ilişkimize güçlü bir şekilde katkıda bulunur. (Bordwell, Film Art Narration in the fiction film, 1989)

“Klasik yazar ve kuramcılar”, bu mimetik yapıyı oluşturmanın temel şartının “tam-yanılsamacı” bir aksiyon oluşturmak olduğunu düşünürlerken, bundan sonra gelen drama yazarları, bunun sanatçıyla “alımlayıcı” (okuyucu/izleyici) arasında meydana gelen öznel ulaşımınla sağlanılabileceğini ve yanılsamasını bozmaksızın seyircinin farklı “zaman” ve “mekan”lara taşınabileceğini ortaya koymuşlardır.(Ünal, 2008, s. 115-125)

Üretme ve yorum arasındaki seçim ile yazarın ya da yönetmenin, yapıtın ya da okurun amacı arasındaki seçimin birleşmesinden doğan geniş bir tipoloji vardır ve anlamsal yorum ile eleştirel yorum bir başka deyişle anlamlandırıcı yorum ile göstergebilimsel yorum, metnin ya da filmin çizgisel olarak gerçekleşmesi sonucunda alıcının ona anlam yükleme sürecinin sonucudur. Eleştirel ya da göstergebilimsel yorumdaysa, bazı estetik işlevli metinler her iki tip yorumu da öngörürler.(Eco, 1991, s. 15-50)

Olay örgüsü, bilgi hiyerarşisinden oluşmaktadır. Herhangi bir anda izleyicinin karakterlerden daha mı fazla, daha mı az yoksa aynı düzeyde mi bilgi sahibi olduğunu sorabiliriz. Anlatım alanını analiz etmenin kolay bir yolu soru sormaktır. Kim neyi ne zaman biliyor? İzleyici, yalnızca herhangi bir karakterden daha fazla bilebileceğimiz için değil, aynı zamanda hiçbir karakterin sahip olmadığı bilgiye sahip olabileceğimiz için de, mutlaka “kimler” arasına dahil edilmelidir.(Bordwell, 1985, s. 94)

Viktor Şklovski “Öykünün ve Romanın Kuruluşu” adlı makalesinde şöyle tarif eder: “Eğer bir çözüm sunulmazsa bir konu karşısında bulunduğumuz izlenimi uyanmaz bizde.” (V.Şklovski, 1995, s. 151’den aktır., Oluk, Klasik Anlatı Sineması, 2008, s. 22) Alımlayıcıda öykünün bitmediği izlenimi yaratılmamalıdır. E.M.Forster “öykü ile olay örgüsü ayırımına dikkat çekerek olay örgüsünün, öyküden daha gelişmiş bir yapı gösterdiğini söyler. Olay örgüsünde olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi vardır.(Forster, 1982, s.128’den aktır., Oluk, 2008)

Öykü kronolojik olarak sıralanmış olaylar dizisidir. Olay örgüsünde ise olaylar kronolojik olarak sıralanmak zorunda değildir. Öykü, bitmiş olaylar zinciridir, olay örgüsü ise bunların anlatılma biçimidir.(Forster, 1982, s.128’den aktır., Oluk, 2008) Öykü, eylem, zaman ve mekan kategorilerinden oluşur. Olay örgüsü ise bu öykü öğelerinin, belirli bir amaç doğrultusunda düzenlenmesidir. Rus biçimcileri öykü yerine “fabula”, olay örgüsü yerine “syuzhet” terimlerini kullanırlar. T.Todorav’a göre, “Fabula”, gerçekten olup bitmiş şeydir, “konu” ise “syuzhet” okurun bunu öğrenme biçimidir. İçinde anlatıcının bakış açısını, bakış açısını aktarma biçimi gibi unsurları barındırması sebebiyle olay örgüsünden daha geniş bir alanı kapsamaktadır. (T. Todorov, 1995, s. 259’dan aktır.,” (Oluk, Klasik Anlatı Sineması, 2008, s. 24)

Gerçek olay örgüsünün kavramı “syuzhet”, olaylar, ”zaman” ve “mekana” organik olarak bağlıdır. Böylece olay örgüsünün “meydana getirilmesi” aşaması zaman-mekan kategorilerine sahip bir “birey” olarak sanatçının üretimi haline gelir. Burada sanatçının kurgulama yöntemi önem kazanmaktadır. Fabula(öykü), olay örgüsel eserlerde ilkesel olarak syuzhet’in içinde gizlidir. Ortaya çıkması aşama halinde gerçekleşir, izleyicide oluşumu tamamlanır. Bu tür bir üç boyutluluk içinde ve nedensellik ilişkilerine bağlı olarak izlemek seyircide bir “şimdiki zaman” yanılması yaratır. Öykü süresince çatışma ve edim yoluyla karakterler yansıtılmaktadır. Olay örgüsel kuruluş (syuzhet), her daim canlı ve dinamik bir temsil sistemini oluşturur. Anlatıcı öykü süresince araya girmediği sürece de bu temsili gerçeklik tam ve uyumlu bir şekilde kurulur.(Ünal, 2008)

Dramatik eserin anlatımı ancak karakterler, onların edimleri ve çatışmaları temelinde düzenlemek ve bu sayede anlaşılmasını sağlamak zorundadır. Ana karakter ve yan karakterlerle örgüsel gelişme oluşur . Dramatik eserin meydana gelmesi için ikinci kolaylık ise diyaloglardır. Sözlü ifadenin yoğunlaştırılması, dramayı “yazın”a yaklaştırmak ve özgünlüğünün kaybolmasına yol açabilir. Özellikle anlatım olanaklarının fazla olduğu sinemada dengenin sağlanması önemlidir, diyaloglardan kaçınmak ve anlatımı jest, mimik ve edimlerle ifade edilmesi, konuşmanın sade ve işlevselliğe yakın olması gereği esas tutulmalıdır.(Aktr. Ünal, 2008)

Olayların kendiliğinden ve bir anlatıcının varlığından bağımsız olarak gerçekleşir gibi görünen hareketinde, üç birlik sisteminin gerçekliliğinde oluşur. Anlatıcı tarafından sözle değil de aksiyon yoluyla oluşturulan fabula zamanda, mekanda ve eylemde birliği kurmak zorunda kalır. Dramatik eserler tek bir sahneden oluşan yapılar değildir. Aynı eserde, birden çok aşamalanmalar vardır bundan dolayı da sık sık zaman-mekan uyumu değişir. Sahnelerin birbirini izlemesi syuzhet içinde kurgu boyutunda yer alır. Kurgu, sahne içinde “gerçek zaman-mekan ilişkileri” yanılmasını yaşayabilen izleyici, sahneler arasında ansızın gerçekleşen aşamalara karşı algısını geliştirmiştir.

Fabula, belirli bir devamlılık izlemek zorundayken, syuzhet kurgulama olanağı sunmaktadır. Syuzhet öyküde somut öğeleri kullanarak olay örgüsünü sıralarken, öykü, özneliği farklı anlam ve olay dizgileriyle çerçvelenebilir.

Durum değişimi, öykü içinde bu değişimin bireylerden birinin görüşü ve yorumlayışına göre kurgulanır. Bu zorunluluksa eğer anlatıcı her zaman anlatısında karakterlerden birine odaklanır. Duygusal ve yorumsal biçimlenme o karakter çevresinde biçimlenir. Bunun aksi durumunda ise anlatı öyküsel, öyküde olay örgüsel düzenlenişini kaybeder. Öykünün içeriği ve bunun yarattığı duygusal ve düşünsel anlam bu çerçevede belirir.

Sevda Şener, “Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı” adlı kitabını şu cümleyle bitirir: Dram sanatı...her çeşit malzemenin ustalıkla kurgulanması gerektiren, bu konuda beceriksizliği bağışlamayan çetin bir sanattır.” (Şener’den Aktr., Ünal, 2008)

Dramatik yapı yıllar önce, XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransa’da, “İyi Kurulu oyun” terimiyle tanımlanmaya çalışılmıştır. Buna göre dramatik anlatışı özellikler taşımalıdır: (Ünal, 2008, s. 20)

1. Başta açık edilmeyen bir durumun doruk noktasında ortaya konması,
2. Konunun sergilenmeyle birlikte önceden özetlenmesinden sonra, aksiyonun gittikçe hızlanarak, gerilimi ters çözümlü yollara hazırlaması,
3. Seyircinin bildiği ama oyun kişilerinin bilmediği bir gerçeğin merak ögesi olarak oyunun merkezine konması,
4. Düşümden önce, aksiyonda bir ters gelişimin yaratılması.

Daha sonra ortaya çıkan ve eleştirel içerik taşıyan bir başka yaklaşım ise kapalı biçim” kavramıdır. Aziz Çalışlar’a göre,”Aksiyon, yer ve zaman birliği kesintisiz olarak vardır. Aksiyon tektir ve düz bir çizgi izler.” Oyunun ekseni onun kahramanına, onun davranışlarına, dış aksiyona bağlıdır. Oyun içinde biçim çeşitliliği yoktur; oyun kendi içinde kapalı bir biçimde gerçekleşir.(Çalışlar, 1993, s.165-166’den aktr., Ünal, 2008)

Açık biçim, oyun metninin bir dış biçimi olmakla birlikte, kapalı biçimin estetik düzenlenmesinde farklılık gösterir. Açık biçimde de konu, önerme, kişiler içeriğin içinde yer alan öğelerdir. Ancak açık biçimde içerikteki başlangıç yerine oyun

boyunca süren durum olarak nitelendirmemiz gerekir. Oyunda değişiklik durumu yani aksiyon yer almamaktadır. Açık biçimde, aktarılabacak olaylar ve kişiler evrende ve tümüyle verilir. Kapalı biçimden farklı olarak olaylar dizisinde itici güç gözlemdir. (And, 1970, s.77'den aktr., Elif, 2009)

“Freytag Piramidi” adıyla anılan sistemde ve kapalı anlatı yapısını Walter J.Ong’un görüşüne göre, tıpkı piramit şeklini andıran ve anlatıda önce olaylar yokuşa sürüldükten sonra gerilim artarak doruk noktasına erişir. Bu noktada bir olayla bilinç aydınlanır, olayların akışı bozulur, iniş ve çıkışlarla düğümün çözülmesiyle anlatı noktalanır.” (Ong, 2003, s.167'den aktr., Ünal, 2008) Freytag Piramidi aslında bütün dramatik anlatıların biçimlenişinde temel kural haline gelen ilkeleri içinde barındırmaktadır.

1920’li ve 1930’lu yıllarda, doğrudan göstergebilim kuramı içinde yer almasa da, anlatı yapılarını çözümlenme açısından önem taşıyan, Rus Vladimir Propp’un çalışmaları 1960 sonrası göstergebilim kuramcılarının kalkış noktası olarak başvurdukları “Masalın Biçimbilimi” (Morfoloziya skazki) V.Propp’un temel yapıtıdır. (Rifat, 2014)

Biçimbilim sözcüğü, biçimlerin incelenmesi anlamına gelir. Masalın biçimbilimi, halk masalı alanında, biçimlerin incelenmesi ve yapıyı düzenleyen kuralların ortaya konması olanaklıdır. Konularına göre sınıflandırma konusu üzerine Fin Okulu bir inceleme yapmaya yönelmiştir. Bir dizgeye göre, coğrafya ve budunbilgisi açısından toplanmış, konuların temel yapısı, yayılması ve kaynağı üstüne sonuçlar çıkarılmıştır. Bu okulun çalışmaları içgüdüsel bir öncüle dayanır. Bu öncüle göre, her konu başka konular yığınından ayırabileceğimiz ve tek başına inceleyebileceğimiz, örgensel bir bütündür. Masalları uzlaşmacı bir biçimde adlandırabilmek kullanışlı bir yöntemdir. Büyülü güç, büyülü nesne, büyülü eş, büyülü düşman vb. (Propp, 1985) A.N.Veselovski’ye göre,” bir örge dizisi bir konudur. Öрге konu olarak gelişir.”Konular belli bir düzen içinde biraraya gelirler; konu içinde çeşitli durumların örgeler örüldüğü bir izlek anlaşılıyor. Aynı zamanda konu bir yaratma, birleştirme edimidir. “Öрге, imgelerle yüklü ve anlatının ayrıştırılamayacak bir birimidir.” (A.N.Veselovski 1-133'den aktr., Propp, 1985, s. 23)

Kahramanların nitelik ve nicelikleri, eylemleri, nesnelere öge olarak kabul edilmiştir. Tüm bu örgeler simgelerle formüle edilerek masalların yeni bir yazımı yapılmıştır. Masal konusunda 1924'te bir kitap yayımlayan R.M.Volkov olağanüstü bir masalın farklı on konu üzerinde oluşabileceğini söylemiştir. Aptal kahraman, büyülü nesneyi elinde bulunduran kişi, hırpalanan suçsuz, kader kurbanı vb. (Volkov, 1924'den aktır., Propp, 1985, s. 10-25)

Kişilerin işlevleri masalın temel bölümlerini göstermektedir ve ayırdedilmesi gerekenler de bu işlevlerdir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.”İşlevlerin ve rastlaşmaların seçimi ve düzenlenişi belli bir özgürlük gerektirir.”(Volkov, 1924'den aktır., Propp, 1985, s. 10-25) İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır. İşlevler, birbirlerini dışlayan eksnelere göre bölüşürülemezler. Masaldaki tüm işlevler bir tek anlatıya göre düzenlenirler. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar. Masal incelemesinin bütünceden sonuçlara doğru uzanan bir yöntemine göre sürdürülmesi gereklidir. Masalların girişinde genellikle başlangıç durumu sunulur. Kişiler ve kahraman belirtilir. Masalda kolaylıkla bir kişi diğerrinin yerini alır. Gerçek yaşamda da imgesel kişilerin yerini renkli kişilere bırakabilir, masal aynı zamanda çağdaş tarihsel gerçektir, yazından ve dogmalardan, töre ve geleneklerden etkilenir ve dönüşüm geçirir.

3.1.4. Anlatının Kurgulanması

Kurgu, bir rastlantı sonucu sinemaya girmiştir. Méliès, Olace de l'Opéra'da çekim yaparken kamerası aniden durmuş ancak doğal olarak çevredeki yaşam sürmüştür. Daha sonra kameranın kendi kendine çalışması üzerine görüntü kaydetmiştir. Méliès, görüntüleri işlerken bir kadının aniden bir erkeğe, bir otobüsün cenaze arabasına dönüştüğünü gördü. Böylece, “hareketli resmin büyülü kapasitesi” bulunmuş oldu. (Kaya, 2011)

Kurgu, sinematografinin, ayrıntılarıyla çözümlenmiş ve aynı zamanda sert tartışmalara yol açmış biçimsel araçlarından biridir. Eisenstein'a göre, “sinema sanatı demek, her şeyden önce kurgu demektir.” Filmde yönetmen, betimlenen olayla elinde birçok biçimsel araçla kendi yorumunu katarak izleyiciye benimsetmek için çalışır. Bu anlam da seyircinin bilincinde oluşmaktadır. Bazin'e göre, Sovyet kuramsal yazınının kurgu diye nitelediği şey, sanatsal anlamın meydana gelişine

ilişkin en genel yasallıklardan birinin, yani ayrışık öğeler bileşiminin gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildir. (M.Lotman, Sinema Estetiğinin Sorunları, 1986)

Kurgu, sinema sanatında, aralarında tema bağlantısı bulunan ayrı film bölümlerinin bir araya getirilip düzenlenmesi işlemidir. İzleyiciyi etkilemek, çekilen film parçalarının bir düzene sokulmasıyla mümkün olur. Bunun dışında izleyiciyi etkileme olanağı yoktur. Bunun için çekim aşamasından sonraki aşama olan kurgu aşaması, filmlerin neredeyse belkemiğini oluşturur.(Aleksey, 2007, s.3-4'den aktır., Şahiner, 2013) Kurgu aşamasında çeşitli geçişler yardımıyla estetiksel ifade verilebilir. Kurgu zamanın anlamlı kullanılmasına da olanak sağlar.

Kurgunun oluşturulmasında en önemli unsur filmin dramatik yapısını kurmak ve anlatılacak hikayenin ne şekilde, ne ritimde, hangi sırayla, hangi hızla anlatılacağını bulmayla önem kazanabilir. Olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri, Griffith'in geliştirdiği devamlılığa dayalı kurgu yöntemiyle kurulmaktadır. Bu yöntem sayesinde, izleyici filmsel zaman ve mekanı kolaylıkla algılamakta, filmdeki kişilerin ve nesnelerin zaman ve mekanla olan ilişkilerini rahatlıkla kurmakta, dolayısıyla perdede akıp giden olaylar arasındaki ilişkileri daha kolay anlamlandırmaktadır. Griffith'in geleneksel anlatıya sıkı sıkıya bağlı filmlerinin, Sovyet kuramcılarını çok etkilediği ve filmsel anlatımda kurgunun gücünü ortaya koymak konusunda onlara önemli fikirler verdiği söylenebilir.(Altundağ, 2006)

Lev Kuleshov, kurgunun anlam yaratmadaki gücünü üç önemli deneyle gerçekleştirmiştir. Yaratıcı coğrafya, yaratıcı anatomi, Ivan Mosjoukine yaratıcı coğrafya deneyinde, farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş görüntüleri kurgulayarak, izleyicinin zaman ve mekanı aynı algılamasını sağlamıştır. Yaratıcı anatomi deneyinde ise, farklı insanların ayrıntı çekimlerini bir araya gelmesinin, izleyicinin zihninde perdedeki kişinin tek bir kişi olarak algılanmasını sağladığını ortaya koymaktadır. Mosjukin deneyinde ise, farklı çekimlerin yan yana gelmesinin farklı anlamlar yaratabileceğini kanıtlamaktadır.

Pudovkin'e göre kurgu bir düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konması demektir. Ona göre birbirinden bağımsız çekimlerin, dahası birbirine karşıt

çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. O dramatik ilkeyi yeğler. Eisenstein'a göre çatışma her tür sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir. (Eisenstein, 1949, s.49'dan aktr., Büker, 1991)

Eisenstein, sanatın ürettiği izlenimlerin en küçük birimlerini araştırdığını, bilimde nasıl iyonlar, nötronlar ve elektronlar varsa sanatta da “atraksiyon”lar olabileceğini ve yönetmen bunların hepsini, anlamlı bir bütün elde etmek için düzenlemesi gerektiğini savunuyordu. Ona göre, sahnede diyalogların dekor, aydınlatma, kostüm gibi öğelerin atraksiyon olduğunu vurgulamıştır.(Wollen, 1982, s.32'den aktr., Abisel, 2014)

Eisenstein, çekim içinde meydana gelebilecek çatışmaları “çizisel yönlerin çatışması, düzlemlerin çatışması, hacimlerin çatışması, aydınlık-karanlık çatışması ve derinliklerin çatışması” olarak sıralarken çekimlerin birbiriyle olan çatışmalarının ise, göğüs çekimleri-genel çekimler, çizisel bakımdan değişik yönlü parçalar, karanlığın parçaları-aydınlığın parçaları” arasında meydana gelebileceğinin vurgusunu yapmaktadır. “Bir nesne ile bu nesnenin boyutları arasındaki çatışmalar” ve bir olay ile bu olayın süresi arasındaki çatışmalar”dan bahsetmektedir. Bunun oluşumunu ise birincisinin biçimi bozan mercekle, diğerinin ise “tek resimli çevrim” veya “yavaşlatılmış hareket” ile sağlanabileceğini söylemektedir.(Altundağ, 2006)

Materyalist bir düşünür olan Eisenstein, gerçekliğin sanatta daima muhafazakarların sığınağı olduğunu öne sürmüş ve “hakikati” elde etmek için “gerçeklik”ten uzaklaşmak gerektiğini, olguların görünürdeki yüzlerinin kırılmasının ve bir gerçeklik ilkesine uygun biçimde olguların yeniden inşasının zorunlu olduğunu savunmuştur. Bu da ancak olguların diyalektik işleyişinin biçimini görmekle mümkün olabildiğini ve yönetmen konusunu ancak bu şekilde “tema”ya dönüştürebileceğini vurgulamıştır.(Dudley, 1979, s.66'den aktr., Abisel, 2014, s. 206-207)

Günümüzde çözümlenmeler, gerçekten de, anlatsal içeriğin “süredizimini bozma”ya ve mantıksal yapısını yeniden kurma”ya, onu, Mallarmé'nin Fransız dili konusunda “mantığın temel zorlamaları” dediği şeye boyun eğdirmeye çalışır. (Aktr.a.g.e quant au livre,Œuvres complètes s:386 Barthes, 2014) Anlatı ve dilin yalnızca göstergesel

bir zamanı vardır; “gerçek” zaman, göndergesel gerçekçi bir yanılsamadır ve yapısal betimleme de zamanı bu niteliğiyle ele almalıdır.(Aktr. Barthes, 2014)

A.J. Greimas, Cl.Bremond ve T.Todorov’un açıkladığı gibi günümüzde başlıca üç araştırma doğrultusu vardır. Birinci yol (Bremond) bu yaklaşımda, anlatıda işlenen insan davranışlarının sözdizimini yeniden oluşturmak, öykünün her noktasında herhangi bir kişinin boyun eğmek zorunda kaldığı “seçimler”in izleyeceği yolu yeniden çizmek ve böylelikle kişileri harekete geçmeye karar verdikleri anda kavradığı için ortaya çıkan enerji mantığını ortaya çıkarmak söz konusudur.

İkinci örnek ise dilbilimsel niteliklidir. Buradaki ana kaygı, işlevlerde dizisel karşıtlıklar bulmaktır; bu karşıtlıklar Jakobson’un “yazınsal işlev” ilkesine uygun olarak anlatı örgüsüne yayılmıştır. Ana çizgilerini Todorov’un belirlediği üçüncü yol ise anlatının belli sayıdaki temel yüklemeleri birleştirme, değiştirme ve dönüştürme kurallarını düzenlemeye çalışarak, çözümlemeyi “eylemler” düzeyine oturtur.

A.J.Greimas anlatı kişilerini ne olduklarına göre değil, ancak üç anlam eksenine katıldıkları ölçüde, ne yaptıklarına göre betimlemeyi ve sınıflandırmayı önerdi; tümcede de görülen bu üç büyük eksen (özne, nesne, dolaylı tümleçler), bildirişim, istek ve sınımadır; anlatı boyunca beliren dizisel bir yapıya (özne, nesne, gönderen, gönderilen, yardımcı, karşıçikan) bağımlı kalır.(Aktr., Barthes, 2014)

Yaşamın olay düzgüsünün pratik anlamda sözlü anlatının, anlatı ve dinleyicinin ortam bir deneyimi olduğunu vurgulayan Walter Benjamin, insanın özgürleşmesinin araçlarından biri olan “Hikaye Anlatıcısı”nın modern yaşamda hiçbir hükmü kalmadığını öne sürmektedir. “Öykü anlatıcılığı”nın yaşamdan giderek uzaklaşmasına koşut olarak insanların deneyimlerini paylaşma yeteneklerinin ellerinden alındığını belirten Benjamin, deneyimin giderek gözden düştüğüne dikkat çekmektedir.(Aydın, 2012)

Dilin güçlü kodu ile anlatının güçlü kodu arasında, terim yerindeyse bir boşluk oluşur bu da tümcedir. Anlatıcının yaratıcılığı da bu iki kod arasında yer alır. Dilbilimin kodu ile dilbilim-ötesinin kodu arasında imgelem ise kodun denetimidir.(Barthes, 2014, s. 136)

Benjamin her ne kadar hikaye anlatıcılığının bir değeri kalmadığını belirtse de aslında her bir sanatçı birer Hikaye Anlatıcısıdır. Sanat eserlerinin yüzyıllar öncesinde etkisini koruyarak ulaştığı gibi öykü anlatıcılığı da gelecek zamanlara aktarılabilecektir.

3.2. Flanör Gezgin Film İzleme Kültürü

Flanör olan sanatçı, “yürüyen düşünce” demektir. Gezerlik hali, bir başka deyişle bilincin flu adımlarıyla alınmış mesafelerin en yüksek noktasına ulaştırılmış fotoğrafı da denebilir. Yürümeyi, Benjamin’in sezgici ve gözlemci öznesinden, Bauman’ın ötekinin topluca kavranılmış imgesine ayna tutarak klasik temsil algısında karmaşalar yaratan “yabancı”sına kadar pek çok farklı tanımlama, gezgin-düşünce-düşünür figürünün zaman içinde geçirdiği dönüşümlere işaret eder. (Köse, 2012, s. 9-211)

Flanör’ün zaman kaygısı yoktur. Burjuva başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine bir serbest zaman yaratır; oysa, Flanör’ün zamanı serbesttir. Flanör’ün avare gezinmesi, zamanını uzlaşma yoluyla rasyonelleştirdiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki.(Aktr., Artun, 2012) Özellikle Paris’in sembolize ettiği modern kentin panoramasında, pasajların gezinme olanağı sunması açısından ayrı bir önemi vardır. Zamanla kentin dilinden anlayan, avareliğini haklı kılan bu yeni yaşam biçimine uyumlu, rekabetle ve tekinsizlikle mücadelede başarılı, insan sarrafi ve gözlemci bir tiplene doğar. Benjamin’in ifadesiyle, “Rüzgarın esintisine bıraktığı kağıt parçasının izini süren” flanörün avareliği, sezgilerini iyi kullanışı ve çabuk kavrayışı ile birleşir. Görsel imgelerin bol olduğu ortamlarda gezinen flanör özellikle modernite ile birlikte gelişen kent kültürünü temsil eden caddelerden ve pasajlardan beslenir. İçinde yaşadığımız evren iki yüzyıl gibi bir süre içinde günümüzde de hızını arttırarak devam eden toplumsal değişimler ortaya çıkmıştır.

Köken olarak Batı Avrupa’dan yayılan bu değişimler artık küreseldirler. Bu değişimlerin özü, 18. ve 19. yy. Avrupa’sının “iki büyük devrimi” olarak tanımladıkları olaylarla ilintilidir. Bunlardan ilki ve siyasi dönüşümlerin bir simgesi olan 1789 Fransız Devrimi’dir. İkinci “büyük devrim” 18.yüzyılın sonlarında

Britanya’da ortaya çıkan ve 19.yüzyılda tüm Batı Avrupa’ya ve Amerika Birleşik Devletleri’ne yayılan “sanayi devrimi”dir. Bu devrimlerin tüm dünyada yarattığı siyasal ve toplumsal etkiler, modernite olgusunu da beraberinde getirmiştir. (Giddens, 2010, s. 1-14)

Foucault’nun “Bizler panoptik bir makinenin içindeyiz” dediği anlamda modern zamanları tanımlar.(Foucault, 2000, s.215-225’den aktr., Köse, 2012, s. 101-105) Özne olarak gözlemci flanör, yüzyıl boyunca kentleşme ve sanayileşme ile yaşanan bu değişimi gözlemleyen öznedir.(Crary, 2004, s.27-28’den aktr., Köse, 2012) Kavramı hazırlayan tarihsel altyapıya bakıldığında flanörün söylemsel kimliği, 19. yüzyılın sonlarına doğru avangard sanatla birlikte başlayan fotoğraf, film ve televizyondaki gelişmelerle 20. yüzyıla giderek daha güçlü hale gelen yaygın bir hegemonik görsel örgütlenmenin içinde gelişmiş bir “ayrık otu”dur.(Benjamin, 2004, s.1-50’den aktr., Köse, 2012)

Walter Benjamin’in 19. yüzyılın önemli metropollerinden Paris panoramasında tüketim kültürü, modernite ve kent yaşamını anlattığı ve ölümünden sonra basılan “Pasajlar” (Arcades) adlı yapıtı ve Benjamin’in flanör metaforunu kendisi için kullandığı şair ve yazar Charles Baudelaire’in eserlerini kendi teorisi ışığında çözümlediği “Lirik Şair Yüksek Kapitalizmin Hikayesinde” (A Lyric Poet in the Era of High Capitalism)’ini (1938) referans almak gerekmektedir. 19.yüzyıl öncesinde de Paris, entellektüeller için bir cazibe merkezidir, ortaçağda “Goliard” denilen gezgin entellektüeller grubu Paris’i “yeryüzü cenneti dünyanın gülü, evrenin ıtı” olarak tanımlar.(Goff, 2006, s.45’den aktr., Köse, 2012)

Baudelaire’in flanörü, Antik Yunan’dan beri süregelen doğacı dogmaların karşısına kenti ve kentin gerçeğini koyar. Benjamin’in “Modern Zamanın Ressamı” (1850-1860) adlı çalışmasıyla, şair ve yazar Charles Baudelaire üzerinden “bütün tutkusu kalabalıklarda tek olmak” biçiminde tanımladığı flanörün yanısıra, bir de kalabalığın kendisi olan, bütün gün vaktini sokaklarda “aylaklık” yaparak geçiren, izleyen, bakan, gören; ancak flanör kadar entelektüel donanımı olmayan ve eleştirel durmayı bilmeyen badaud vardır ki, onlar asıl kentli kalabalığı temsil etmektedir.(Gregory, 2004, s.1-35’den aktr., Köse, 2012)

Cinsiyet anlamında da “flanör” daha “maskülen” iken “badaud” “feminen”dir. Kitle kültürünün çekirdeğini oluşturan bu meraklı kalabalık sürekli olaya, bilgiye, dedikoduya, yeniliğe açık zamanın tanığıdır. “Yazılı basın, bu kitlenin potansiyelinin farkındadır ve dehşet, korku ve merakın empati ile beslendiği bir kitle kültürünün inşası için çalışmaktadır.”(Buck-Morss, 1989, s.304-307’den aktır., Köse, 2012)

Kent yaşamına ilişkin değişimlerin ve modern kültürün potansiyel kahramanı flanörün ironi en önemli vurgulayıcısıdır. Bunu yaparken kahramanlardan, modern burjuvadan etkilenir. Modern yaşamın göstergesi olarak da dışarıya yönelir. Kentin fiziksel koşullarının kent kültürüne nasıl yansıdığını anlamak gerekirse “Hausmannism” olarak anılan ve özünde Baron de Hausmann’ın girişimi ile Paris’te başlatılan kentleşme, apartman stili evlerle ekonomik anlamda bireylerin kente entegrasyonunu kolaylaştırır. Bu da modern kentin mekansal kimliğini etkilediği kadar toplumsal yapılanmayı da etkiler. (Wakeman, 2001, s.200-205’den aktır., Köse, 2012) Günümüzde artık “zaman” kadar “mekan” da eleştirel teori için zengin ve yaşamsal diyalektik bir kaynaktır.(Soja, 2003, s.10-11’den aktır., Köse, 2012)

Foucault, sosyal olarak üretilen ve gerçekten yaşanan “dışsal mekan”’a dikkatleri çeker. Ona göre, içinde yaşadığımız mekan, bizim benliğimizi ortaya koyar, günümüzde yaşadığımız mekanlar bu nedenle heterojendir.(Foucault, 2003, s.85-106’den aktır., Köse, 2012) Foucault’nun “heterotopya” tanımı, tiyatrodan, kiliseye, bahçeden müzeye, kütüphaneden tatil köyelerine ve hamamdan hapisaneye kadar bütün gerçek mekanlar ve onlar arasındaki ilişkidir. Foucault, mekanın jeopolitik öneminden bahsetmektedir. Lefebvre de toplumsal pratiklerin alanından bahsederken mekanı zihni bir yapılanma ve fiziksel bir form olarak ele alır ve çözümler. (Foucault, 2008, s.177-197’den aktır., Köse, 2012)

Öte yandan, flanörün evreninde yüksek sanat eserleri kadar popüler kültür ürünü üretimler de gözlemlenecek kadar estetik değer taşır. Kenti bir metin olarak düşünmek ve okumak, metalaşmamış sosyal anlamını görebilmek için bir yöntem olduğu kadar modern kent yaşamının kodlarını açmak için hiç bitmeyen bir deneyimdir.”(Featherstone, 1998, s.909-925’den aktır. Köse, 2012, s. 118-125)

Günümüz flanörü artık radikal değişimlere uğramıştır; bilgisayar teknolojileri, tüketim kültürü, denetim ve gözetim sistemlerinin içinde varlığını göstermektedir. Zamanla yeni sanatçı tiplemesinde iç dünyası ile uğraşan sınırlı bir karakter oluşumları belirir. Yaratıcılık, estetik görüş ve duygusal zeka, flanörü besleyen temel özellikler olarak yeniden tanımlanır. Benjamin'in flanörü, kalabalıkla rekabet içinde değil, onunla onsuzlukta mutlu ve meteryalizm ile temsil ettiklerine olumsuz yaklaşıp uzak dururken, günümüzün flanörü kendini pasajlar ve sokaklarda sınırlamış biri değildir. (James, 1998, s.909-925'den aktır., Köse, 2012, s. 118-125)

Featherstone, "Virtual Flanör"ü tanımlarken, olaylar ve olgular üzerinden hipotezlerini yapılandırırken, Benjamin için nasıl o dönemdeki pasajlar, müzeler, sokaklar, kafeler vs. veri alanı ise, günümüzde de sosyal medya bunun için bir veri alanıdır, der.(Featherstone, 1998'den aktır., Köse, 2012, s. 118-125) İnternet teknolojisiyle, siber kentin alanlarında dolaşp diğer insanların diyaloglarını dinleyen, katılımı ya da sadece gözlemlemeyi tercih eden, böylelikle topluluğun bir parçası olan onlardan tamamen ayrı, izole olan "Cyber Flanör" tipolojisini yaratır. (Nick, 2003, s.131'den aktır., Köse, 2012) Öte yandan, postmodern flanör geç kapitalizmin kent yapılandırmalarını nesneleştirme çabasında hala objektifliğini korumaya çalışan bir figür olarak karşımıza çıkar. Gündelik yaşamın gizli kalmış yönlerini araştıran flanör, bunu metanın etkisine kendini kaptırarak ve kaynaştırarak yapmaktadır.(Peter, 1997, s.143-179'den aktır., Köse, 2012)

Çağımızda google tarafından geliştirilen vw Google Maps teknolojisinde ilk kez kullanılmaya başlanılan "Google Street View" dünyasının flanörlüğü üzerine ilginç bir örnek olduğu düşünülmektedir."Street View" sayesinde dünya haritası üzerindeki herhangi bir sokağa inilebilir ve önceden çekilmiş 360 derecelik fotoğrafa bakılabilmektedir. Bu deneyim de flanör karakterini anımsatmaktadır. Bu uygulama ile fotoğraf çekimine izin veren dükkanların içerisine dahi girilmektedir. Bu durum da flanörün oldukça fazla zaman geçirdiği pasajlarda dolaşma hali ile benzeşmektedir. Bilgisayar ekranı başından bunu yapmak, flanörün kalabalıklar içinde görünmez gözlemci pozisyonunun ortaya çıkarmaktadır. (Tandaçgüneş, 2012, s.97-136 aktır., Köse, 2012) Ayrıca, kentin gerçekliği bir sanal gezinme halinin kenti okumayı nasıl gerçekleştireceği ve kentte yaşayan canlılarla nasıl etkileşim

sağlanacağı, görsel algı ve duyuların önemli bir durum teşkil ettiği kaçınılmaz gerçeklerdir.

Sinema, bir anlatı bir aktarımdır. Her çeşit anlatının temeli, bir iletişim sürecidir. Bu süreç şu öğeleri içermektedir: 1-Enformasyonu algılayan (alıcı); 2-Enformasyonu veren (gönderici); 3-İkisi arasındaki iletişim kanalı 4-Bildiri(metin), iletişim sürecine ilişkin Jakobson Gönderici-bağlam-bildiri-ilişki-şifre-Alicı bağıntısını oluşturmuştur. (Lotman, 2012, s. 50-65)

Sinema özü bakımından iki anlatım tarzına ilişkin yönsemenin birleşimidir; yani betimleyen ve dilsel. Sözcük, filmsel anlatım tarzının isteğe bağlı, ek bir özelliği değil, zorunlu bir oluşturucu öğesidir. Godard'ın " Evli Bir Kadın" (Une Femme Mariée) adlı filminde kadın kahraman elinde bir kitap tutar ve burada önemli olan, yalnız bu kitabın Elsa Triolet'ye ait olması değil, aynı zamanda yayınevine ilişkin sözcüklerden yapılmış birçok şeyi, nesneyi kapsar. İzleyicide bu eser tarafından uyandırılan tüm çağrışımlar filmi yakından takibetmesi için yapılan öngörüdür.

1920'lerde, R.Jakobson ile Rus biçimciler tarafından ortaya atılmış ve sınırları araştırma konusu yapılmış yazınsallık kavramı ve sinemada devinimli görüntülerin sanat olmasını sağlayan yapıları araştırırlar. Sinema gereç olarak da nesnel gerçekliği kullanır.(Eagle,1981, s. 2'den aktr., Lotman, 2012) İlk biçimciler ve Eisenstein'dan etkilenen Lotman da sinemanın nesnel gerçekliği uzlaşımsal bir dile dönüştürdüğünü söyler. Lotman'a göre, iki tür gösterge vardır. İkonik ve uzlaşımsal. İkonik göstergeler gösterenle gösterilen arasındaki benzerliğe dayanır. Uzlaşımsal göstergelerse anlatma işlevini yerine getirirler. Lotman'a göre sinema dili uzlaşımsal, soyut bir anlatım dizgesine dönüşür. Bu dönüşümü yakın çekimler, ışık, renk vb. gibi öğeler sağlar.

1960'lı ve 1970'li yıllarda göstergebilimcilerin sözünü ettikleri yazınsallık kavramı da bu yeni gelişmeler sonucu, metinlerin iç özellikleriyle belirlenebilecek bir kavram olarak görülmenin yanı sıra, çağlara, kültürlere, toplumsal değerlere göre de değişim geçiren bir kavram olarak tanımlanmaya başlamıştı. (Rifat, 2014, s. 50-90)

Yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure, “Dilde her şey ayrımlara ama aynı şekilde uygunluklara bağlıdır.” Bu uygunluk ve ayrımlara ilişkin kavram bütünlüğü dilde olduğu gibi, hem toplumsal fenomenlerin özüne girebilme, hem gösterge sistemlerine ilişkin genel bir kuram oluşturma yetisini kazandırmıştır. “Sinematografik anlam, özgül ve yalnız sinema tekniğince gerçekleştirilen semiotik öğeler zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkmaktadır.(Lotman, 1999, s.71’den aktr. Çınar, 2008, s. 17)

Perdedeki görüntüler reel dünyayı yansıtır. Nesnelere ve görüntüler arasında semantik bir ilişki meydana gelir. Her görüntü birer göstergedir. Bir anlamı ve enformasyon taşıyıcı özeliği vardır. Sinema dilinin temelinde, dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması olgusu vardır. Görüntünün, göstergenin gerçeklikteki bir fenomenle ya da nesneyle özdeşleştirilmesi. Görme yetisinin yardımıyla pratik bir yönlendirme oluşur. Bir görüntünün, bir göstergenin herhangi başka bir imgeyle özdeşleştirilmesi. Tüm durağan görsel sanatlar bunun üzerine kurulmaktadır. Her görüntü organik, çözülmez bir bütün oluşturmaz, yapısal olarak kurulmuş ayırteci özelliklerin belirli bir niceliği ortaya çıkar. Görüntünün, göstergenin başka bir zaman birimi içinde tekrar kendisiyle özdeşleşmesi bu durumda görüntünün ayırteci niceliğinden bahsedilebilir. Bu ayrımların tümü de insandaki görme yetisiyle algılanır. (Lotman, 2012, s. 60-70)

3.3. İnteraktivite (Etkileşimlilik) Kavramı

Etkileşim, açıkça bir haberleşme sesidir, çünkü kaynak ve alıcı iletişim halindeyken mesaj bir çeşit etki oluşturur. Bu etki, alıcının tepki vermesine ve geribildirim vermesine neden olur. Geri bildirim, başka bir mesaj oluşturur. Bu sefer eski alıcı kaynak eski kaynak da alıcı olur. Eski kaynak, yeni alıcıdan geri bildirimleri alır ve bu kez bu mesajdan etkilenir ve bir geri bildirim vermek için tepki vermeye başlar. Konuşma-iletişim bitene kadar hikaye devam eder.

Özetle interaktif terimi; insanın faal bir biçimde etkin hale geldiği ve insandan makine arayüzüne ilişkin bir biçimde, etkileşimlilik (interaktivite) ise; kullanıcının bir programla etkileşerek programın akışına müdahale edebilmesi özelliği olarak tanımlanmaktadır.(Aktr, Taşova, 2013, s. 35-60)

Belirli bir noktada insan iletişiminin etkileşime dayandığı açıktır. Doğanın modelleme için en iyi model olduğunu düşünürsek, hemen hemen tüm iletişim modelleri buna dayanır. Sadece insan vücudu bile ideal bir model olarak çalışan mükemmel bir makinadır. Bilgisayarlar, yeni medya için üretim, manipülasyon, sergi ve saklama aracı olarak çok güçlü makineler haline gelmiştir. Bilgisayarın kendine özgü anlamı ve terimi insan vücudundaki birçok doğal gerçekleri ve düşünce şeklini temel almaktadır. İnsanların bilgisayarla çok etkili bir şekilde iletişim kurmaları Siberetik ve İnsan-Bilgisayar Etkileşimi (HCI) çalışmalarına götürür ve oradan etkileşimsizlik doğmaktadır. (Huhtamo, 2000, s.97'den akr., Ögüt, 2004) Bu tanım dahilinde, etkileşim tarihine geri dönersek dünya sahnesi, sadece birkaç on yıl boyunca elektronik ortamdaki etkileşim terimini biliyor olmasına rağmen, etkileşimin varlığı bundan çok daha eskidir.

3.3.1. İnteraktivite Türleri

3.3.1.1 Gerçek İnteraktivite

İzleyicinin etkin olduğu ve yapıt üzerinde duyusal baskınlığı sonucunda etkilenmesi ve yapıta müdehalede bulunması girişimini içerir. Bu girişimler sırasında yapıt somut bir şekilde değişime uğrar. Yapıtın değişimi herkes tarafından algılanır.

Gerçek İnteraktivite Örnekleri

Temelinde tiyatoya dayalı pek çok oyun gerçek interaktiftir. İzleyicinin çeşitli rollere büründüğü gölge oyunları da bu konu içinde irdelenebilir.

Oyun Kitapları

1970'li yıllardan itibaren moda olan "Oyun Kitapları" gerçek interaktif hikaye anlatımının örneklerindedir. Bu kitaplara ilişkin ilk örnek "Buffalo Castle" gösterilebilir. (Aktr., Sayın, 2007)

Sharleen Lampard'ın "Gece Boyunca Olanlar" (All in a night's Work)'de numaralı paragraflardan oluşan ve ilk paragrafı okuduktan sonra okuyucu hikayenin gidişatı ile ilgili bir karar vermek zorunda kalır. Okuyucu verdiği kararlara göre her seferinde değişik bir hikaye okumuş olacaktır. Yazar, okuyucunun paragrafların hepsini okumasını engellemek için çeşitli yöntemler kullanarak hikayeye uymayan gelişmeleri paragraflar arasına yerleştirir. (Lemon, 1988'den akr., Sayın, 2007)

Masa Üstü İnteraktif Hikaye Oyunları

Bu oyunlar, birden fazla oyuncunun bir araya gelerek oluşturmaları için tasarlanmış hikayelerdir. Richard Launius ve Kevin Wilson'ın, Howard Phillips Lovecraft'ın "Arkham Horror" adlı oyun buna iyi bir örnektir. Bu oyunda bir ile sekiz oyuncu, hikayede sorumlu oldukları rollerin ne zaman, nereye gideceklerine ve ne yapacaklarına karar verirler. Bu karar doğrultusunda özel kartlardan seçim yapılarak ilk paragraf okunmuş yani tamamlanmış olur. Her turda yani her oyun bitiminde bir paragraf tamamlanmış olur. Oyunun galibi ya da kaybedeni yoktur. Oyun sonunda sağ kalan tek bir karakter de olsa oyunun galibi tüm oyuncular olur.

3.3.1.2. Algısal İnteraktivite

İnsan algısının göreceli olduğunu kabul edersek iki farklı bireyin bir yapıtı algılaması da aynı olmayacaktır.(Platon, 1967'den aktır., Sayın, 2007)

3.3.1.2.1. Yazınsal Sanatlar

Özellikle şiirlerde çok kullanılan benzetmeler varlıkları kendilerinden başka şeylere benzetildiğinden okuyucu, anlatılan ve benzeyenin hangi özelliklerinin benzetilenle aynı olduğuna karar verme yetisine ve özgürlüğüne sahiptir.

Yazar, hikayenin içinde tamamlanmamış cümleler kullanır. Üç nokta ile biten ya da yarıda kesilen bu cümleler okuyucu tarafından algılanmak için özellikle yapılmıştır. Hikayenin sonu bilhassa belirli bir sonla bitmeyebilir. Bu tekniğe "açık son" denir. Hikayenin sonuna okuyucu karar verecektir. (Sayın, 2007)

3.3.1.2.2. Görsel Sanatlar

Resim ve Heykel Sanatı da değişik teknikler kullanarak algılanış şeklini bireye bırakmıştır. Çeşitli ışıklandırma teknikleri kullanılarak da resim sanatında da gözlemcinin ilgisi sanatçının istediği doğrultuda olabilir. Gözlemleyici, tabloyu istediği şekilde algılar.

3.3.1.2.3. Sinema Filmleri

Filmin belli bölümlerinde ileyici hayal gücünü kullanarak film içine yerleştirilen bölümlere müdahale edebilir. Bunun sonucunda da yeni bir hikaye oluşturulabilir. Buna da interaktif izleme diyebiliriz.(Aktr., Sayın, 2007)

3.3.1.3. İnteraktivitenin Tarihçesi

Çağımızda gelişen teknoloji ile birlikte coğrafi kısıtlamaların azalması, fiziksel engellerin ortadan kalkması, dijital teknolojilerin ucuzlaması gibi etkenler insanların yaşamında sanatsal ve kültürel anlamda değişimleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle dijital teknolojiye yönelik yeni vaatler ve olanaklar, geleneksel sanata meydan okuyarak, yeni biçimsel sunumların oluşmasına neden olurken, yeni anlatım biçimlerini de doğurmuştur. Dijital teknolojilerin merkezinde bulunan bilgisayar, günümüzde sanat ve sanat yapıtını üretme biçimlerinde değişikliklere neden olmuştur.

Örnekler, tarihte yaşanmış ve yaşamış olan Amerika yerlileri, Kızılderelilerdir. Eski Hollywood batı filmlerini izleyen her insanın kendisinin ve uzaktaki iletişim yollarının farkında olduğundan emindir. Duman en ilkel iletişim yöntemlerinden biridir. Ancak tamamen etkileşimle ilintilidir. Dumanın ilk sinyali mesaj olarak gönderilirse, alıcı gönderenin mesajını alır ve mesajın da onun üzerinde bir etkisi olur. Duman ilk sinyali olarak mesajı gönderdiğinde alıcı mesajı alır ve mesajın da onun üzerinde bir etkisi vardır. Alıcıların da bu iletişim yöntemine dumanla sinyal verdiğiğinde iletişim yani etkileşim gerçekleşmiş ve devamı sağlanmış demektir. Afrika'nın yerlileri ise başka bir örnektir. Sadece Yerliler ilkel ama garip bir iletişim ortamı oluşturmuşlardır: Tam-Tam yani davullar. Sinyaller, hava yoluyla ses dalgaları gönderirken geri bildirimleri etkileşimli bir şekilde oluşur. Biz bu duruma hemen hemen gerçek zamanlı iletişim diyebiliriz. Gerçek zamanlı iletişim etkileşiminin de daha kısa bir sürede çok daha fazla etkisi vardır.

Etkileşim olgusunda bir sınır çizmek oldukça zor. Ancak medyada konuyu sınırlandırmak olası. Bundan dolayı, iletişim araçlarında etkileşim tarihi birçok kez sanatla birlikte yol almıştır. Gölge oyunları eski Çinliler tarafından bulunmuştur. Kapalı alan aydınlatıldığında karanlıkta insanların gölgeleri daha sonra perdeye yansıtılıyordu. Bu gösteri, seyirci için bir eğlence yolu haline gelmiştir. Ayrıca

“ombromanie” ve “shadowgraphy” sanatında sanatçı bir ışık kaynağının önünde görünebilmek kaydıyla ellerini ve parmaklarını kullanıyordu. Bugün gölge oyunu , Türkler, Endonezyalılar, Malezyalılar, Taylandlılar ve bazı Avrupalılar gibi çeşitli kültürlerde görülebilir. Gölge oynamak tiyatronun oynadığı ve daha da fazlası olduğu gibidir. Örneğin ombromanie'de sanatçı izleyicinin önünde performans sergilerken kişi, etkileşimin mükemmel bir kanıtı olan oyunda rol alabilir.(Aktr., Öğüt, 2004)

Yeni medya nesnelerinde kullanılan farklı etkileşimli yapıları belirlemek nispeten kolay olsa da, teorik olarak bu yapıların kullanıcı deneyimlerini ele almak oldukça zordur. Bu etkileşim yönü yeni medyanın ortaya koyduğu en güç teorik sorulardan biri olmayı sürdürmektedir. Edebi anlatımdaki Elipsler, görsel sanatlardaki nesnelerin eksik ayrıntıları ve diğer temsili "kısayollar", kullanıcının eksik bilgileri doldurmasını gerektirir. Tiyatro ve resim, izleyicinin zaman içindeki dikkatini düzenlemeye yönelik aşamalandırma ve kompozisyon tekniklerine güvenerek, ekranın farklı bölümlerine odaklanmasını gerektirir. Heykel ve mimaride ise izleyicinin mekansal yapıyı deneyimlemek için tüm vücudunu taşıması gerekir. Modern medya ve sanat, izleyiciye yeni bilişsel ve fiziksel talepler getiren bu tekniklerin her birini daha da ileri götürmüştür. 1920'li yılların başında, film montajı gibi yeni anlatım teknikleri, izleyicileri alakasız görüntüler arasındaki zihinsel boşlukları hızla köprü kurmaya zorlamıştır. (Aktr., Öğüt, 2004)

Sanatın insan eliyle yapılan sanattan hizmet alanına transfer olması ve sanatçının hizmetin yapımcısı olması sanatsal yaratıcılık ve dehanın metafiziğinin bir tarafa bırakılması anlamına gelir. Hizmetin yapımcısı olarak, belli görevleri yerine getiren olarak, direktifleri belirleyen olarak sanatçı; sanatsal hizmet anlamında ağ tabanlı ekonomiye doğru itilmiştir. Sanat tek kutuplu kapitalist dünya koşullarında tüketimle eşit anlama gelmektedir.(Demir, s. 180-190)

Fotoğraf ile modern görsel kültürün "uluslararası sitili" haline gelen yarı soyutlamayla oluşturulan yeni temsili tarzı, renk gösterime dahil olmayan gölgeler oluşturarak yeniden yapılandırma işlemi yapıldı ve 1960'larda Fütürizm ve Dada'nın yarattığı akımlar, performans ve yerleştirme gibi yeni sanat biçimleri endüstriyi finansal anlamda hareketli bir hale getirdi; bazı yeni medya teorisyenlerine göre interaktif bilgisayarın zeminini hazırladı.(Aktr., Öğüt, 2004)

Yeni medyada eski medyanın aksine, kullanıcı bir medya aracı ile etkileşime girebilir ve etkileşim sürecinde kullanıcı, hangi öğeleri görüntüleyeceğini veya hangi yolları izleyeceğini seçebilir, bu sayede kullanıcı işin ortak yazarı olur. Bilgisayar tabanlı medyayla ilişkili olarak etkileşim kavramı totolojik bir ifadedir. Modern HCI (Human Computer Interaction) tanımı gereği interaktif bir teknolojidir. Arayüzlerin aksine modern HCI, kullanıcının bilgisayarda gerçek zamanlı olarak bilgisayarı kontrol etmesini sağlar. Bir nesne bilgisayarda temsil edildiğinde otomatik olarak etkileşime geçer. Bu nedenle, her bilgisayar ortamını "etkileşimli" olarak adlandırmak anlamsızdır bu durum sadece bilgisayarlar hakkındaki en temel gerçeği belirtir.

Bu kavram, farklı interaktif yapıları ve işlemleri tanımlamak için menü tabanlı etkileşim, ölçeklenebilirlik, simülasyon, görüntü arabirimi ve görüntü aleti gibi bir dizi başka kavramı kullanmak gerekli olacaktır. "Kapalı" "ve" açık "etkileşim yaklaşımının sadece bir örneğidir. Yeni medya nesnelerinde kullanılan farklı etkileşimli yapıları tanımlamak nispeten kolay olsa da, teorik olarak bu yapıların kullanıcı deneyimleriyle uğraşmak çok daha zordur. Etkileşim yönü, yeni medyanın ortaya koyduğu en zor teorik sorulardan biri olmaya devam etmektedir.

HCI; (Human-computer interaction) İnsan-bilgisayar etkileşimi; 1980'lerin başında, başlangıçta bilişsel bilim ve insana ait faktörlerin bilgisayar bilimlerinde özel bir alan olarak ortaya çıkan bir araştırma ve uygulama alanıdır. HCI, 30 yıldır hızla ve istikrarlı bir şekilde genişledi; birçok başka disiplinden profesyoneller ve çeşitli kavramlar ve yaklaşımlar benimsendi. HCI önemli ölçüde, insan merkezli bilişim alanında yarı özerk araştırma ve uygulama alanlarını bir araya getiriyor. Bununla birlikte, HCI'de farklı kavram ve yaklaşımların bilim ve uygulamaya yönelik sentezinin, farklı epistemolojilerin ve paradigmaların nasıl canlı ve üretken bir entelektüel projeye bağlanabileceği ve entegre olabileceğinin çarpıcı bir örneğini üretti. 1970'lerin sonlarına kadar, bilgisayarlarla etkileşime giren bilgi teknolojisi uzmanları ve hobi olarak uğraşanlardı.

Bu durum, 1970'lerin sonlarında kişisel bilgisayarların ortaya çıkmasıyla önemli ölçüde değişti. Hem kişisel yazılım hem de (metin editörleri ve e-tablolar ve

etkileşimli bilgisayar oyunları gibi verimlilik uygulamaları) ve kişisel bilgisayar platformları (işletim sistemleri, programlama dilleri ve donanım) dahil olmak üzere kişisel bilgisayar kullanımı, dünyadaki herkesin potansiyel bir bilgisayar kullanıcısı olmasını sağladı. Bilgisayarları araç olarak kullanmak isteyenler için de kullanılabilirlik açısından bilgisayarların eksikliklerinin var olmaya başladığının altı çizildi.(Carroll, 2017)

Sanayi toplumunda ekonomi nasıl sanayiye bağlıysa, bilişim toplumunda da ekonomi bilgiye dayalıdır. Bilişim toplumunda, üretim ve ekonomi açısından merkezi mevki bilişim teknolojilerindedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan bilgi patlaması ve buna paralel olarak artan yayın sayısı, toplumlarda bilgiye olan bağımlılığın artması, bilgisayar ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişim bilişim toplumunu ortaya çıkarmaktadır.(Yengin, s. 122-132)

1980'lerin ortalarından itibaren, e-posta, en önemli HCI uygulamalarından biri olarak ortaya çıktı, ancak ironik bir şekilde, e-posta, bilgisayarları ve ağları iletişim kanallarına dönüştürdü; İnsanlar bilgisayarlarla etkileşim kuruyorlardı, bilgisayarlarla diğer insanlarla etkileşim halindeydiler. Etkinliği destekleyecek araçlar ve uygulamalar şimdi anında mesajlaşma, wikiler, bloglar, çevrimiçi forumlar, sosyal paylaşım, sosyal yer imi ve etiketleme hizmetleri, medya alanları ve diğer ortak çalışma alanları, tavsiye ve işbirliği filtreleme sistemleri ve çok çeşitli çevrimiçi gruplar ve toplulukları içerir. Çevrimiçi müzayedeler, itibar sistemleri, yumuşak sensörler ve yeni paradigmlar ve toplu faaliyet mekanizmaları ortaya çıkmıştır.(Carroll, 2017)

1990'lı yıllar boyunca, HCI doğrudan asimile olmuş ve sonunda bir dizi tasarım topluluğu haline gelmiştir. Başlangıçta, bilim ve mühendislik alanlarının ötesinde olan yöntem ve teknikleri sadece ekümenik olarak kabul etmiştir. Tasarımcılar bir tasarım disiplini olarak yeniden yaratılmasına yardımcı olmak için HCI topluluğuna daha önce mevcut olmayan tasarım disiplinlerinin ve sorunlarının yaratılmasını önerdiler. Örneğin, kullanıcı deneyim tasarımı ve etkileşim tasarımı, HCI'ye ithal edilmedi, aksine HCI'den tasarım dünyasına yapılan ilk ihracat oldu. Benzer şekilde, yaratıcılık ile tasarım mantığı arasındaki üretken gerginliklerin analizi, tasarımların dahili bir mantığı olması ve sistematik olarak değerlendirilip muhafaza edilmesinin

zorunlu olduğu HCI gibi bir tasarım alanına ihtiyaç duymakla birlikte yeni deneyimler ve içgörüler de destek sağlamaktadır. Tasarım Şu anda en hızlı akım içindedir. Önümüzdeki on yıl boyunca daha yeni tasarım proto-disiplinlerin ortaya çıkacağı bekleniyor.(Carroll, 2017)

Tüm klasik ve çağdaş olan sanatlar da, çeşitli şekillerde "etkileşimli"dir. Edebi kaynaklı tüm disiplinler, görsel sanatlardaki nesnelere eksik ayrıntıları ve diğer temsili "kısayollar", kullanıcının eksik bilgileri doldurmasını gerektirir. Tiyatro ve resim aynı zamanda izleyicinin zaman içindeki dikkatini düzenlemeye yönelik ve kompozisyon tekniklerine dayalı olup aynı zamanda ekranın farklı bölümlerine odaklanılmayı gerektirir.

1920'li yılların başında, film montajı gibi yeni anlatım teknikleri izleyicileri alakasız görüntüler arasındaki zihinsel uçurumları hızla köprü kurmaya zorlamıştır. Film sinematografisi aktif olarak izleyiciyi yönlendirmiş ve fotoğraf ile birlikte modern görsel kültürün "uluslararası stili" haline gelen yarı soyutlamanın yeni temsil tarzı, izleyicinin temsil edilen nesnelere yeniden yapılandırmasını gerektiriyordu kontur, renk farklılıkları, gölgeler doğrudan temsil edilmeyen nesnelere tarafından yansır.

1980'lerde ortaya çıkan "Etkileşimli medya" kavramını yalnızca bilgisayar tabanlı medyayla ilişkin olarak kullandığımızda, "etkileşim"i kelimenin tam anlamıyla yorumlamak ve bir kullanıcı ile medya nesnesi arasındaki fiziksel etkileşimle eşleştireceği anlamına geldiğini varsaymış oluruz.(Bordwell, 1989'den aktr., Manovich, 2001) Bu durum modern medya tarihinin yapısal bir özelliğidir. Etkileşimliliğin kelimeyle yorumlanması zihinsel yaşantıyı harekete geçiren daha büyük bir modern akımın en son örneğidir; bu süreçte, medya teknolojilerinin-fotoğrafçılığın, VR Sanal Gerçeklik (Virtual Reality))filmi önemli bir rol oynamıştır.(Aktr., Manovich, 2001)

19. yüzyıldan itibaren Francis Galton (1970'lerde kompozit fotoğrafçının mucidi) ile Hugo Munsterberg, Sergei'ye kadar yeni medya teknolojileri kullanıcıları ve teorisyenleri tarafından, Eisenstein ve yakın geçmişte Jaron Lanier, bu teknolojilerin somutlaştırıldığını söylemiştir. Galton, sadece "kompozit portre yöntemi ile elde

edilen ideal yüzlerin soyut düşüncelerin "ancak soyut fikirleri" toplu fikirler "olarak yeniden adlandırmayı önermiştir.(Sekula, 1987, s. 51'den Aktr., Manovich, 2001)

Harvard Üniversitesi'nde Psikoloji Profesörü olan Münsterberg'e göre sinemanın ilk teorik yapıtlarından biri olan "The Film: Psychological Study" (1916) başlıklı yazısının bir eseri olan filmin özü, çeşitli filmleri çoğaltmak veya nesnelleştirmektir. "Zihinsel İşlevler" ekrandaki fotoğraf çığnlığı, dış dünyanınkilerden ziyade zihnin kanunlarına uymaktadır. 1920'de Eisenstein, filmi dışa vurmak ve kontrol etmek için kullanılabileceğini söylemektedir. Bir deney olarak da Marx'ın "Sermaye"sinin bir uyarlamasını yapmayı düşünmüştür "Sermayenin içeriği şimdi hedefi bulmuştur: işçiye diyalektik düşünmeyi öğretmek" Eisenstein, 1928 Nisan'ında yapıtı kaleme almıştır.(Eisenstein, 1976, s. 10'den aktr., Manovich, 2001) "Marksist diyalektik" ilkelerine uygun olarak sovyet felsefesiyle Eisenstein izleyiciyi savunduğu görüşünü ve bu görüşünün karşıtını görsel eşdeğerleri ile sunmayı planladı, böylece izleyicinin Eisenstein tarafından önceden programlanmış olduğu gibi senteze yani doğru sonuca ulaşması sağlandı. 1980'lerde VR öncüsü Jaron Lanier benzer şekilde VR teknolojisini tamamen somutlaştırabilmek için uygun olduğunu gördü. Lanier'e göre, VR insan hafızasını devralabilir: "Hafızanızı zamana göre oynatabilir ve anılarınızı çeşitli şekillerde sınıflandırabilirsiniz.

Bulduğunuz konumdan geriye dönebilirsiniz.(Druckrey, 1991'den aktr., Manovich, 2001) Lanier ayrıca VR'nin "post-sembolik iletişim" çağına, dil aracıyla olmadan da iletişim kurulmasını ve sembollere iletişimin sağlanabileceğini iddia etmiştir. Niçin herkesin dilbilim sembollerine ihtiyaç duyması gerekir?(Fredric Jameson, 1972'den aktr., Manovich, 2001) mutlak demokrasinin nihai kabusunda yaşayacak ve herkes tarafından paylaşılan ve her iletişimsel eylemin daima ideal olduğu tek zihinsel alanın post-sembolik iletişim olduğu varsayılmalıdır.(Jürgen, 1985'den aktr., Manovich, 2001)

Film teknolojisinde olduğu gibi, bilinci nesneleştiren ve güçlendiren, akılı zorlayan fantastik yapı, teknolojiyle birlikte ilkel mutluluk çağına yani önyargıya dönme arzusu ile birlikte hareket eder. Sanal gerçeklikte mağaralarda, dil olmadan da, jestler, vücut hareketleriyle ilk çağdaki atalarımız gibi iletişim kuracağız ... Yeni medya teknolojileri de, akıl yürütmeyi dışsallaştırıp, zihinsel gösterimlerin ve

hareketlerin, kompozit görüntüler ve harici görsel efektlerle sağlanan eşitlik varsayımına dayanıyor . Bu varsayım sadece modern medya mucitleri, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından değil aynı zamanda modern psikologlar tarafından da paylaşılır hale gelmiştir. Freud'un bilişsel psikolojisi zihinsel modern psikolojik teorileri, ve süreçleri teknolojik olarak üretilen dışsal, görsel olgularla eşit tutar. Dolayısıyla Freud, “Rüyaların Yorumu” (1900), yoğunlaşma sürecini Francis Galton'un özellikle ünlü hale getirdiği prosedürlerden biriyle karşılaştırdı ailenin her bir üyesi için farklı bir negatif imge üzerine çalışarak aile portreleri yapmak ve daha sonra bunu da tek bir baskı yaparak oluşturmayı amaçlamıştır.(Freud, 1953, s.293'den aktr., Manovich, 2001)

Amerikalı psikolog Edward Titchener, doğadaki soyut fikirleri psikoloji ders kitabında tartışarak başlatmıştır: "Önerinin soyut bir fikir, bir tür kompozit fotoğraf olduğu, zihinsel bir resmin ise birçok özel algı ya da düşüncenin üstüste geldiğini ve dolayısıyla ortak öğeleri bulanıklaştırıldığını göstermiştir."(Titchener, 1915, s. 114'den aktr., Manovich, 2001) Dilbilimci George Lakoff, "akıl yürütmenin, otomatik görüntü tabanlı süreçlerde (görüntülerin üst üste bindirilmesi, taranması) kullandığını"(Lakoff, 1986, s. 149'den aktr., Manovich, 2001), Psikolog Philip Johnson-Laird, mantıksal akıl yürütmenin görsel model tarama olgusu olduğunu ileri sürmüştür.(Johnson-Laird, 1983'den aktr., Manovich, 2001) Bu yaklaşımların oluşması, televizyon ve bilgisayar grafikleri ortaya çıkmadan önce olanaksızdı.

Görsel tarama, odaklanma ve üst üste binme gibi imgeler üzerinde çalıştı. Zihnin dışa vurumunun oluşması için ne yapılması gerekiyor? Modern kitle topluluğunun standartlaştırma talebi ile ilişkin olarak yöntemlerin de saptanması gereklidir. Dolayısıyla, zihinsel süreçlerin nesnelleştirilmesi kolaylıkla manipüle edilebilir, kitlesel olarak üretilebilir ve kendi başlarına standardize edilebilen ürünler halka tanıtılabilir. Eğitimde kullanılan bu ürünler kitlesel üretime de aktarılarak dönüşümü sağlanmış olur. Etkileşimli bilgisayar ortamları zihnin işlemlerini dışa vurmak ve nesnelleştirmek için bu eğilime mükemmel şekilde uymaktadır.

Etkileşimli medyanın temelini oluşturan insan düşüncesinin merkezini oluşturan birleşme sürecini içerir. Yansıma, problemin zihinsel süreçleri çözme, algılama ve ilişkilendirme, bir bağlantı izleyerek, yeni bir sayfaya ilerleyerek, yeni bir resim

seçerek veya yeni bir sahne seçmekle eşitlenmiş hale gelir. Bir görüntüye bakmadan ve zihinsel olarak diğer resimlerle kendi özel birliklerimizi takip etmeden önce bir resmi tıklatmamız istenir. Fransız filozof Louis Althusser'in "sorgulama" kavramının güncellenmiş bir versiyonu olarak okunabilen "Başkalarının zihninin yapısını kendi hatalarımızla karıştırmamız istenir.(Althusser, 1971'den aktr., Manovich, 2001)

İşte yakın bir geçmişin etkileşimli medya eserlerine bazı örnekler vermek gerekirse; Fransız Romanı: Başlangıçta 1950'de yayınlanan bir Fransız romanı, şu anda bu terimi kullandığımız konseptin ilk interaktif eserlerinden biri olmuştur. Bu roman, bölümlerini tek bir sayfada okumak ve sonra bir kutuya kendi fikrini koymak. Okuyucunun rasgele seçim yapması; romanı okumadaki serbestliğini sağlamıştır.

Yazar ararken altı karakter: Bu, 1922'de tamamen interaktif olarak yapılan çağdaş tiyatro oyununun ilk bilinmesidir. İzleyicinin oyunun bir bölümünde kendi adına hareket etme şansını sağlamıştır.

Mavi Ay (Blue Moon): 1998'de Taylandlı yönetmen Ko-I-Chen'in yönettiği bir film. Film operatörü dizilerin yerlerini değiştirebilir ve her formda oynatabilir olmuştur. Filmin her seferinde farklı bir okunuşu vardır.

Üç Renkli Beyaz, Mavi ve Kırmızı: Krzysztof Kieslowski tarafından yönetilen ve senaryodaki bildirimleri şöyledir; Örneğin beyazın üzerinde görülen sokakta yürüyen yaşlı bir kadın, Mavi'deki bir geri dönüşüm kutusuna kapanış ve boş şişeleri olarak gösterilir. Filmler, izleyiciler tarafından dizileri izleme özelliğinde ve bu üçlemenin dördüncü bir filmi de izleyebilir. Bu da, etkileşimli izleme şeklinde adlandırılabilir.(Aktr., Öğüt, 2004)

Sonuç olarak; interaktif medya bize başkasının zihinsel yapısıyla özdeşleşmemizi ister. Sinema da izleyicisinden, kadın ya da erkek film yıldızını taklit etmeye çalışan, yeni bir medya tasarımcısından zihinsel yörüngesini takip etmesini ister.

3.3.1.4. Yeni Medya Olarak Sinema

Yeni medya, dijital gösterime dönüştürülen analog bir ortamdır. Dijital olarak kodlanmış bir ortamdır oluşmaktadır. Gerçekten de, herhangi bir sayısal gösterim, sınırlı sayıda örneklerden oluşur. Örneğin, hareketsiz görüntü, kapladığı alanın iki boyutlu şekilde örneklenmesinin matrisidir. Ancak, sinema belli bir zaman örnekleme hızından oluşmaktadır. Sinema saniyede yirmi dört karede örneklenmiş bir süredir. 24 karenin ayrı ayrı gösterimi almak ve nicelleştirmek filmi özgünleştirmektedir. Ancak bu sadece mekanik bir adımdır; sinemanın başarısı, devamlılıktan kesikliğe kadar çok daha zorlu kavramsal bir oluşumdur. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve ayrı bir istihdam yaratan tek medya teknolojisi değildir. Sinemanın örneklediği zaman, 1907'den başlayarak görüntülerin ilk televizyon deneyleri (Carey 1875; Nipkow 1884) hem zaman hem mekanın örneklenmesini içeriyordu. (Abramson, 1955, s. 15-24'den aktır., Manovich, 2001, s. 50-55)

Bununla birlikte, diğer teknolojilerden daha önce kitlesel popüleriteye ulaşan sinema, bağımsız gösterim ilkesini ilk kez uygulayan olarak da anıldı. Tüm dijital ortamlar (metinler, hareketsiz görüntüler, görsel veya sesli zaman verileri, şekiller, 3 boyutlu boşluklar) aynı dijital kodu paylaşır. Farklı ortam türlerinin bir bilgisayar vasıtasıyla görüntülenmesine olanak tanır; bunlar bir multimedya görüntüleme aygıtı görevi görür. Bilgisayarla multimedya yalnızca 1990'lı yıllarda yaygınlaşmasına rağmen, film yapımcıları hareketli görüntüleri, sesleri ve metinleri birleştiriyorlardı. (Sessiz çağın ya da daha sonraki dönemin başlık dizilimlerinin altyazısına bakılmaksızın).

Sinema orijinal bir "multimedya"ya dayalı bir ortam idi. Çoklu ortam görüntülerinin daha önceki örneklerinde olduğu gibi metin, grafik ve temsili görüntüleri birleştiren el yazmaları ile yeni medyaya erişimi sağlıyordu. Yeni medya her ortam ve zamanda erişime izin verir. Bilgisayar depolama aygıtları, herhangi bir veri ögesine eşit derecede hızlı erişmeyi mümkün kılar. Örneğin, bir film dijitalleştirildikten ve bilgisayarın belleğine yüklendikten sonra, herhangi bir kareye kolaylıkla erişilebilir. Bu nedenle, sinema zaman örneklemiş olsa da doğrusal düzenini muhafaza etmişse (zaman olgusu karelerle algılanır), yeni medya bunu "İnsan merkezli" ve tamamen insanın kontrolünde tutar. Zaman, daha kolay yönetilebilecek, analiz edilebilecek ve manipüle edilebilecek iki boyutlu alan üzerine yerleştirilmiştir. Bu haritalama

tekniği, 19. yüzyıl sinema makinelerinde zaten yaygın bir Şekilde kullanılmıştır. Fenakistik, Zoocrope, Zoopraxiscope, Tachyscope ve Marey'in fotoğrafik tabancası aynı prensibe dayanıyordu.

Thomas Edison'un ilk sinema aygıtı daha da çarpıcıdır. 1887'de Edison ve asistanı William Dickson, hareketli görüntüleri kaydetmek ve görüntülemek için fonografinin teknolojisini benimsetmek için deneyler yapmışlardır. Özel fotoğraflar kullanılarak kayıt makinesi, minik iğne noktası boyutundaki fotoğraflar, silindirik bir hücreye yerleştirildi. Silindir 42.000 görüntüden oluşuyordu, (1/32 in geniflikte) böylelikle izleyicinin kendisine bir mikroskopta bakması gerekecekti. (Manovich, 2001; Musser, 1994)

Etkileşimin amacı aslında bilgiye ulaŐmaktır. Yeni medyadaki etkileşim amacı, tabii ki kullanıcı katılımının gereğidir; bu durum aynı zamanda, bilgiye hızlı ve doğru bir Şekilde ulaşma ihtiyacının da bir uzantısıdır. Yaşadığımız ağ bilgi çağıdır ve yeni bilgi teknolojileri, küresel bilgi altyapısını deđiŐirmiŐtir yaşam tarzını ve iletiŐimcilerin mesleki yöntemlerini de etkilemiştir. Hız, coğrafik koşullar, üretim kalitesi ve iletişimde büyük değişiklikler grlmŐtir. Yüksek teknoloji özelliklerinin gücü sanal ve sözlü metin modellerine de nüfuz etmiştir.(Aydın, 1999'den aktr., ğt, 2004)

Günümüzde yeni medyanın bilgi ile dolu olduğu açıktır. Bunların çoğu açık kaynaktır ve kullanıcıya ulaŐmalarını beklemektedirler. Yeni medya, kullanıcıya hem bilgi bulma hem de aynı dizinde sunma fırsatı verir. Bu, alıcının hızlı bir Şekilde bir kaynağa dönüŐebileceđi anlamına gelir. Bu noktada; kaynak alıcısı, alıcıda olduğu gibi alıcının kaynağı olabileceğini iddia edebiliriz.

Her türlü bilgiye ulaşılabilir ve yeni medya teknolojilerini de sunabilir durumdayız. Yeni medyanın, kullanıcıya bu bilgileri bulması için doğru yolları göstermek için de etkileşim ortamı oluşturması gerekir. Daha eski iletişim modelleri, kullanıcıya artık geri besleme kanalı sağlamamaktadır. Kullanıcı, mümkün olan en kısa sürede bilgiye ulaşma ihtiyacı vardır. Bu nedenle etkileşim, bu özgürlüğü kullanıcıya vermek için de önemli bir rol oynamaktadır.

Kullanıcı mesajı kendi ihtiyaçlarına göre değiştirme fırsatına sahiptir. Etkileşim de, kullanıcının istediği sürece kaynaklarla etkileşime girmesine izin verir. Bu durum da, alıcının iletişimin tamamlanıncaya kadar kaynağa bağlı olmadığı anlamına gelir. Hiper media yapıları bu zihniyete göre tasarlanmıştır. Dolayısıyla, etkileşimin amacı kullanıcının doğru ve hızlı bir şekilde istenen bilgiye ulaşmasına yardımcı olmaktadır.

Etkileşim, hiç şüphesizki, bilgisayara dair yanlış kullanılan bir terimdir. İnsanlar bu terimi uzun süredir kullanıyorlar ve herkes de etkileşim konusunda farklı bir anlayışa sahip görünüyor ve çoğu da açıklamasını yaparken muğlak, bulanık ve farklı anlamlardaki tanımlamalara yer veriyorlar. Daha da önemlisi, etkileşimle ilgili fikirlerin çoğu da yanlış nitelendirilmektedir. Her zne, dönüşümlü olarak dinleyen, düşünen ve çeşit çeşit konuşmaları konuşan iki veya daha fazla aktif madde arasında döngüsel bir süreçtir.

Bu tanımda, dinlemek, düşünmek ve konuşmak terimleri metaforik olarak alınmalıdır. Bir bilgisayar terimi tam anlamıyla dinlemiyor, ancak fare ve klavyeyi dinliyor ... Konuşamıyor olabilir, ancak bir şey yapıyor ekranında çıktı görüntülerken operasyonel olarak benziyor. Tabii ki bilgisayar asla sözcük anlamında düşünmez, ancak veriyi işler veya hesaplar. Dinlemek, düşünmek ve konuşmak terimlerinin geniş anlamda bu şartı ile tanımlama, etkileşimi tam olarak neyin yarattığının açık bir ifadesidir.(Crawford, 2012)

Hikaye'nin Anlatısı zerine

İnsanlar eski zamanlardan beri hikayeler anlatıyorlardı. Gündelik yaşamın anlatılması, atalarının hikayeleri ve daha sonrasında da mitler ve efsaneler ortaya ıktı.

Bazı hikayeler öğretmeye çalıştı, bazıları ise uyarmaya... Bazıları dünyanın gizemlerini çözmeye çalıştı, bazıları tamamen eğlendirmek için çalıştı. Tüm dünyada ve her çağda insanlar yaşadıklarını konuştular ve her ırk, her kültür ve her kabile içeriği zengin hikayeler yarattı ve bu durum böyle devam etti. Bazı hikayeler yavaş yavaş solarken, bazıları yüzlerce yıldır söylenip tekrar dile getirilerek düşüncelerimizi, dinleri, felsefeleri ve dünyayı şekillendirdi.

Yazılan tüm hikayeler aynı zamanda oldukça seçici olmamızı da sağladı. Bir hikaye iyi yazılmış değilse veya sevmediğimiz karakter veya durumları içeriyorsa, neden zaman ayırıp, okuyalım bunun dışında okunması bir çok hikaye var. Aşırı abartılı hikayelerle, modern yazarlar sıklıkla bir kitleyi çekmek için çok çalışıyorlar. İnsanların ne istedikleri dikkatli bir şekilde incelenirse hikayeden istenenler saptanırsa ve karakterler hikayeye uyacak şekilde seçilirse oluşan hikaye de anlatımın ilerleme hızı ve karakter gelişiminin pek çok nüansını anlamak için diğerlerini zorlayan bir hale gelebilir ve böylelikle cezbediciliği de artar.(Klug, 2011)

Hikayeler bilgiyi, fantastik bir masalla bütünleyerek aktarırlar. Bu yolla da dinleyiciler bilginin yanısıra yaşanan oyundan deneyimi de özümserler. Dinleyicilerin ya da izleyicilerin imgelem ve yorumlama kapasitelerinin bu yolla artmasına olanak tanımamaktadır. Çünkü yeni iletişim araçlarıyla tanınan olanaklar bize bilgi ve beraberinde açıklamasıyla gelmektedir. Alıcı ise bunu çok rahat bir şekilde çaba harcamadan alımlamaktadır oysa hikayeler, dinleyicinin yaratıcı bir şekilde yorumlayabilmesini ve onun algısını ortaya çıkaracak bir biçimde ipuçlarını iletmektedir. Yarılan yorumlamalar ise her bir izleyicinin kişisel deneyimi haline gelmektedir. Böylece de Benjamin, hikaye anlatıcılığını bilgi vermekten ayırmaktadır.(Benjamin, 2001, s.82'den aktar., Şen, 2017)

Benjamin, insanların bireysel görüşlerinin ortak anlatısının, hikaye anlatımının hedeflediği görüş ve düşünsel eğilimleri ortaya çıkarmakta bir araç olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle de, insanı daha insani kılan ve onun başkasıyla yaşamasını olanaklı kılan deneyimleri ortaya çıkarmasına yardımcı olur. Ortak bir yaşam kültürü süreklilik olgusunu anlamlı kılmaktadır. Nasıl ki, biyolojik bir varlık olarak insan sürekliliği adlediyorsa, onun varlığının da canlandırılması gerekmektedir. Deneyimin tekrar hatırlanması bireysel yaşamların ortak bir anlatı dizgesinde yeniden anlamlandırılması gerekmektedir. Hikaye anlatımı kolektif bir kitlesel iletişim biçimidir. Hikaye anlatımı insanı tekillikten çıkartıp çoğulluğa yönlendirdiği gibi, dünyanın da deneyime sahip olmasını olanaklı kılmaktadır.

Hikaye anlatıcısı, yaşanan, yaşanılabilir veya yaşanılabilecek olay ve olayları aktarır. Böylelikle hikaye anlatımı, ortak yaşamın öğeleri, herkes tarafından bilinen ve

benimsenen unsurları içerir. Bu nedenle de ortak öğelerin kabullenilmesi bireyler tarafından kolayca benimsenmesine olanak tanır. Benimsenen öğeler başkalarına da aktarılır ve bu açıdan hikaye anlatımında paylaşılan bu ilkeler yaşamın ilkeleri olarak belirir.

Her gerçek hikâye açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasından bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde ‘akıl vermek’ modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu yüzden ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık.(Benjamin, 1995, s. 80’den aktr., Sütçü, 2013)

Benjamin’e göre, hikâye anlatımı, müşterek bir yaşam deneyimini içerir. Bu durumda hikâye anlatımının sunduğu deneyim, bireyin yaşadığı bireysel yaşamla sınırlı değildir. Söz konusu olan deneyim, bir yönüyle bireysel diğer yönüyle de kolektif bir bakış açısına sahiptir. “Deneyim bireysellik aracılığıyla kolektif olana bağlanır.” (Ferris D., 2008 s. 111’den Aktr Sütçü, 2013) Hikâye anlatımının sunduğu deneyim, bir şeye tanık olmaya ve bu tanıklık aracılığıyla yaşanan anın ötesine geçmeye zorlar. Çünkü bireyin düşünsel çerçevesi, kendisi dışındaki bireylerin çevresine açıktır. Bu açıdan Benjamin’in deneyim vurgusu, daha çok, bireylerin “ortak iletişimine ve bilgelik duyusuna” veya “ortak bir yaşam deneyimi”nedir. Bu deneyim, yaşamı yeniden gözden geçirmek ve “öznelerarası bir bakış açısı”nı inşa etmek için temel kaynaktır. Bu yüzden hikaye anlatımı, bireysel deneyimin diğer bakış açılarına kapalı olan sınırlamalarına ve kısıtlamalarına karşıdır. Bu durumda hikâye anlatımının değerini belirleyen şey, bireysel bir yaşantı olmanın ötesinde ortak bir yaratım ya da üretim olmasıdır.(Ferris, 2008 s. 111’den aktr., Sütçü, 2013)

Benjamin, hikâye anlatımının sunduğu deneyimi, geleneğin yarattığı ve aktardığı ortak bir anlam dizgesi olarak okur.(Çörekçioğlu, 2010, s.424’den aktr., Sütçü, 2013) Başka bir deyişle bu anlatıda, insanın, geçmişi, şimdi de yaşaması ve geleceği içinde barındırması yer alır. Dolayısıyla hikâye anlatımı ile yaşam, geçmişten geleceğe doğru, şimdiki zamanın içinden geçerek kendine yeni bir mekân bulur. Zamanın (geçmiş, şimdi, gelecek) tüm süreçlerinin hikâye anlatımında açığa

çıkması, “bir hikâye etiği”olarak okunabilir. Bir tür yaşamsal ortaklık olarak ifade edilebilecek olan bu hikâye etiği, yaşamı, geçmiş ve gelecek çizgisinin dışında kurma gücüne sahip olduğu gibi, geçmişini değerlendirme ve geleceği kurma gücüne de sahiptir.

Hikaye anlatıcısı olarak tarihçi, Benjamin’in değindiği gibi, en az moral fail kadar yargı edimleriyle meşgul olmak zorundadır, ancak bu, tarihinin belli ilkelerin ve değerlerin perspektifinden yargılanması anlamına gelmez, tersine yargısını, başkasının bakış açısına yerleşerek vermesi, bu yolla herkesi içeren bir bakış açısından ortak bir gerçekliği yaratması anlamına gelir. (H.Çörekçioğlu, s. 410-430)

Benjamin hikaye anlatıcısının gözden yitişini söyle dile getirmiştir: “Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikaye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor... Bir şeyi layıkıyla hikaye edebilen insanlara gittikçe daha az rastlıyoruz artık. Birisi hikaye dinlemek istediğini söylediğinde utanıp sıkılanlar ise gittikçe daha çok”.(Benjamin, 1995, s. 77’den aktır., H, Çörekçioğlu, 2010, s.410-430)

Bunun nedenlerini şöyle sıralayabiliriz deneyim değer kaybetti. Üstelik, daha da kaybedeceğe, dipsiz bir uçuruma düşeceğe benziyor besbelli. Gündemden anlaşıldığı gibi deneyimin daha da gözden düştüğünü, yalnızca dış dünyayı değil, ahlaki dünyayı algılayış biçimimizin de bir gecede, düşünemeyeceğimiz kadar değişmiş olduğunu fark ediyoruz. Yaşadığımız bir durumu, bir ‘anı ya da tanıklık ettiğimiz bir olayı hikaye etmemiz istendiğinde neden giderek daha çok iç dünyamıza çekildiğimizle ilintili. Bu durum belki dört bir yanımızı kuşatan haber ya da hikaye bombardımanı arasında kendi deneyimimizin değerine ilişkin gittikçe derinleşen bir güvensizlikten kaynaklanıyor.

Deneyimin neden değer kaybetmiş olduğu da düşünülmesi gereken diğer önemli bir noktayı oluşturuyor. Deneyim gerçekten değer kaybetti mi? Deneyimin değer kaybetmesi, belli bir yaş sınırında mı?, belli bir sosyo-ekonomik sınıfa mensup ve benzer çevrelerde yaşayan insanların deneyimlerinin benzeşmeye başlaması ile ilgili olabilir mi? Bu çok tatmin edici bir yanıt değil açıkçası. Deneyimin değerli olduğu

günlerde de benzer yaşantılara sahip insanların deneyimleri belli bir benzerliği yansıtıyordu. Ancak yine de, hikaye anlatıcılığına farklı deneyimleri yaşamamanın ve anlamlandırmanın hikaye etmede önemli olduğunu görebiliriz.

Benjamin'e göre "bütün hikaye anlatıcılarının beslendiği kaynak ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir... Bir atasözü 'yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır,' der; demek ki halkın gözünde hikaye anlatıcısı uzaklardan gelen biridir.(H, Çörekçioğlu, 2010)... İşte hikaye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani gerçeğin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor.

Hikaye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisi modern çağın başında romanın doğuşudur. Romanı hikayeden ayıran, esas olarak kitaba bağımlı olmasıdır. Romanın yaygınlaşması, ancak matbaanın icadıyla mümkün oldu. Romanı bütün diğer düzyazı türlerinden, masal, efsaneden ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor olmasıdır. Anlatıcı, hikayesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini ayırmıştır. Romanın aktarım sağladığı birey, en temel kaygılarından örnek verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir.

Her gün yeni haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikayelerimiz de pek yok. Çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikaye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor. Aslında, hikayeyi açıklama yapmadan anlatabilmek demek oluyor. Bu durum da hikaye gerçek anlatıcılığının ne olduğu hakkında bir fikir verebilir. Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar... Oysa hikaye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir.

Roman ve hikaye birinde "hayatın anlamı" ve öbüründe "kıssadan hisse"olarak Benjamin'e göre roman ve hikaye birbirlerinin karşısına bu sıralamayla çıkarlar. Roman çoğu kez tam tamına romana yakışan bir aydınlanma anıyla sona erer. "Aslında, 'sonra ne oldu' sorusunun geçerli olmadığı hiçbir hikaye yoktur. Romancı ise sayfanın altına 'Finish' yazdığında, okuru hayatın anlamını sezmeye davet ettiği

bu sınırdan bir adım bile öteye geçmeyi ummaz.”“...Hikaye dinleyen kişi, hikaye anlatıcısının misafiridir; hikaye okuru bile bu mecliste yerini alır. Roman okuru ise, okurların en yalnızıdır”.(H, Çörekçioğlu, 2010, s.410-30)

Hikaye anlatımının sahne ortamında gerçekleştirildiği en eski sanat dallarından biri tiyatrodur. Başı ve sonu belli olan ya da olmayan performansın aktarılmasıyla gerçekleştirilir. Batı Tiyatrosu'nun kökenleri de antik Yunanistan'da bulunmaktadır. Antik Yunan Tiyatrosu Şarap Tanrısı Dionysus'u onurlandırmak için yapılan devlet festivallerinden doğmuştur. (Antik Yunan Tiyatrosu, 2017)

Dionysian tiyatrosundaki dini yapıtlarla kıyaslandığında, Ortaçağdaki gizemli oyunlar, ilk önce kiliselerdeki dini törenin bir parçası olarak gerçekleşti. Ortaçağda gizemli oyunlar için, kiliseler yakında performans mekânları olarak çok küçük oldu. Bu ortamların halkın ulaşabileceği çeşitli ortamlara yaymak hızla yaygınlaştı. Yunan draması'nın aksine, sesli dramaturji, sabit zamanlarda ve performans yerleri üzerinde öngörülüyordu, bu episodik performanslar gerçekleştikleri festival benzeri olaylar aracılığıyla merkezi olmayan faaliyet birimleri şeklinde uygulandı.

Elizabeth dönemindeki tiyato yapıtları da o dönemin değişik toplum kanatlarından gelen izleyicilerin toplandığı bir eğlence merkezi olarak tanımlanabilir. Bu dönemin tiyatroları avlu ve iç avlu mekan anlayışına göre, gezginci tiyatro topluluklarının oyunlarını sahneledikleri bir tiyatro düzenine sahipti. Aynı zamanda Elizabeth Dönemi oyun yazarlarının şiir dilinden, o günün değişik toplum katlarından gelen seyircilerin aşağı yukarı aynı ölçüde tat almaları, var olan geleneksel düzene dayanıyordu. Böyle bir gelenek yüzyıllarca önceye giden bir halk kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamış masallar, türküler, atasözleri, kahramanlık destanları, dinsel efsaneler toplum belleğinin zengin bir hazinesi olmuştur. O dönemin önde gelen topluluğu, aralarında Shakespeare ve Richard Burbage'ın da bulunduğu Lord Chamberlain'in oyuncular topluluğuydu. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 2017)

Elizabeth tiyatrosu ve özellikle Shakespeare, antik tiyatronun ve klasik üçlü dramaturjinin hâlâ hakim olduğu uyarlılığından bilinçli bir şekilde koptu. Çok farklı

bir yaklaşım benimsedi. Shakespeare'in dramaları uzun zaman aralıklarla vardı ve en değişik yerlerde yaşandı. Bu maddi zenginlik kaçınılmaz olarak tek seviyeli bir komplo yapısının parçalanmasına yol açtı. Bu nedenle Shakespeare, oyunların ana seviyesini alttaki öykü çizgileri ile arttırdı. Ek olarak, melodramatik ya da epik bir çizgi romanının yanı sıra En çeşitli perspektiflerin canlı bir karışımı ile sonuçlanan çeşitli seviyelerde ve yorumlarda zaten hiper medya programlarının dramaturjik özellikleri bulunmaktadır.

3.3.1.4.1. İnteraktif Anlatı

Genel konu bağlamında bir dizi bireysel faaliyetin birbirine bağlanması şeklindeki bu biçimi, daha sonradan örneğin dünya fuarları ya da çağdaş olaylar tarafından somutlaştırılanlar olaya dayalı üretimleri hatırlatmaktadır. İlk göstergeler, Lineer anlatım modelinde tanınabilir. Bu gizemli oyunlara katılanlar, hikayenin tamamında doğrusal ve doğrusal olmayan bir dizi arasından seçim yapabilirler. Tekrarlanan performans, bireysel bölümlerin tekrar etkenliğini de olanaklı kılmaktadır. Bu seçim özgürlüğü, aynı zamanda en basit formları anımsatır bu da etkileşimli programlardır. (Hageböling, 2012, s. 10-20)

Sanal alanda etkileşim 1970'lerin sonundan başlayarak, net tabanlı teknikler, bilim insanlarını ve sanatçıları, diğer şeyler arasında paylaşılan etkileşim için bir sahne oluşturan sanal alanlarla denemenin temelini sağlamıştır. My-ron Krueger, bu olanakları tam olarak kullandı. 1970'lerde Metaplay ve videoplace'in sanal ortamlarını yarattı. Bu etkileşimli kurulumlarda katılımcılar suni ortamlarda oyun oynayabildiler. Videoplace'in sonraki bir sürümünde, bileşenler ağa bağlandı ve bu da Krueger'in Büyük mesafelerle ayrılmış olan katılımcılarını sanal bir oyun alanına götürdü.

Sherry Rabinowitz ve Kit Galloway, sanatsal performanslar için sanal aksiyon alanlarından yararlanan sanatçılardan bazılarıdır. Dünyadaki farklı yerlerde bulunan, ancak bir uydu ışığı ağıyla bağlantılı olan kişiler artık aynı anda etkileşim sağlayabiliyorlardı. Bu telepresence seçeneği, yerden bağımsız olarak eşzamanlı etkileşimin gerçekleşmesine izin vererek tamamen yeni bir sanatsal karşılaşma ve sanatsal eylem şekli yarattı. Rabinowitz ve Galloway'ın Los Angeles yakınlarındaki Santa Monica'da kurulan ECI (Uluslararası Elektronik Cafe), hızla en çok görülen

yerlerden biri haline geldi. İlk olarak uydu üzerinden, daha sonra internet gibi düşük bantlı sistemler vasıtasıyla ağ etkileşimlerinin ve performansların değiş tokuşu ve üretimi için tanındı. 1984'te uydu yoluyla yayınlanan en ilginç yapımların biri olmuştur.. Bay Orwell, Nam June Paik, Laurie Anderson ve Merce Cunningham'ın da bulunduğu oyuncu kadrosuyla gerçekleşmiştir.

PC'lerin ve buna bağlı olarak ağların artan kapasiteleri, sanal aksiyon alanlarının giderek büyüyen bir ticari başarı haline gelmesini sağlamıştır. Günümüzde internetteki sohbet odaları, çok kullanıcıli oyunların platformları ve sanal senaryolar şeklinde bulunmakta; seçilen avatarlar oyuncuların etkileşimini gerçekleştirmektedir. Kültürel uygulamalar ve sunumlar değiş tokuş edildiğinde, sanal aksiyon alanları giderek daha da önem kazanmaktadır.(Hagebölling, 2012)

3.3.1.4.2. İnteraktif Sinema

Dijital Çağda İnteraktif Sinema

Etkileşimli sinema öncü bir çağda çıkmıştı ve öngörülen filmin doğasında bulunan doğrusallığına ve izleyicilerin seçim yapmasına veya tepki vermesine izin verecek özel ekipmana gereksinim duymasına rağmen, erken etkileşimli filmler hem öykü dallı hem de paralel anlatı yapılarını uyguladı. Dijital teknolojinin gelişi görsel-işitsel arenaya, sadece bu iki yapının yeniden yorumlanmasına değil aynı zamanda daha önce mümkün olmayan interaktif filmin yeni biçimlerinin oluşturulmasına da yol açtı.

Bu bölüm interaktif filmleri tasarlamak ve sunmak için yöntemler, yapılar ve teknikleri analiz ediyor ve bunlar, 1960'lardan bugüne değin çeşitli projelerde keşfedilmiş ve tanımlanabilir etkileşimli sinema modellerinin ve onları oluşturan teknolojilerle doğrudan ilişkili olduğunu gösteriyor. İnteraktif filmin gelişimi, üç farklı teknolojik aşama ile izlenebilecek: kurgusal eğlencelere odaklanan film temelli bir aşama, İnsan-Bilgisayar Etkileşimi (HCI) ve doğrusal olmayan anlatımın ana konular üzerine aşaması yani online katılım işbirliği ile kişiselleştirme üzerine bir oluşumdur.

İnteraktif filmin nispeten yeni bir geçmişi var, Oxford İngilizce Sözlüğünün insandan bilgisayara uyumu anlamına geliyor, interaktif teriminin ilk kullanımı 1967 yılına dayanan fonksiyonel bir formda bulunduğudur. İnteraktif sinema, kaçınılmaz olarak, gelişmekte olan teknolojiler tarafından şekillendirildi, çünkü doğrusal olmayan bir görsel-ışitsel dağıtım sistemi ve seçeneklerin yapılmasına izin veren bir arabirim teknolojisi gerektirdiğinden, bunu bir özel format sineması haline getirdi. En eski terim kinoautomat, izleyici katılım filmi ya da karar filmi; 1990'ların ortalarında etkileşimli film terimi, pasif film çekim dizileri ile serpilmiş belirli bir türden oyuncu tabanlı bilgisayar oyunu anlamına geliyordu; ve sosyal medya çağında çizgisel bir film olarak kaldı.

Tarihsel olarak, etkileşimli sinemanın üç evresinin tanımlanması mümkündür. Erken evre, dramatik anlatı konuları ve eğlence merkezlidir. Sonra 1980 ve 1990'larda bu tür, HCI konuları tarafından hakim hale gelmiştir, oyun ve anlatı arasındaki akademik tartışmanın tadına varılmış ve internetten sonraki aşamada etkileşim, hikaye içeriğinin (çoğunlukla çeşitli medyanın karşısında) anlatım ve / veya büyütülmesine topluluk tarafından değil de bir toplumsal topluluk tarafından katılımı anlamına gelmiştir. Etkileşimli bir film öncelikle önceden kaydedilmiş hareketli görüntü dizilerinin bir gösterimi olarak anlaşılacaktır; bunların gösterimi, izleyiciden veya bir performansçıdan etkilenebilir. Kullanıcı ve izleyici terimleri, etkileşimli bir videoyu izleyenlere atıfta bulunmak üzere oluşturulacaktır.(Zimmerman, 2004, s. 154-174)

Kurgu veya kurgusal olmayan, sanat veya oyun, etkileşimli filmler, burada tartışılmayacak gerçek zamanlı video manipülasyonunun aksine, önceden kaydedilmiş diziler biçiminde hareketli görüntü içeriği gerektirir. En çok beğenilen bu diziler, gerçek kameralar, aktörler ve konumlar, ancak bunların hiçbiri zorunluluk olmamasına rağmen, örneğin iyileştirme'deki etkileşimli film kategorisinde Bolter ve Grusin (1999), her ikisi de şu bölümlerden oluşan Myst ve The Last Express oyunlarını örnek olay incelemesine tabi tutarlar: Sentetik veya grafik imgeler.

İnteraktif sinema, 1961'de William Castle'ın "Suçlama Anketi" adı altında reklamı yapılan Snard Alliance ile sahte bir başlangıç yaptı. Bu, izleyici üyelerinin filmin bu görüntüsüyle basılan bir kağıt parçası tutmasına olanak tanıyan bir hile olarak

değerlendirildi. “Sardonicus” karakterinin affedilmesinin gerekip gerekmediğini ya da filmde "acı çektiğini" belirttiği gibi karar verebilmek için yumrukladı. Aslında Çekoslovakya'da ve Ceza Anketi'nden neredeyse hiç etkilenmeyen Kinoautomat, tiyatro seyircisi ile daha fazla etkileşim kurmak için tasarlanmış dünyanın ilk interaktif sinemasıydı. Montreal'deki Expo'67'de altı ay boyunca tanıtıldı ve 67.000 ziyaretçiye ulaşıldı. Yaratıcısı Raduz Cincera'nın olmasına rağmen, proje tüm cephelerde sayısız yetenekli birey arasında bir işbirliği oluşturdu. Projeksiyonlu, doğrusal olmayan bir film olan “One Man and His House” ile birlikte sahnelenen 123 koltuklu bir sinemada canlı aktörler yer alıyordu. Her koltuğa bir kırmızı ve yeşil basma düğmesi kutusu yerleştirildi.

Performans izleyicilerinde birkaç kez, iki öykü alternatifi sunuldu ve seçimlerini belirtmek için iki düğmeye oluşturuldu, çoğunluk oylamasına karşılık gelen dizilim daha sonra öngörülüyordu. Kinoautomat için, elektromekanik-analog teknolojisine dayanan, en son teknolojide bir cihaz kullandı. Koltuklardan geçen kablolar telefonlu rölelerin bir panelinde toplanarak oy verildi ve ışıklı bir skorborda sinyaller verildi. Projeksiyon odası, ana film için aynı anda çalışan üç eş zamanlı 35 mm projektöre sahipti ve seçim anlarında iki ilave 16mm projektör yan duvarlara yönlendirildi. Buna ek olarak, bir panjur sistemi iki rakip film bölümünden birini gösteriyordu; anlatım yapısı rekombinant her iki olası seçenekte öykü yaylarını aynı noktaya getiriyordu.

Üç konvansiyonel film projeksiyonu, laserdisc'in 1980'lerin başında geleneksel 35 mm film üzerinde bölünmüş perdede basılan iki filmde birini gösterebilen özel (yenilenebilir) objektif / deklanşör tertibatları kullanılan yeni sistemler ile iki projeksiyon makinesi kullanıldı. 1983'de, “Goodbye Cruel World” adında bir film gösterildi (Reactivation ve Choice-A-Rama) ve Incmagazine'de şöyle anlatıldı: Çeşitli noktalarda izleyiciye hikayenin hangi yönde gitmesi gerektiği konusunda dört seçenek sunan bir çizgi roman gösteriliyor. Dinleyiciler, tercihlerini belirtmek için kahkaha atıyorlar ve ekranda çok renkli bir elektronik totem kutbunu tercih ediyorlar. Onların seçtikleri sahneler, projektöre yerleştiriliyor ve film devam ediyor.(Unat, 1984) Film projeksiyonundan uzaklaşmanın kaçınılmaz olmasına rağmen, bu, tarihsel açıdan önem taşıyor; çünkü bu durum, halka açık bir interaktif sinemanın, ortaya çıkan diğer teknolojinin de önemli bir şekilde kullanılmasını sağlamıştır.

3.3.1.4.3. İnternet

1970'lerden başlayarak "enformasyon devrimi", "küreselleşme" ya da "küresel köy" kavramları da bu süreçte oldukça sık kullanılan kavramlar haline gelmiştir. İzleyicinin mesaj üreten ve kamusal tartışmanın iletişim teknolojileri aracılığıyla doğrudan katılımcı olduğuna ilişkin görüşler belirlemiştir. 1980'lerden itibaren dünya ticaretinin önemli bir kısmının bilgisayarlar aracılığıyla yapıldığı düşünüldüğünde bu sav çok da geçersiz sayılmayacaktır. Bu araçların ortaya çıkması bir teknolojik devrim olarak yorumlanmaktadır. Devrimin içeriği ise demokratikleşme, iletişim özgürlüğü olarak tanımlanabilir.

Ekonomi tarihçisi olan Harold Innis, çalışmalarında iletişim teknolojilerinin ekonomik, sosyal ve politik kurumlar üzerindeki etkisini incelemiştir. McLuhan da aynı kuram dahilinde ancak iletişim teknolojilerinin bireyler ve kişiler arası iletişim üzerindeki etkilerini ele almıştır. Harold Innis medyayı iki yönde inceler: Zamana bağlı medya ve mekana bağlı medya.

Marshall McLuhan elektronik çağda insanların, yazılı kültürde olduğundan çok daha bilinçli olduğunu savunmuştur. Innis ise yazılı kültürün önemini vurgulayarak toplumsal dönüşümün belirleyici unsurunun iletişim biçimlerindeki gelişme olduğuna inanmıştır. McLuhan'a göre "aracın gerçek içeriği kendisidir." Araç doğal olarak bir dile ve eğilime sahiptir. Yani araç mesajdır. (Rigel&Batuş, 2005, s. 9-48)

McLuhan burada mesajın ve içeriğinin önemsiz olarak algılanmasına da karşıdır. İnsanların yeni medya (araçları) tarafından oluşturulan yeni çevre olgusu karşısında hazırlıksız kalacağını da vurgulamaktadır. Yeni oluşan teknolojiler var olanı ya yok edecektir ya da geliştirecektir. İnsanın duygu ve düşüncelerinde deformasyon da yaratan yeni teknolojiler insanların vücuduyla yaptığı tüm işlevleri geliştirdiği dönüşümlerle ve yeniliklerle geliştirmekte ya da bu bütünlüğün bir diğerini aksatmasıyla bozmaktadır. İletişim araçlarının fiziksel ortam ve geleneksel ilişkilerin bozulmasını inceleyen Meyrowitz yeni medyaların, toplumsal konum ve fiziksel mekanı yeniden tanımladığını söyleyerek, yeni iletişim teknolojilerine kaynaklık edebilecek bir yaklaşım sergilemektedir. (Joshua, 1985'den aktr., Timisi, 2003)

Yeni medya olarak sayılabilecek ortamlar tartışmalı da olsa aşağıdaki gibi sıralanabilir: (Yamak,Wikipedia, 2017)

- * Bilgisayar Oyunları,
- * DVD ROM'lar ve CD'ler,
- * Web Siteleri,
- * Elektronik Posta,
- * Mobil Medya,
- * Elektronik Kiosklar,
- * Podcast,
- * Hypertext Edebiyatı

İnsan bedeninin bir uzantısı haline dönüşen bilgisayar, internet, cep telefonları, oyun konsolları, ipod veya avuç içi veri bankası kayıt cihazları, diğer bir deyişle tüm bu dijital teknolojiler Yeni Medya başlığı altında toplanabilir.(Binark, 2017,Yamak)

Bu araçlar aracılığıyla yaratılan sosyal durum ve kimliklerin biçimlenmesi mekan ve toplumsal sınıf ayrımının olmaması ve herkese görsel olarak ulaşması çağdaş aşamada etkileşim ve katılımı da beraberinde getirmektedir.

Yaşadığımız çağ evrendeki son gelişmeleri izleyebiliyor, yeni insanlarla tanışabiliyor, alışveriş yapabiliyor, araştırmalar yapabiliyor, meslektaşlarımızla ve dostlarımızla sohbet edebiliyor, uzaktan kumandalı robotlarla odamızdan çıkmadan işlerimizi kontrol edebiliyoruz. Bu etkinlikler içerisindeyken zihnimiz lazım olduğunda hazır ancak bedenimize gerek yokmuş gibi görünür.

Artık bireyler oturdukları yerden sosyalleşmektedir. Bu noktada arayüz kavramı önem kazanmaktadır. Hem çalışma hem de “eğlence” uygulamaları aynı GDI araçlarını ve metaforlarını kullanmaktadır. Arayüz, bilişim toplumunun vazgeçilmez görsel aracı konumundadır. Dokunmatik arayüz; dokunmak ve kontrol etmek arzumuzdan kaynaklanmaktadır. Dokunmatik sistemlerin iletişim süreci günümüzde dijitalleşmiştir. Dokunmatik ekran kullanım ile de kolay ve tüm bilgisayar arayüzleri en kolay biçimde kullanım için tasarlanmıştır. Dokunmatik sensör, dokunmatik duyarlı yüzeye sahiptir. Dokunmatik ekran teknolojisinde kullanılan üç bileşen vardır: Dirençli, Akustik dalga yüzeyi, kapasitif. Sensörler voltaj değişikliğine

donanımda sebep olmaktadır. Kim nereye dokunuyorsa sistem de buna cevap vermektedir.(Yengin,2014)

3.3.1.4.4. Küreselleşme, Bilgilendirme ve Toplumsal Hareketler

Kapitalizm, teknoloji ve güç ağlarıyla oluşturulan küreselleşme ve enformasyon dünyamızı etkin bir şekilde dönüştürüyor. İnsanlığın üretim kapasitesi, kültürel yaratıcılığı ve iletişim potansiyeli bu etkenlerle artıyor. Enformasyon çağının gereği olarak da toplum önemli bir pazarlama sisteminin içinde aşama kaydediyor. Devlet kurum ve kuruluşları, sivil toplum, kültür, tarih ve coğrafyaya dayalı olarak zamanın ani hızlanması ve bir bilgisayar ağı içinde iktidarın soyutlanması mevcut sosyal kontrol ve siyasal temsil mekanizmalarında harekete geçiriyor. İnsanlar hayatlarına dair tüm etmenleri yani çevrelerini, işlerini, ekonomik hürriyetlerini, hükümetlerini, ve nihayetinde kaderleri üzerindeki kontrolü kaybettiler. Eski bir sosyal evrim kanununu takiben, direniş egemenlikle yüzleşir, yetkilendirme gücü güçsüzlüğe karşı tepki verir ve alternatif projeler, giderek artan oranda gezegendeki insanlar tarafından bozukluk olarak algılanan yeni küresel düzende yerleşik mantığa meydan okur. Ancak, bu reaksiyonlar ve Tarihte sıkça olduğu gibi seferberlikler alışılmadık biçimlerde gelir ve beklenmedik yollarla ilerlemektedir.(Castells, 1997, s. 8-69)

Küreselleşmenin sağladığı dinamikler; enformasyon toplumu ve post-modernist yaklaşımlar, özgülleşme, farklılaşma parçalanma, merkezileşme ve aynı andalığa dikkat çekmektedir. Enformasyon toplum kavramı, modernizmin demokratik geleneklerini ortaya koymak açısından Habermasla birlikte toplum bilimlerinde merkezi bir öneme sahiptir. Enformasyon toplum kavramı XX.yüzyılın biçimlendirdiği bir toplumsal oluşum kavramı olarak nitelendirilmektedir. Modern kapitalist toplumun üretim araçlarının merkezine bilgiyi koyarak, özgür bireylerin bilgiye ulaşma kanallarını genişletmektedir. Bu oluşum içinde birey, bireyin dokunulmazlığı, pazar, çoğulculuk ve sınıf ilişkileri kavramlarıdır. Yeni iletişim teknolojilerinin ekonomik, siyasal ve toplumsal yaşamın sürdürülmesindeki merkeziliği dikkat çekerek enformasyon ve bilgi miktarındaki artışla birlikte demokrasinin gerektirdiği katılımcı yurttaş kavramının da gelişeceği kesindir. (Timisi, 2003)

Birey ya da toplum medya tarafından üretileni özellikle dışlanma korkusuyla kabul etmektedir. Sisteme ayak uydurabilmek için sistemin verdiği her bilgiye isteyerek ya da istemeyerek inanmaktadır. Aksi taktirde birey, dışlanma korkusuyla baş başa kalacaktır.

Özetle, bilgi çağının kültürel toplulukları, kültür ve toplumunun dönüşümü de çeşitli düzeylerde olmalıdır. Yalnızca bireylerin zihinsel yönelimiyle gerçekleşen toplumlar güçsüz olurdu. Bu durumda devlet olgusunun şiddeti de kaçınılmazdır. Kitlese dönüşüm çok önemlidir ve yalnızca bilincin dönüşümü olmasının yanısıra bireysel eylem de içermelidir. Fakat bireylerin, kendi isteklerini güçlendiren ahlaki bir gelenek taşıyan grupların beslenmesine ihtiyacı vardır. Ağ toplumunda kimliğin oluşturulmasına ilişkin sorunsalın giderilmesi birçok etmene bağlıdır. Küresel güç ve örgüt ağlarında, hayata bağlı kimliğin bireyselleşmesinden çıkarılan ya da bunlara direnen bireysel topluluğa karşı direnen sosyal aktörler, toplumumuzda anlam inşa etmenin ana alternatifini teşkil etmektedir. Bu kültürel komünlerin üç ana özelliği vardır.

Bunlar; otonom anlam kaynakları adına direnen kimlikler, toplumsal eğilimlere egemen olan, karşıt tepki veren kimlikler ve savunmasız kimliklerdir. Anlamı ve paylaşımı kendine özdeşleştirme özel kodları ile belirlenmiş değerler dizisi etrafında örgütlenmişlerdir: mümin topluluğu, milliyetçilik sembelleri, yerellik coğrafyası. Özellikle de ayrımcılık ve damgalama kaynağı olarak etnisite, toplumların temel bir özelliği olmasına rağmen, kendi başlarına komünleri içermemektedirler. Bunun yerine, din, ulus ve yerellik bağlamında irdelenebilir. Bu kültürel komünlerin anayasası tarih, coğrafya, dil ve çevre kaynaklı hammaddeler üzerinde çalışılarak hazırlanır.

Örneğin Avrupa'da kapitalizm yeniden yapılandırma aşamasında küresel rekabette yeni kurallar uygulanmasına karşı, emek hareketi temelinde benzer zorluklar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Aralık 1995'de Fransız grevi, muhalefetin güçlü bir tezahürü idi; en klasik Fransız ritüeli olan işçi sendikaları, millet adına sokaklarda işçilere ve öğrencilere yol açıp hak aramalarında etkin oluyordu. Bu ve diğer hareketler dünyaya yayılıyor, neo-liberal bir yaratma fantazisini de sona erdiriyordu. Bilgisayar çağındaki yeni oluşumlar ve yeni küresel ekonomi, bilginin üretim ve

pazarını oluşturmanın yoğun nüfus kesiminde yoğunlaştırmanın Alain Touraine'in ifadesinde tetikleyici bir sözle ifade edilir. "büyük red" ancak, bu reddin, küreselleşmiş ve bilgilendirilmiş yeni kapitalizm biçimleri üzerinde toplumsal kontrol biçimlerinin dönüştürülmesi için, toplumsal hareketlerin siyasi sistem ve devletin kurumları tarafından idare edilmesini gerektirir. Devletin, küresel kapitalizmin, kimliğe dayalı toplumsal hareketlerin işçilerden ve tüketicilerden gelen savunma hareketleri arasındaki çatışan düşüncelerle baş edebilme yeteneği ya da yetersizliği, toplumun geleceğini yirmibirinci yüzyılda büyük ölçüde etkilemektedir. Bilgi ağındaki devletin dinamiklerini incelemek, reaktif olmaktan çok proaktif olan güçlü sosyal hareketlerin son zamanlardaki gelişimine etki eden iki farklı etmen: Çevrecilik ve feminizm.(Castells, 1997, s. 108-109)

3.4. Dijital Sinematekler

3.4.1. Cinmathque Française (Fransız Sinemateki)

Sinematek; günümüzde Fransa Ulusal Kütüphanesi de dahil olmak üzere diğer kurumlar ile çalışır. Bünyesinde; çeşitli ülkelerden oluşturulmuş 50 000 film, 22.000 Fransız ve yabancı afiş, filmlerin 500'den fazla fotoğrafı, oyuncular, yönetmenler ve portreleri, 13.000 çizim, kostüm, storyboard'lar ve karikatürler bulunmaktadı. Ayrıca, tüm film endüstrisinin uzmanları tarafından yapılan 30,000 arşiv belgesi; Fritz Lang, Abel Gance Jean Epstein, François Truffaut, Jacques Rivette Louis Malle'nin kullandığı antik ve modern tarzda 6000 adet ve üzeri cihaz, Lumirelerin Cinematographe ve dijital kameraları yer almaktadır. Kostümler, sahneye ait çeşitli objeler, 3000 sihirli fener ve 25 000 Plaka da bu zengin arşivde yer almaktadır.



Fotoğraf 1: Fransız Sinematek Binası, Paris, Fransa

Fransız Sinemateki, sekiz yılın bitiminde, tamamen 7. sanata adanmış olan modern bir binada, eşsiz sinema gösterimleri ve birçok faaliyetleri sayesinde dünyanın en büyük sinema koleksiyonlarından birine ait bir konuma gelmiştir. Her yaştan, her milletten Sinefilin ziyaret ettiği bu binayı, izleyicilerin muhteşem sinematik keşifler yapmak ve genç nesillere çağdaş sinema tarihinin örneklerini sunmak üzere misyonunu devam ettirme çabasındadır. Frank Gehry tarafından tasarlanan binada istisnai bir mimari de göze çarpmaktadır. Bu oditoryum, tam donanımlı ve 550 m²'dir.

“Frank Gehry Balerini” de denilen bu bina 2005 yılında kurulmuş olup, Guggenheim Museum Bilbao ve Louis Vuitton Paris Vakfı'nın ünlü mimarı Frank Gehry tarafından, 1993 yılında yapımı tasarlanmış anıtsal bir yapıt görünümündedir. 28 Şubat 1929 Toronto doğumlu Musevi kökenli bir ailenin çocuğu olan Gehry, Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde öğrenim görmüştür. Harvard Üniversitesi, (1956-1957) Mimarlık Fakültesi'nden mezun olmuştur. Yapılan röportajlarda, Gehry; bir mimari projenin oluşumu içinde üretim modelleri ve tüm yapılan binalarda karton, buruşuk

kağıt, metal, ahşap, pleksiglas, tekstil vb. malzemelerin ham görüntüleriyle vurgulamıştır; bu düşünce tarzıyla Gehry Guggenheim Bilbao Müzesi'nde "el-göz" arasındaki sezgi ve kalıcı mantık, kütle dengesinin oluşumunu kanıtlamıştır. Malzemelerin, yapıcılığını geometrik çözümlerle de ispatlamıştır.(Migayrou,1989)

Bina büyük pencerelerden ve etrafındaki çok sayıdaki aydınlatmalarıyla etrafına ışık saçmaktadır. İkinci asma katında küçük bir balkon çıkıntısı; geniş bir halk kitlesini bünyesinde barındırmak ve ziyaretçilerini misafir etmek için adeta bir balerin elbisesini andıran görüntüsü ile bu görünümü doğruluk kazanmaktadır.

3.4.1.1. Sinematekteki Salonlar

Fransız Sinemateki'nin, genel toplantı, ödül törenleri ve gala etkinlikleri için üç adet salonu ve bir de asma katta bulunan salonundan faydalanılmaktadır. Bina, 550 kişiliktir. Asma katta yer alan salon davet ve yemek amaçlı kullanılmakta ve Bercy Park'ın eşsiz güzelliğiyle buluşmaktadır.

Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois'nın odası; amfi tiyatro olarak konumlandırılmış ve 412 koltuktan oluşan prestijli bir salondur. Sinematek Salonları gerek teknik özellikler gerekse kullanım hacmi açısından dünya standartlarında yapılmış ve düzenlenmiştir Gehry'nin odasından Georges Epstein Salonu'na geçiş bulunmaktadır. Bu alan, atölye düzenlemek ve gruplara eğitim alanında hizmet vermektedir.

Jean Epstein Salonu; Kırmızı rengin hakim olduğu üçüncü salondur, 2K sinema projektörü bulunmaktadır. Bir video projektör ile donatılmış olan bu oda, "Parc de Bercy" panoramik manzarasını görüntülemektedir. Küçük lobi ise; Fransız sinemasına özgü tanıtımlara ayrılmıştır. (cinematheque.fr - La Cinémathèque française) Sinematek Arşivi; yazılı ve görüntü arşivi olmak üzere iki boyutta irdelenebilir.

3.4.1.2. Yazılı Arşiv

Sinematek Kütüphanesi herkese açıktır: öğrenciler, öğretmenler, araştırmacılar, sinemaseverler... Bu alanda açık erişimin mevcut olduğu film, kitap ve dergiler bulunur. Bulunan tüm belgeler geniş bir çeşitlilik sunmaktadır. Okuyucular ayrıca birçok fotoğraf arşivine, yönetmen, yapımcı, sanatsal ve teknik bilgiye de ulaşabilirler. Kütüphanedeki kaynaklar; sinema tarihi, teorik çalışmalar, yayınlanan film senaryoları, biyografiler, teknoloji, ekonomi ve yönetim olmak üzere yedi ana kategoriye ayrılır. Çeşitli referans kitapları, sözlükler, dizinler, ulusal film ... bunların yanı sıra çok sayıda tez de bulunmaktadır. Sinemanın ilk günlerinden itibaren yayınlanmış olan 500'den fazla film ve dergi bulunmaktadır.

Sine-web arşivinden de her türlü etkinlik araştırılmaktadır. Dergi makaleleri veya CBO Box-Office gişe hasılatlarına erişim için olanağı sağlar. FIAF Uluslararası Film Arşiv veritabanına da erişilebilmektedir. (Ciné-web, 2014) Numaralandırılmış belgelerde; film ve fotoğraf tekniklerinin tarih öncesi eski ve değerli macera kitapları bulunmaktadır.

1945'ten günümüze Fransa'da yayımlanan 23.000 film ve festivali afişleri, 14 500 ölçekli model, dekoratörler ve müşterilerin orijinal çizimleri. Film oyuncularının gerçek kişilikleri veya rolleri üzerine 65 000 fotoğraf, 870 reklam materyali, Cahiers du Cinema'dan da 18.500 makale kütüphane kaynakları arasındadır.

3.4.1.3 Görüntü Arşivi

Bu bölüme randevu ile ulaşılabilen ve slaytlar, Fransız ve yabancı filmlerin 500.000'den fazla özgün fotoğrafı, sinema tarihine ilişkin fotoğraflar ve bu arşivde ayrıca oyuncu, stüdyo ve tiyatroya ilişkin fotogram ve fotoğraflar yer alır. Cinémage bölümünde; Resim, kütüphane dijital görüntülerin işlevini sağlayan bu hizmet birimi sadece profesyonellere açıktır. Randevu ile giriş sağlanabilmektedir. (Cinémage, Accueil, 2017)



Fotoğraf 2: İlk Sinema Filminin Gösterimi

Film başlığı ya da bir kişi veya şirket adından, filmin Kütüphanesi'nde mevcut olan tüm dokümanları aramak için “Cinéressource Kartı” ile katalog taraması yapılabilmektedir. Fransız Sinemateki 2007 yılından bu yana, sinemaya ilişkin tüm kaynaklara erişimi kolaylaştırmak için online film kütüphane arşivleri, ciné-kaynakların toplu kataloğu, mevcut kurumların ortaklarıyla Toulouse Sinemateki, Avrupa-bölgesel-Institut Jean Perpignan Vigo Sinemateki, Monako, Korsika ve Sinemateki'nin görsel-işitsel arşivleri, Nancy'nin resmi Bölgesel Konservatuvarıyla sessiz film fonlarından elde etmektedir.(Mette, 2011, s. 25)

Fransız Sinemateki'nde video kasetlere, süreli, arşivlere ve dokümantasyon dizinlerine afiş sanatçıları, fotoğrafçılar, eleştirmenler, tarihçiler ve film kuramcıları için de erişim kolaylığı sağlanmıştır. Sinematek'in işbirliği yaptığı kurumların mevcut tüm belgelerinin referans kataloğu da kütüphane kayıtlarında yer almaktadır. Video arşivinde; 12 000 den fazla sessiz film, klasik ve belgesel bulunmaktadır.

3.4.1.4. Siteden Yararlanılabilecek Olanaklar

Randevu sistemi ile araştırmacılara sinema tekniklerinin evrimini izleme ve yazılı kayıtların koleksiyonlarından her birine erişim kolaylığı sağlar. 180 farklı dosya

bazında belgeye ve (fon yatırımcıları, senaristler, oyuncular, üretici veya senaryo yazımı çalışanları) 30'000'den fazla dosyaya erişim olanağı sağlanmıştır. Değerli kitaplar ve eski dergiler bu alanda da mevcuttur. Öğrenciler ve araştırmacılara “Jean-Baptiste Siegel bursu” sağlanmaktadır. Fransız Sinemateki 2008 yılında yaptığı yeni bir girişimle film öyküsü konularında çalışmak isteyen öğrenciler ve araştırmacılar için iki yıllık burs olanağı sağlamayı planlamıştır.

Genç bir film tutkunu için, Bay ve Bayan Siegel Fransız film dünyasının evriminden ve hafızasından sorumlu bir kuruma bağışlama fikrini Sinematekiyle paylaşmışlardır. Film tarihçilerine, genç sinema meraklılarına teşvikte bulunmak amacıyla Siegel ailesinin himayesi altında iki sinema bursu verilmiştir. Bu yaklaşım sinema tarihinin ve araştırma topluluğunun bağlarını güçlendirmeyi hedeflemiştir. Sinema tarihi çalışmaları üzerine araştırma yapmayı hedefleri arasında tutan ve Fransız sinema dünyasının misyonerlerinden biri olan Henri Langlois, 1943 yılında başlattığı 1960'ların başlarında ise arşivlerin saklanıp, film kütüphanesi'nde araştırılabilmesi için bir araştırma komisyonu yaratmıştır.(Tanguy, 2001)

Çoğunlukla web kaynaklı belgesel filmlerin yer aldığı “Sine-web” aracılığıyla internet sitesine pek çok sayıda eleştirmen, tarihçi ve film teorisyenlerinin de aralarında bulunduğu Alexandre Astruc, Andre Bazin, Pascal Bonitzer, Bory Robert Bresson Jean Cocteau, Serge Daney Louis, Delluc Sergei Eisenstein, Jean Epstein, Jean-Luc Godard, L. Koulechov, Pier Paolo Pasolini, Vsevolod Pudovkin, Eric Rohmer, Andrei Tarkovsky, François Truffaut, Dziga Vertov bu kütüphaneden yararlanmışlardır.

Fransız Sinemateki, 2007 Mayıs'ında Festival de Cannes ve Altın Palms işbirliği ile oluşturulan Cannes Festivali'nde birçok belge ve afiş arşivlenmiştir. Sitede 17 Ekim 2007'de Fransız Sinemateki'nin düzenlediği, ölümünün ellinci yılında Sacha Guitry'i anmak adına “sanatçılar ve filmleri” konulu sergi açılışını duyurmuştur. Bu nicel çalışma gelişen evrimi yansıtmayı amaçlamış, Paris Dauphine Üniversitesi master öğrencileri ve Sinemateki Film Kütüphanesi arasında gerçekleştirilmiştir.

Elektronik iletişimin geliştirilmesinde; genel abonelere bağlı olarak bülten sayısının artması hedeflenmiştir. Önemli ölçüde, esas olarak e-posta yoluyla tanıtım

faaliyetlerine yönelik vis-à-vis (yüz yüze) olarak kamu etkileşimini geliştirmek için çaba harcanmış ve Cinéfilou kart sahiplerine "Kendi" filmlerini seçmek için çevrimiçi oy kullanabilme ve bülten aboneleri aracılığıyla da fikirlerini paylaşma olanağı sağlamıştır.

Cinéfilou; 3 - 6 yaş arasındaki çocuklara yönelik Makao Derneği ile işbirliği içinde kurulmuş bir sistemdir: Makao; 7. sanat filmlerini; genç izleyici ve araştırmacılara yönelik kültür mirasını korumak, teşvik etmek ve dağıtmayı amaçlayan bağımsız Aşağı Normandiya bölgesinde konumlanmış bir sinema derneğidir.(Le Remy:Cinéfilou, 2017)

Web sitesinin oluşturulması ve buna ilişkin olarak kampanyaların geliştirilmesine yönelik, halkın büyük çoğunluğuna erişimi 2007-2008 sezonunun açılışında, bir broşür desteği ile 200 000 kopya olarak dağıtılmıştır. Sinematek'in birçok ortağının yanı sıra Cahiers du cinema aboneleri, Téléràma, Inrockuptibles kültürel bir mekanda reklam, afiş desteği ile 12 ilçe belediyesinin binasında sinematek; çeşitli yerel kuruluşlar, ulusal müzeler yeni kitlelere faaliyetlerini tanıtmak ve yeni ortaklıklarla da bu olay vesilesiyle buluşma olanağını bulmuşlardır. Téléràme şirketi; web ve haftalık dergi olarak özel ekibiyle kolektif çalışma düzeninde müzik, sinema, Tv dizileri, medya ve kültürel, sanatsal faaliyetlerle ilgili içerik ve eleştiriler sunmaktadır. (Téléràma.fr: programme TV, séries TV, films de la semaine, 2017)

Inrockuptibles; haber ve kültür alanında yaşanan olaylar, siyasi aktualite ve toplumun müzik, sinema hakkında değerlendirmelerini yansıtan web sitesi ve haftalık dergidir. (Les Inrocks : magazine et actualité culturelle en continu, 2017) Bibliyografik ve basit sinematografik araştırma yapmak isteyenler ve kütüphanenin koleksiyonları hakkında bilgi almak için uzaktan bilgi merkezi adındaki üniteye başvurmaları gereklidir. CD ya da belge temin servisinden de basın bültenleri, dergi makalelerine ve arşivlerine ödeme karşılığında abonelik hizmeti sağlanmaktadır.

Ayrıca web sistemini güçlendirmek amaçlı dosya ve belgelerin paylaşımında, uyguladığı düzenlemeleriyle tüm kamuoyunun erişimini kolaylaştırmak için Sinematek'e "Cascad" cihazı takılmıştır. Cascad bir kablo ile abone arasındaki

sinyal amplifikatör sayılarının uyuşmasıyla oluşan ağ bağlantısıyla iletişimi kolaylaştıran bir cihazdır.(Kroon, 1964)

Sinematik, abone sayısını dengelemek ve devamını sağlama amacına yönelik olarak politikasını çeşitlendirmek, katılımı genişletmek ve gençleştirilmenin yanı sıra engelli halkın daha iyi hizmet almasına kadar operasyonlarını genişletmektedir. Engellilerin erişimini kolaylaştırarak faaliyetlerine olanak tanıyan cascadi, kamu düşünce gelişimi nezninde gerekli olanakların sağlanması için de desteklenmelidir. 2007 yılında aynı zamanda Paris ve Emmaus şehir belediyelerinin Sosyal Eylem bölümleriyle “Kalp ve Kültür” isimli ortaklık da imzalanmıştır. Ortaklık, zorlu yaşama sahip insanlar için kültüre erişimi kolaylaştırarak sosyal hayatta dışlanmayla mücadeleyi amaçlamaktadır.

Sinema kütüphanesinde Will Günü fonlarından yararlanılarak yapıtların restorasyonu yapılmıştır. Buna ek olarak, 312 ürün endeksli olarak Cahiers du Cinéma, Sinematik Gençlik Filmleri Katalogda ve dizine eklenmiş olup, FIAF Endeks Projesi çerçevesinde devam etmektedir. 2009 yılında dijital kütüphanenin daha da zenginleştirilmesi, hazırlığı ve restore edilmesi Araştırma Teknolojileri Kültür ve İletişim Bakanlığı'nın desteğiyle olmuştur. Tüm eserler 2010 yılı birinci döneminden itibaren üyelerine açık durumdadır. (www.Bibliotheque.fr)

Toplu kataloglama sistemiyle Ciné-Kaynaklar; film kütüphanelerinin arşivlerine ve toplu kataloglarına ulaşılmaktadır. Sinematik Film Kütüphanesi ve Toulouse Sinematik ve giderek Avrupa bölgesel Cinémathèque'inde geliştirilen Institut Jean Perpignan Vigo ve Monaco Görsel-İşitsel Arşivi ile yakın zamanda da Korsika Cinémathèque'i ve Nancy'nin ulusal Konservatuvarı Cinédoc ortak çalışmasıyla bir arayüz veritabanının geliştirilmesi sağlanmıştır. Bu işlem online veri tabanını ve film kaynaklarını arayüz portalı olarak görmekte ve her kuruma özgü belgesel dizinli kataloglara erişimi sağlamaktadır. Film koleksiyonlarına erişmek için halka bir arama motoru hizmeti oluşturulmuştur. Buradan bir film başlığı, bir kişi, şirket adı ile özel koleksiyon (afiş, kayıtlar, çizimler, kitaplar, dergiler, fotoğraflar, basın bültenleri, video ve DVD) araması yapılabilmektedir.

Dijital ürünlerin, baskının belli sınırlamalarının üstesinden gelmiş beş benzersiz özellik sunabilmesi kullanıcılar için fayda sağlamaktadır: Zamanında yaygınlaştırma; Küresel erişim; Aranabilirlik; Keşfedebilirlik; İçeriğin daha esnek kullanımı vb.

Kullanıcılar sınırlı sayıdaki kopyalara erişmek için beklemek zorunda kalmadıklarından, talebi daha etkin bir şekilde karşılanmaktadır.(Hall, s. 130-150) Buna ilişkin olarak da, Sinematek; görsel-işitsel erişimde de, yeni kitap ve tez, DVD'lerle zenginleştirilmiş olarak faaliyetlerini sürdürmektedir

Cinédoc Coop; Teknolojik Uygulama Yönetim Merkezi (Centre Opérationnel d'Optimisation de la Production); Paris'te Guy ve Claudine Eizykman Fihman girişimiyle Şubat 1974 yılında kurulmuştur. Cinédoc dört amaç doğrultusunda hizmet vermektedir:

- * Avangard ve deneysel sinemanın arşivlerini geliştirmek;
- * İhmal edilmiş ya da unutulmuş filmleri bulup, çoğaltımını sağlamak;(Hans Richter, Viking Eggeling Henri Chomette, Man Ray, David Haxton, Claude Autant-Lara, Alexandre Alexeieff, Pippo Oriani gibi birçok sinema sanatçısının eserlerini araştırıp bulmuştur);
- * Yenilikçi filmlerin programlamasını yapmak;
- * Programcılar için öneri ve bilgi kaynağı oluşturmayı hedeflemek(Cinédoc Paris films coop Films et vidéos d'avant-garde et expérimentaux)

Cinédoc retrospectif film çalışmaları, tasarımları, film ve video etkinlikleri, uluslararası konferanslar düzenlemekte, Cinédoc & Paris Filmleri Coop da önemli sergilerin düzenlenmesi için program tasarlamaktadır. Immatériaux (Centre Georges Pompidou) Electra, Hız (Cartier Vakfı) (Paris Şehri Modern Sanat Müzesi); ve 1993-1995 yılları arasında da Fransız Sinemateki'nde " Cinédoc ayrıca bir program danışmanlığı hizmeti de sunmaktadır. (Cinédoc Paris films coop Films et vidéos d'avant-garde et expérimentaux, 2015)

Sinematek, Claudine Eizykman Fihman'ın girişimiyle Şubat 1974'te, yeni bir web tasarımını başlatmıştır. Multimedya uygulama veya ikonik nesne koleksiyonları; film kapsamındaki estetiksel analiz, tarihi ve teknik çalışmalar yapılacaktır. Georges

Méliès'in çizime hazırlık çalışmasında olan "lastik başlı bir adam" olarak ifade edilen interaktif animasyonlarda kullanılan tekniklerle geçmişin yansıtıldığı gözlemlenmektedir. Haber rapor değerlendirmeleri, kitap veya DVD film kitaplığı ve belgeseller Cinémathèque'in programında yankı yaratmaktadır. Tematik dosyalar; kaynaklar; tarihsel ve açıklamalı filmografi, kaynakçada ise "webographie"ye erişim sağlanmaktadır. Webographie; içindekiler listesini belirler, konunun sözcük üzerindeki sayfaları, web kaynaklarından elde edilen bütünüdür. (La webographie, 2017) Kanal U13 ve Dailymotion14 ile ortaklık yapan Sinematek, konferanslarını yayına açmak için erişim imkanı veren bir web kanalı geliştirerek bu programları akşam yayınına aktarma hedefini de geliştirmiştir.

3.4.1.5. Sinematek Binasında Verilen Hizmetler

3.4.1.5.1. Karanlık Oda

Karanlık odada; "Kraliyet Tabloları", "silahlar, sinematograflar, sinematografin doğuşunu gösteren diskler mevcuttur. Marcel Duchamp'a ait kabartma rotorlar, Melies ve Pathé'nin ailelerine ait maketler, film çekim dökümanları, Hollywood yıldızlarına ait elbiseler, Eisenstein ve ekspresyonist dekoratörlerin çizimleri ve nadide olarak değerlendirilen dünya başkentlerinin resimleri, "Deniz Anası, Man Ray Denizyıldızı"nın mumyalanmış robot çizimleri gibi pek çok hazine, canlı bir hazine durumundadır. Bu bölümde, ziyaretçiler sinema öncesine ve modern zamana ait cihazları da görebilmektedirler.

3.4.1.5.2. Film Kütüphanesi

Sinemateklerin gerçekleştirdiği çalışmalar ülkelere ve kurumlara göre farklılık göstermektedir. Çeşitli sayıdaki faaliyetler, görsel-işitsel kültür ve sanat mirasını korumak için arşivleme; toplumun büyük çoğunluğuna erişmek amacıyla yapılan kültürel etkinlikler ve sinema kültürünü arttırmaya yönelik gösteri programları düzenlemek ve eğitim faaliyetlerinde bulunmak şeklinde üç temel başlık altında toplanmaktadır.

Sinematek Film Kütüphanesi; afiş, fotoğraf arşivleri, dergiler, koleksiyonlar ile web araştırma bölümlerinden oluşur. Okuyucuların yöneldiği kitap türleri teorik başlıklar altında yoğunlaşmaktadır. Genel olarak sinemayı desenle buluşturan Nicole Brenez (1998); Sinema nedir? Andre Bazin (1985); Sinema 1, hareketli görüntü (1996) ve

Sinema 2 zaman-görüntü (1994); Gilles Deleuze; karşılaştırmalı film eleştirisi, senaryo ve belgesel kitapların da yanı sıra hikayeler de ilgi çekmektedir. Özellikle Amerikan Sineması üzerine sinema dergileri, Les Cahiers du cinéma en çok talep edilen dergiler arasında yer almaktadır. Sinematek iletişim faaliyetlerini desteklemenin yanı sıra, misyon gelişimini de desteklemiştir. Ayrıca Méliès fonlarıyla, dijitalleşmeyle bozulmuş filmlerin restore edilmesi tamamlanmıştır. (cinematheque.fr - La Cinémathèque française, 2017)

Sinematek, sinema-video arşivi, sinema ve gösteri salonlarının yanı sıra sinema ile ilgili tüm bilgi ve belgeleri, basılı malzemeleri içeren arşivleri, araştırma, inceleme yapan, eğitim programları ve festivaller düzenleyen birimleri olan çeşitli ve kapsamlı bir organizasyondur.

Sinematek ayrıca, kütüphane koleksiyonlarının ve hizmetlerin farkındalığını arttırmak amaçlı kütüphaneye talepte bulunan gruplara periyodik zamanlı kullanım olanağı sağlamaktadır. “Avrupa Miras Günleri” vesilesiyle 19 Eylül 2010 günü Kütüphane kamuoyuna ikonografik belgeler, baskılar, arşiv ve video kayıtlarından oluşan bir seçki hazırlanmıştır. Sinematek talebe ilişkin olarak müzisyenler, müzik bestecilerinin hayatları ve sinemadaki konumu ve işlevselliği üzerine geniş bir perspektif sunan bir gösterim amaçlamıştır. “Chopin ve sinema” konulu besteci, karakter, müzik ile ilgili temalar etrafında bir sinemaprogramı yapılmıştır.

Fransız İşgal tarihine ilişkin ikonografik arşivler gösterilmiştir, Poster, fotoğraflar, film, arşivler ilgi konusudur. Henri Langlois programcılığındaki Sinematek film stüdyoları, 1929-1939; 1940-1950 dönemlerinde Fransız sinemasındaki üretim uygulamaları, teknoloji ve tarih kapsamında film ve fotoğrafın metodolojik yönleri yanında, kullandığı kaynakların çeşitliliğini göstermek için bir fırsat sunmuştur. Araştırmacılar kütüphane kayıtlarındaki çizim ve fotoğraflara erişebilmişlerdir.

Wifi internet erişimi; kütüphanenin tüm alanlarında; engelliler, okuma odaları görme engelli insanlar için iki videolu ve büyüteç donanımlı odalarda, altyazıların yanı sıra DVD ses bilgi sistemi ile danışmanlık verilmektedir. Sinematek aynı zamanda görsel-işitsel medya alanının bir bölümünü bünyesinde barındırdığından film gösterileriyle ve ilgili programlar yoluyla halkın, tarihi önemi olan filmlere veya

günümüzün çağdaş ve/veya belgesel, ulusal, uluslar arası sinema çalışmalarına erişimini sağlamayı da görev edinmiştir.

Sinematek'te her yıl çeşitli ülke sinemalarının gösterimi çeşitli konu başlıklarıyla ele almış ve 2008 yılında da Africamania programı vurgulanmıştır. Bu konu kapsamında Afrika'nın sömürge zamanlarını yansıtan 60 film; Afrika Sineması'nın içinde yer almış yazarlar keşfedilmiştir. Seçilmiş 10 000 kopya ile Africamania Programı'na bağlı olarak pek çok uzman Afrikalı film yapımcısı filmlerini orijinal bir katalogla ve ortaklarının desteğiyle Programın Fransa'da ilk kez gösterilmesine fırsat yaratmıştır.

Fransa'da Türk Mevsimi adına Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" filmi büyük bir kamu klasiği olarak kabul edilmiş ve gösterilmiştir. Film, Dünya Sinema Vakfı tarafından restore edilmiştir. Akira Kurosawa, Japon Kōji Wakamatsu'nun da onurlandırıldığı, büyük retrospektif ve gelmiş geçmiş en önemli filmlerden biri olan " Asker Tanrı" da gösterime giren filmler arasındadır. 2010 Cannes Film Festivali'nin Uluslararası Eleştirmenler Haftası'nda sinemanın farklı yönleri ele alınmaya devam edilmiştir. Festivalde ayrıca; sinemanın geçmişi, dünya sineması, sinema tarihinin merak edilen büyük klasiklerinin gösterimi, avangard ve deneysel filmlerin gösterimi, "Sinema Bis", her türden film, dizi kapsamı içinde yer almaktadır. "Sinema bis"; genellikle az kaynakla tasarlanmış film türlerini (aksiyon, macera, korku ...) kapsar.

Bis sinema; sanatsal üretimli, büyük bütçeli sinema dışında korku filmleri, düşük bütçeli macera filmleri vb. genellikle popüler sinemanın çeşitli yönlerini kapsamaktadır. Hızlı tüketim ürünleri ve yüksek kalitede ticari kullanım için hazırlanmış olmasıyla da bis olarak atfedilmektedir. (Nanarland-Le glossaire de Nanarland-Définition de Bis (cinéma), 2017)

Tarihsel misyonuna bağlı olarak, Fransız Sinemateki korunması ve yaygınlaştırılması amacıyla çağdaş bir biçimde bünyesindeki Fransız ve yabancı koleksiyonlarını, tüm tür filmlerini barındırmayı amaçlamakta; film, video, dijital film, bilgisayar ve mevcut tüm orijinal biçimlerini korumayı görev bilmektedir. Fransız Sinematek ticari olmayan bu sektörde sıkı bir kural uygular. Sinematek ne ticari bir dağıtıcı ne de

bir film klüpleri federasyonudur. Filmlerin kullanımı ve gösterimi yasa (edebi ve sanatsal mülkiyet, film endüstrisi kanunu) ile sıkı bir şekilde uyum içinde olmalıdır.

Görsel-işitsel malzeme üzerine çalışmak çok pahalı bir iştir. Gereken teknolojik alt yapı, ekipman ve pahalı hammadde, malzemeyi korumaktan bu malzemenin kullanıma sunulmasına kadar düşünülebilecek her alan temel bir ihtiyaçtır. Etkili çalışma şartlarını sağlayabilmek için bu kurumlar karşılıksız yardım alırlar. Yapılan faaliyetlerde de yalnızca masrafları karşılamak amacıyla belirli bir ücret alırlar. (İnceoğlu, 2001, s. 69)

Sinematek'ten ödünç alınacak dökümanlar için istek formu aracılığıyla koleksiyonun türüne göre depozit bedeli ödeyerek sinematek üyesi olunabilmektedir. Arşivlerin, çalışmalarını sürdürebilmeleri için telif hakları konusunda ihtiyaç duydukları bazı haklar vardır. Bunlar;

- * Arşivdeki malzemenin koruma amaçlı kopyalama hakkı,
- * Arşivdeki malzemenin restorasyon amaçlı kopyalama hakkı,
- * Üçüncü şahısların malzemeyi ödünç alması ya da ona erişebilmesi hakkı,
- * Çalışma ya da araştırma amaçlı kullanım için kopyalama hakkı,
- * Halka gösterim hakkı. (Henry,1994'den Aktr. İnceoğlu, 2001, s. 45)

3.4.1.5.3. Film Müzesi

Cinémathèque Müzesinde; Fransız sinema dünyasından koleksiyonlarının en güzel parçalarının olduğu bu bölümde kostüm ve efsanevi aksesuarları, sihirli fenerleri, resimleri optik kutuları tarih öncesini kapsayan 18.yy'ın, kamera ve projektörleri, poster, fotoğraf, el yazmaları ve diğer arşivler, film koleksiyonları ve muhtemelen dünyanın en eski istisnai koleksiyonundan oluşmaktadır. Müzenin oluşma sürecinde her türlü olumsuz şartlara rağmen Sinematek'in kurucusu Henri Langlois, sinemateki uluslar arası bir boyutta kültür aktarımını sağlayan ve film arşivi misyonunu aynı zamanda bu filmlerin gösterimini sağlayan bir kurum olması için çaba göstermiştir.



Fotoğraf 3 : Lantern de projection avec passe-vue en fonte d'aluminium et lampe à arc électrique (Geçiş görünümlü, dökme alüminyum projeksiyon feneri ve elektrikli ark lambası)

Langlois uzun yıllar boyunca, kaybolan filmleri aradığı sırada çeşitli sahne teçhizatlarını toplayarak sinema tarihini yansıtan bir müze kurmayı hayal ediyordu. 1968 olayları bu projesini yavaşlattı, ancak 1970 yılında Kültür Bakanı Edmond

Michelet, Langlois'ya "1,500 metrekarelik alanı ve 150 metre uzunluğundaki "Musée des Arts"ın eski odalarını kullanması için öneride bulundu.(Mannoni&Crangle, 2006, s. 279'den aktr., Langlois, 2012)

Langlois, Lotte Eisner'in yardımıyla Hollywood ünlülerine yüzlerce mektup gönderdi ve bağış istedi, iki yıl boyunca hayatını tamamen müzenin oluşturulmasına adadı. Sonuçta, sadık kararlılığı, hem Cinémathèque hem de sonraki yıllarda gerilemeye başlamış olan sağlığına ilişkin konularda büyük ihmale yol açtı. Operasyona sıkışan bir başka sorun ise; Cinémathèque'in fonlarının sürekli olarak gelmemesi ve çoğunlukla da hükümetten mali desteğin yetersiz olmasıydı. Bütün bunlardan bağımsız olarak, Langlois projeye olan bağlılığını binlerce filmin bağışlanmasına sinemanın anlamını ve bunun dünyaya önemini önermiş ve sonunda da Cinémathèque Française devasa bir alana inşa edilmiştir.

Langlois, dinleyicilerini, 70 yıla yayılmış sinema tarihine daldırıp büyük bir alanın içine sokmak istedi. Müze, 14 Haziran 1972'de açıldı ve hem medyada hem de kamuda büyük bir övgü elde etti. Ancak tüm başarısına rağmen, Cinémathèque'den (7,2 milyon frank) para akımı devam etti ve bu durum komite içinde itirazlara neden oldu. Truffaut, 1973'te ", Müze için harcanan paranın ve binlerce nitrat filminin kopyalanmasına ilişkin harcamaların eski haline getirilebileceğine" dikkat çekti ancak buna rağmen Langlois komiteden istifa etti.(Mannoni&Crangle, 2006, s. 279'den aktr., Langlois, 2012.)

Ayrıca zaman geçtikçe eserler ortadan kaybolmaya başladı ve Kinetoskop ve bazı 16mm projektör de yok oldu. Isı üreten lambalar, birçok tesisle ilgili sorunlara yol açtı ve küratörler bakıma ayak uyduramadığı için 1997'de binaya yayılan bir yangın sonrasında da müze dağılmaya başladı.(Mannoni&Crangle, 2006, s. 279'den aktr., Langlois, 2012.)

Sinematik'te Karagöz -Hacivat

Sinema 1890'ların seyircisi için yeni bir deneyim olsa da; sabit ve hareketli görüntüyü büyük boyutlarda izlemek yeni bir şey değildi. Asya'da gölge kuklaları yüzyıllardır süren popüler bir eğlence ve tören türüdür. En bilinen şekliyle Endonezya'nın Java adalarında ortaya çıkmıştır. İnce deriden yapılmış ve kenarlarına

delikler açılmış kuklalar, lamba ışığında gölgeleriyle oynatılmaktaydı. (İnceoğlu, 2001)

Sinematek'in günlük gösterimlerinde  film birden yer alıyordu.1948 yılında film müzesine giriş ücret karşığında olmaktadır. Langlois, yönetmen Jean-Charles Tacchella'm sözlerinin referans bilerek "dünya sinemasının 100 başyapıtını" gösterme iddiasını kanıtlamak istiyordu. (Binder, 2014)

Gölge oyununun Cava, Hindistan ve in'den çıktığı görüşünü savunanların yanında, kukla ve gölge oyununun batıdan çıkıp doğuya gittiğni ileri sürenler de vardır. Hakim görüşe göre gölge oyunu, zengin bir geleneğe sahip olduğu için, hangi ülkeden çıkmış olursa olsun, Asya'dan batıya göç etmiştir. (And, 1969, s.109'den aktr., Sakaoğlu, 2011, s. 18-23) Halen bu önemli oyun kültürü Fransız Sinematek Müzesi'nde saygınlığını korumakta ve sergilenmektedir.



Fotoğraf 4 : Sinematek'te Karagöz-Hacivat

Leonarda da Vinci'nin buluşu olan Camera Obscura (Karanlık Kutu) adlı araç, fotoğraf makinesinin temeli ve görüntü araçlarının ilki olarak kabul edilir. (Demirbilek,1994'den aktır., İnceoğlu, 2001, s. 7) 17.yy'ın ortalarında Hollanda'da mucitler, resmedilmiş imgeleri mercek yardımıyla bir duvara yansıtmak için ışık kaynağı olarak güneş ışığını, geceleri de lamba kullandılar. Birkaç yıl sonra başkaları, ışık kaynağı, görüntü ve lensi bir arada bulunduran taşınabilir bir yansıtıcı geliştirdiler. Bunun adı "Büyülü Fener" (Latern Magica)'ydı. En etkili büyülü fenerlerden biri Etienne Gaspar Robertson (1763-1837) adında bir Belçikalı

tarafından sunulan Fantazmagori (Phantasmagoria)'dır. İlk gösterisi 1798'de Paris'te yapılır.

Büyülü Fener (Laterna Magica)

Fransız Sinemateki 18.yüzyıldan 1920'li yıllara kadarki dönemde, Fransa, İngiltere, Almanya neredeyse tüm büyük üretici ülkelerin arasında yer aldığı, onsekizinci yüzyıldan 1920'lere kadarki fener slaytların en iyi koleksiyonlarından birine sahiptir. ABD de bu kreasyonlardan boyama ve baskı tekniklerinin dahil olduğu anilin, su, standart, renk litografi karışımı boyama teknikleriyle elde edilmiş fotoğraf örneklerini de bünyesinde bulunduran bir diğer ülkedir. Cama boyalı bu kırılğan eserlere, araştırmacılar ve genel halk tarafından erişilmesi zordur. Bu nedenle inceleme yapmak isteyenler için Fransız Sinemateki'nin bünyesinde katalog taraması yapılarak, Kültür ve İletişim Bakanlığı Teknoloji Misyonu desteği ile ulaşılabilme imkanı tanınmıştır. (cinematheque.fr - La Cinémathèque française)



Fotoğraf 5: Lanterne "Photogénique", de Jules Duboscq 1850. Cet appareil éclairé à arc permettait de réaliser des projections scientifiques (vues de préparations microscopiques par exemple.) Jules Duboscq'a ait "Fotojenik" Fener 1850. Bilimse çalışmaları yürütmek için kullanılan projeksiyon. Bu ışıklı cihaz tarafından arkin oluşumu izlenebilir. (Örneğin slayt görünümüleri)

Fransız Sinemateki; afiş, çizim, el yazısı ve basılı kayıt, fotoğraf gibi orijinal belgeleri herhangi müzeye veya kültürel kuruma ödünç verme imkanı da sunmaktadır. Bu ödünç eserler yetkin şirketler tarafından sigortalanmaktadır. Fransız Sinemateki koleksiyonlarını zenginleştirmek için kamera, poster, fotoğraf, kostüm, çeşitli nesnelere sinema ile ilgili çeşitli dökümanları toplama görevini üstlenmiştir. Fransız ve uluslararası sinema bağlamında, malzeme adı altında geniş bir seçenek sunmak ve belirli bir konu üzerinde mümkün olan en geniş içeriği sunarken farklı koleksiyonlar arasında tutarlılığı desteklemek amacıyla da çağrı yapmaktadır.

Sinemadan önce halka sunulan görüntü eğlenceleri, genelde evde kullanılabilecek oyuncaklar olarak düşünülürdü. Küçük düzenekler üzerinde ve resimler içeren, döndürüldüğünde hareket yansımasını yaratan disklerle veya kağıt şeritlerle ortaya çıktılar. Kökenleri bilimsel deneylerde saklıydı. Şimdilerde ise sinema; büyülü fenerin asla başaramayacağı küresel bir olgu haline geldi. Sinema gelişen baskı makineleriyle aynı mantığın eseri idi. Bilgi ve tüketim değişimin ayrılmaz parçasıydı. (İnceoğlu, 2001, s. 7-12)

Sinematek arşiv malzemelerinin rastgele bir araya geldiği bir yer değildir. Koleksiyondaki yapımlar, belli bir dönemin değişik biçim, yenilik ve gereksinimlerini temsil etmektedir. Bu dönemin, yüzyılın, toplumsal, kültürel ve sosyal hayatını ve özel bir konum, mekan, zamanın ya da çok kısa bir sürenin oluşmuş izlerini taşıyabilmektedir.

3.4.1.5.4. Kostüm Koleksiyonu

Sinematek, dünyanın en eski ve en nadir kostüm koleksiyonlarından birine sahiptir. Fransız sinema koleksiyonları Paris ve Hollywood'un tasarım ve modacı lideri Marianne de Fleury tarafından tasarlanmış elbiseler dünyaca ünlü aktrisler tarafından filmlerde ve fotoğraflarda görüntülenmiştir. Sinematek, 2000'den fazla kostüm ve aksesuar koleksiyonuna sahiptir. En eskileri ise; Georges Méliès'in "Aya Yolculuk" (1902) filminde yer alan aksesuar ve kostümlerdir.



Fotoğraf 6: İngiliz Film Yönetmeni Terence Young'a ait Kostüm

Sinematek'teki kostümlerin birçoğu, Thomson Vakfı desteği ile Boy Dennis Hopper'in ve birçok film profesyonelinin bağışından oluşmaktadır, kostümler de arşive bağışlanmıştır. Sinematek ayrıca Alfred Hitchcock'un "Psychose", Man Ray'in "denizyıldızı", Robert Wiene'in "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" gibi filmlerinde yer alan dekoratif unsurların ön planda olduğu zengin bir koleksiyona da sahiptir. Bu ürünler de sigortalanmak kaydıyla ödünç olarak verilebilmektedir.

3.4.1.5.4.1. Belgesel Koleksiyon

Sinematek, 141 makale, 580 video, 150 kolleksiyondan seçilmiş olan parçaları ve 49 web projesinin yer aldığı belgesel koleksiyona sahiptir.

3.4.1.5.4.2. İkonografik koleksiyonlar

Sinematekte, görüntü arşivlerinin maddi ihtiyaçlarını devlet bütçesinden, bağışlardan ve sponsorluklardan karşılamaktan başka çözüm yolu yoktur. Görüntü arşivlerinin kendini yenilemesi kütüphane ve müzelerin kullanıcıları tarafından yapılan katkıya, toplumsal bağışlara ve diğer maddi yardımlara bağlıdır.

Afişler, çizimler, reklam malzemeleri ve film fotoğrafları: Fransız Sinemateki'nde dört büyük ikonografik koleksiyon vardır. Bu koleksiyonlar sinemanın başlangıcından itibaren günümüze dek tüm dönemleri kapsamaktadır. Sinematek'te, yapılan çalışmalarda özellikle zengin ve çeşitli ikonografik özelliklere ön planda yer verilmektedir. İzleyici gösterimdeki her filmin bilgisine film hakkındaki bir formla, ulaşabilmektedirler. Filmin kim tarafından restore edildiği, film hakkında tarihsel bilgi ve gösterim zamanları, filmin kim tarafından Sinematek'e kazandırıldığı hakkında her türlü detaya erişebilmektedirler.

Henri Langlois gibi bir vizyoner sayesinde kurum (vb arşivler, kitaplar, ekipman, kostüm, modeller,) film ve ona ilişkin tüm ekipman ve eserlere sahiptir, kurum; yıllar boyunca, filmler, arşivlerin özgünlüğü, eşsizliği ve etkileyiciliği koleksiyon sanat çalışmaları ile tükenmez bir kaynak olmuştur ve ayrıca film endüstrisine ve deneysel sinemanın, çağdaş, eşsiz, hemen hemen tüm ülkelerin filmlerine, Fransız, İtalyan, Sovyet sessiz sineması ve Hollywood klasiklerine de burada ulaşılabilir. Kırılğan, eşsiz koleksiyon son derece çeşitli hassas koruma düzeni ve olağanüstü parçalarla zenginleştirilmiştir.

Fransız Sinemateki bünyesinde barındırdığı 40.000 film ile dünyanın en büyük koleksiyonlarından birine sahiptir. Zamanla film kopya ve negatiflerinin kaybolması ile Fransız ve uluslararası mirasın büyük bir kısmı kaybedilmiştir. Ancak, filmlerin önemli bir bölümü Pathé, Eclair ve Gaumont firmalarından elde edilmiştir. Langlois, Warner, Fox ve Columbia gibi Amerikan Film Şirketleriyle kurduğu dostane işbirliğiyle de Hollywood'un klasiklerinin de önemli çoğunluğunu Sinematek

arşivine kazandırmıştır. Sinematek anlayışındaki bu ve bunun gibi bağış ve anlaşmalara ilişkin girişimler halen devam etmektedir. Koleksiyoncular, film yapımcıları, üretici, distribütör, aktörlerle aralıksız devam eden işbirliği bugünkü eşsiz ve çeşitli ürün kataloğunu oluşturmaktadır. Koleksiyonların 1/3'ü belge ve hizmet aracılığıyla toplanmış olup Fransız Film arşivlerinin 2/3'ü Sinematek arşivlerinde yer almaktadır.(Cinémathèque Française, 2017)

Koleksiyonların Depolanması

FNCF La Fédération Nationale des Cinémas Français (Ulusal Fransız Sinema Federasyonu) ; Fransız tarihine ilişkin arşiv ve federasyon tarafından üstlenilen projelerin kayıtları, çeşitli görüşmeler, Fransız Sineması'nın tüm etkinlikleri yer almaktadır. Fotoğraf koleksiyonları, Poster, Resim, Kitap arşivleri Plaklar, CD, DVD, VHS'ler ve süreli yayınların envanteri bulunmaktadır. Günümüzde kaset kayıtları çok kolay ve bunu sağlayacak teknik donanıma sahip, hafif ve kullanışlıdır. Gün geçtikçe çok daha fazla sayıda insan bu imkana ulaşmaktadır.

Library of Congress'in yaptırdığı bir araştırmaya göre; yalnızca beş yüz film arşivinde “on milyon yüz sekiz bin beş yüz”makara film ve “dokuz milyon iki yüz ondokuz bin” video kaydı bulunmaktadır.(Aktr., İnceoğlu, 2001) Yeterli depolama alanının ve tüm malzemeyi kusursuz bir şekilde tutacak yeterli kaynağın olmaması ve görsel-işitsel ürünlerle çalışmanın yavaşlığı, çok fazla bilgiyi elde tutmanın ve en kullanışlı malzemeyi barındırmak gibi zorlukları vardır.

3.4.1.6. Cinémathèque Française'deki Etkinlikler

3.4.1.6.1. Resim Sergileri

Tanıtım koleksiyonlarında yer alan Fransız Sinemateki'nin vazgeçilmez resim sergileridir. Ünlü sanatçıların eserleri arasında natürmortlar, portreler, manzaralar, deniz ve kentsel yaşama dair manzaraların yer aldığı sergilerde belgeler, yazışmalar, fotoğraflar ve posterler de ilgi görmüştür. Sinema bir sanat dalıdır ancak diğer sanat dalları ile beraber anıldığında ise; “resim müzesi”, “resim sergisi”, “heykel müzesi” gibi kavramlar gündeme gelir. Sinematekte, resimler bir depoda korumaya alınmaktan çok toplumla paylaşımını sağlamak ve sanatsal iletişimin halkla bütünleşmesini araç değil bir amaç halini görev olarak görmüştür.

Film arkeoloğu, mucit ve bilinçli bir korumacı olan Martin Scorsese zamanımızın en büyük yönetmenlerinden biridir. Estetik, anlatım ve özgün film anlayışı onun ilham dolu çalışma yöntemini de ortaya çıkarmıştır. Sinematek'te sergilenen film arşivi büyük ilgi görmüştür.

“Taxi Driver” ve Wall Street Wolf'un yönetmeni olarak bilinmektedir. Büyük prestijli arşivi, özel koleksiyonlar, serginin ağırlıklı bölümünü oluşturmuştur. Sergi Berlin'de Deutsche Kinemathek, Müzesi tarafından da sergilenmiştir.(Cinématheque Française, 2017)

Fransız Sinemateki her zaman Japon sineması ile yakın ilişkilerde bulunmuştur. Japon iş adamlarına, üretim şirketlerine, genç sinemacılarına hayranlık duymuş ve merakla da izleyicisi olmuştur.

Sinematek Müzesi'nde bu yıl Japon sinemasının 60 yıllık geçmişi, Hiroshi Mizutani'nin koleksiyonundan en ince Japon parçalarının yer aldığı muhteşem mürekkep, suluboya eserlerine kadar ve Kagemusha'nın orijinal resimleri, afiş, klasik film ve film fotoğraflarının da bulunduğu sergi (son yapım tasarımcısı Kenji Mizoguchi) düzenlenmiştir. Bu sergi 2017 Haziran ayına kadar gezilebilecektir.



Fotoğraf 7: “Japon Sineması’nın 60 yıllık Keşfi” 14 Eylül 2016-25 Haziran 2017

Sergi ayrıca, birçok nesilden yönetmenle çalışan Bayan Kawakita ve Hiroko Govaers gibi Japon Sineması’nın gelişiminde önemli rolleri olmuş iki tutkulu kadını tanıtmaktadır. Tüm bu etkinliklerin yanısıra, Langlois Salonu’nda; senaryolar, posterler, fotoğraflar, çizimler ve reklam filmleri sergilenecektir.(L'Ecran Japonais, 2017)

Fransız Sinemateki konuklarına film ve resim sergilerinden oluşan iki büyük sergi hazırlamıştır. Film müzesi'nde Fransız sinema dünyasından koleksiyonlar, Alfred Hitchcock, "Modern Times" Charlie Chaplin, Fritz Lang "Metropolis", Martine Carol, Martin Scorsese, Hugo Cabret gibi isimler ve sinematografik mirasın hazineleri sergilenmektedir.

Ses sinyalleri, zemin üzerindeki kılavuz hatları, dokunmatik haritalar, çoklu-duyumsal terminaller, manyetik döngüler ile Sinematek'in genel düzenlemeleriyle halkın memnuniyetine sunulmuştur. Binanın tüm alanları, engellilerin de ulaşabilir olmasını sağlamak için tasarlanmıştır.

2007 yılında, "Magnum Photos"un altmış yıl kutlaması vesilesiyle, Fransız Sinemateki on fotoğraf ajansı ile görüşme yapmıştır. 1930'ların Şangay Sineması ve Amerikan kara film etkisini tanıtmak, yeniden hatırlanmasını sağlamak amacıyla sergide Abbas Mark eserlerine yer vermiştir. İki sanat arasındaki köprüler, Magnum'un on fotoğrafçısının çalışmaları müze fotoğraflarının 90 dakikalık yayınıyla "Magnum Photos", en güzel kitaplar 2007 yarışmasının birincisi olmuştur. Sinematek binasının 7.ve 8.katlarında da Kubrick'e adanmış diğer bir sergi, 900 m²'lik bir alanda izleyicilere sunulmuştur.

Kongre Kütüphanesi koleksiyonunda yayınlanmamış fotoğrafları genellikle, (Washington, DC), Kubrick'in görsel kompozisyonun çok güçlü bir duyguya hakim olduğunu kanıtıyor. Sergi, Stanley tarafından tasarlanan teknik buluşları perde arkasında keşfetmek ve anlamak için bir fırsat olmuştur. Kubrick, filmlerinde birçok büyük ölçekli modeller tarafından kurgulanmış, interaktif dijital tesisat eşliğindeki özel efektler ile donatılmış mekanlarda çalışmaktadır. 2005 yılında Christiane Kubrick ve ailesi, Jan Harlan, birçok film yapımcısı ve aktörlerin de katılımıyla açılış 140,000 ziyaretçi ile Fransız Sinematek binasında olmuştur, Rue de Bercy'deki binanın açılışından bu yana en yoğun ilgiyi çeken sergi olmuştur.

Michelangelo Antonioni çalışmaları; yirminci yüzyılın ikinci yarısından beri görsel sanatlar ve birçok disiplinlerden gelen sanatçıları etkilemeye devam etmektedir. Sergi, anahtar referansları kullanarak, Antonioni'nin sanatla ilişkisinin özel bir bağını irdelemektedir. De Chirico, Morandi, Burri, Balla, Schifano veya Pisis:

prestijli sanatçılar aracılığıyla 1997 Michelangelo Antonioni'ye ait belgelerin önemli bir arşivi yapılmıştır. Fotoğraf, senaryolar, yaratıcı ve biyografik çalışmalarını yansıtan el yazmaları Fransa'da gösterilen, dramatik ve Dreamscapes suluboya ile yapılmış Ferrare'de Fransız Sinemateki tarafından oluşturulan sergide yangına maruz kalmış eserlerin sergilenmesi de dikkate değer bir olay olmuştur.

Sinematek'in 2014 yılı, yüzüncü yıl kutlamasında, Cumhurbaşkanı François Holland, altmış film yapımcısını, aktör ve sinema dünyasının ünlü kişilerini Coppola, Spielberg, Bertolucci, Resnais, Rappeneau Woody Allen, Scorsese, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Huppert gibi birçok ünlüyü biraraya getirerek Langlois'nın fikirlerini anımsatmak, kişilik ve deneyimlerini yansıtmak amacıyla bir kutlama gündemi oluşturmuştur. Sinema tarihinin büyük sanatçıları Henri Matisse, Max Ernst, Miro, Picabia, Leger, Magritte, Beuys ve Andy Warhol, onun sanatsal hareketi, tutkuları Henri Langlois'nın başarıları ve ruhu hakkında büyüleyici bir sergi düzenlenmiştir. Sergide, avangard koleksiyonlarından arşivler, yayınlanmamış belgeler Sinematek ve Pompidou Sanat Merkezi, Modern Sanat Müzesi gibi büyük kurumlardan ödünç alınan birçok kaynak Sinematek'in yüzüncü yıl kuruluş kutlamasında yer almıştır.

3.4.1.6.2. Konser

Müzedede, vitafon ve prestijli cihazların, yer aldığı III.George'a ait karanlık bir oda bulunmaktadır. Sanat ve müzik etkinlikleri SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) işbirliğiyle 2009 yılında Michel Legrand'ın film müziklerinden oluşan eşsiz konserine André Ceccarelli, Thomas Bramerie, Catherine Michel ve Christiane Legrand eşlik etmiştir. Yazarlar, besteciler ve yayıncıların da içinde yer aldığı SACEM, Fransa ve dünyadaki 161.000 üyeyi temsil eder, savunur ve müzikal oluşumun korunması için de çok önemli bir ekonomik rol oynamaktadır. SACEM'in repertuarı dünyanın en büyük repertuarlarından biridir. 1851'de İkinci Fransız Cumhuriyeti altında kurulan SACEM, bir kooperatif modelinde üyeleri tarafından yönetilen ve kar amacı gütmeyen bir kuruluştur.(<http://www.sacem.fr/Society of Authors, Composers and Publishers of Music>, 2017)

3.4.1.6.3. Yuvarlak Masa Toplantıları, Söyleşi

Sinematekteki yuvarlak masa toplantıları; insan hakları, kadınların toplumdaki konumu, çevre koruma, işbirliği vb. toplumsal olayları irdeleyen ve konusunda uzman kişileri ortak ilgi konularını görüşmek üzere konuk eden bir işleve sahiptir. Yuvarlak masa toplantılarında izleyiciler, yazarlar, film yapımcıları, aktörler, editörler, sanat eğitmenleri ve eleştirmenlerle söyleşi olanağı yaratılmış olur. Seyirciler düzenlenen diyaloglara, panel ve okumalara katılıp edebiyat ve sinema arasındaki tarihi bağlantıları sorgulama ve bilgi sahibi olma fırsatını edinirler.

Periyodik olarak düzenlenen programlar “Parlons Cinéma” (Sinema Konuşuyoruz) adlı bölümde; film ve edebiyat alanında isim yapmış filmler üzerine söyleşiler yapılmaktadır. Yeni dalga yapıtlarından François Truffaut, “ kitapları seven adam” Chiara Mastroianni ve Christophe Honoré ortaklığında düzenlenen bir çalışma günü adlı söyleşi, "Henri-Pierre Roché / François Truffaut"’yu konu alan yuvarlak masa toplantıları; Stéphane Hessel, Jean Gruault Carole Le Berre Jules & Jim, Volker Schlöndorff Philippe Collin’in işbirliğiyle, Alexandra Stewart ve Anne Wiazemsky ile olan diyalogları ve Blandine Masson, Xavier Rockenstrocy ve Chiara Mastroianni de yer almıştır.

Modern Amerikan sinemasının önemli isimlerinden Larry Clark ve David Lynch’in retrospektif filmlerini izleme olanağı yaratılmıştır. Julien Duvivier, Jean-Pierre Melville ile sinemaya ilişkin yuvarlak masa toplantısı düzenlenmiş ve Catherine Breillat’ın filmleri ile retrospektif eserlerinden çağdaş Fransız sinemasının en özgün yapıtlarından biri “ Uyuyan Güzel”le açılış yapılmıştır.(cinematheque.fr - La Cinémathèque française, 2017)

3.4.1.6.4. Film Dersleri, Atölyeler, Eğitici ve Kültürel Faaliyetler

Sinemateklerin en önemli işlevlerinden biri de ülkelerin görsel-ışitsel kültürünü geliştirmeye yönelik eğitim faaliyetleri düzenlemektir. Eğitime yönelik çalışmaların yoğunluğu kurum politikalarına bağlı olarak ve mali gücüne göre de değişiklik göstermektedir. Düzenlediği eğitim programları ve uluslar arası film gösterileriyle bilgilendirme amaçlı broşürler basıp yayın yapmaktadır. Ekonomik açıdan güçlü bir kuruluş olan British Film Institute, “Screen Sound Australia, Film Institute of Ireland” gibi ulusal boyuttaki büyük organizasyonlar zengin çeşitlikteki eğitime

milyonlarca dolar harcarken küçük sinematekler, söyleşiler, akşam kursları yılda birkaç kitapçık gibi çok daha sınırlı bir faaliyet alanına sahiptirler. (İnceoğlu, 2001, s. 63)

Sinematek'te ayrıca film dersleri, diyaloglar ve yuvarlak masa toplantıları, retrospektif ve sergilerin yanı sıra toplantılar, sinemacılar, aktörler veya izleyiciler ile deneyimlerini, kişisel tercihlerini, kişisel etkinliklerini paylaşmak üzere sinema dersleri de verilmektedir. Sinematek'in eğitim bölümü, kütüphaneden de sorumludur. Projeler, ülkede eğitim politikalarında söz sahibi uzman kişileri ve öğretmenleri de hedef almaktadır. Bu kişilere yönelik eğitim programları, kaynaklar ve rehberlik hizmetleri verilmektedir. Bu amaç doğrultusunda eğitimin her dalında etkinlikler düzenlenmektedir.

Kütüphane yıl boyunca, grup halinde katılan öğrencilere film koleksiyonları üzerine tanıtım yapmaktadır. Maksimum 15 kişiden oluşan gruplar 2-3 saat aralığındaki mini geziyi danışman eşliğinde tamamlamaktadırlar. Koleksiyonlarda; abonelere, öğrencilere, araştırma yapanlara sinematografik veya bibliyografik çalışmalara karşı gerçekleştirilen spesifik aramalara ücretsiz hizmet verilmektedir. Sinematek, kütüphane bünyesindeki koleksiyonlarına ilişkin seminerlere de ev sahipliği yapmaktadır.

Çocuk ve sinema dünyası arasındaki bağlantıyı keşfetmek amacıyla sergi filmlerini izlemek üzere çocuk ziyaretçileri davet etmektedir. Çocuklar, animasyon filmlerin hazırlık çalışmalarını izledikten sonra, film yapımcısı olarak yapıtlarını gerçekleştirirler. Sinematek, özellikle sinema etkinliğini küçük anaokulu öğrencileri için tasarlanmıştır. Yılda dört kez, aktrist Hélène Plantecoste'in oynadığı Mary Reel, Cinémathèque koleksiyonlarından kendilerine özel seçtiği filmleri çocuklara sunmaktadır.

Öğrenciler, eğitim alanında dört farklı atölye üzerine sinema yeteneklerini geliştirebilmektedirler:

1. Magic lantern pratik atölyesi;

Seyahat hikaye, masal ve efsaneler sihirli fenerler için önemli bir ilham kaynağıdır. Öğrenciler şeffaf plakalar üzerinde çizim yaparak, söz, görüntü ve anlatılarını sahneler halinde aktarırlar.

2. Teori atölyeleri;

Kreş öğrencileri, ilkokul ve ortaokul öğrencilerine sunulmaktadır. Katılımcılar, tarihsel olaylara ilişkin sorunları, desen veya temaları, film kliplerini yorumlayarak katılım göstermektedirler.

3. Pratik atölyesi;

Katılımcılar, kendi film kliplerini mikrofon ve ses efektleri ile ses deneyimlerini deneyerek kaydettikleri algı deneyimlerini sunarlar. Okul grupları ile öğrenciler ilk olarak 16 mm film ve sanal kurgu sisteminin, film kliplerinin ardından montaj bir filmin yazılı olarak nihai ve belirleyici bir adımını yorumlayarak filmin görüntüsü ile montajının yapımında deneyim sahibi olurlar. Fransız Sinemateki, Eğitim Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı ile işbirliği içindedir. Bu ilişkileri öğrencilerin film gösterileri, atölye çalışmalarını bir etkinlik kapsamında Festival düzenleyerek güçlendirir. 7 ila 18 yaş arasındaki gençlere öğretim yılı süresince sinema profesyonelleri tarafından bir metodoloji kapsamında, sanat danışmanı Alain Bergala tarafından film yapımıcılığı ve eleştirmen kuralları üzerine eğitim verilmektedir. (cinematheque.fr - La Cinémathèque française, 2017) Eğitim bölümü, üniversitelerle de işbirliği yaparak öğrencilere kendi alanlarında çeşitli konferanslar, teknik eğitim ve kuramsal açıdan görüntü eğitimi olanağı da tanımaktadır.

Filmde bir Eğitim Programı

Sinematek, 1995 yılından beri, CCAJ “Cinéma, cent ans de jeunesse” (Sinema, gençlik yüz yılı), her yıl Haziran ve eylül ayları arasında 7 ila 18 yaşlarındaki gençlere film yapım ve pratiğini birleştiren eşsiz sinema deneyimi olanağı sunmaktadır. Fransa'da ve bazı ülkelerde, eğitim atölyeleri kurarak film kursları düzenlemektedir. Grup çalışmasına katılan gençler, kendi çektikleri film kliplerini görüntüleyebilir duruma gelmektedirler. «Cinéma, cent ans de jeunesse» (Sinema, gençliğin yüz yılı) adlı projeye başta Fransa olmak üzere diğer katılımcı ülkelerde de, atölye bazlı çalışmalar düzenlenmektedir. CCAJ'da aynı zamanda; eğitim proje

kaynaklı olarak kültürel ortaklıkların uluslar arası ve yerel düzeyde koordinasyonunu teşvik eden ve yürüten bir iletişim ağıdır. Birçok Avrupa eğitim projesi kapsamında yer alan bu platformda öğrencilerin değişim olanağı EDF Vakfı desteğiyle sağlanmaktadır. "Sinema, gençlik yüz yıl"ın 20. yıl kutlaması kapsamında, dünyanın dört bir yanından yaşları 6 ila 18 arasında olan 500 genç sinemacı, EDF Vakfı desteği sayesinde Paris'te bir araya gelmişlerdir.

Fransa'da ve yurtdışında kurulan bu sinema eğitim projesi, gençlerin yaratıcı film deneyimlerini oluşturmak amacı çeşitli sinema dernekleri, film kütüphanelerini de bir araya getirmektedir. Atölyelerin hedefi; ele alınan bir filmle eşsiz bir deneyim yaratmak öğrencilerin, öğretmenlerin ve film profesyonellerinin yapıtlarını tanıttıkları ve uyguladıkları performanslarını oluşturmalarına yardımcı olmaktadır.(Le cinéma, cent ans de jeunesse Fondation EDF, 2017)

Öğretmen ve sinema profesyonelleri için eğitim, cihaz ağı, dünya çapında ve Fransa'da koordinatörler; eğitim kurumları, dernekler, Fransız enstitüleri bu ağ ile güçlendirilmiş ve gelişimi sağlanmıştır. 2015 yılındaki katılımcılar, Korsika, Meksika, Finlandiya, Litvanya, Alsace, Gard, Rhone-Alpes, Korsika, Martinik, Guadeloupe, Almanya, Belçika, İspanya, Portekiz, İtalya, Bulgaristan, Finlandiya, Brezilya, Küba, Meksika'dan olmuştur. Yapılan toplantıda; 6 günlük eğitim ve 2015-16 yılında düzenlenen yüz öğretmen ve profesyonellerin katılımıyla 2000 gence çeşitli konularda atölye olanağı organize edilmesini planlamıştır.

2014 yılından bu yana, Fransız Sinemateki Avrupa eğitim projelerine de katılmaktadır. Yaratıcı yeteneklere Avrupa Komisyonu tarafından desteklenen genç izleyiciler arasından eğitim uzmanlığı görevi verilmiştir eğitim faaliyetleri çerçevesinde BFI (İngiliz Film Enstitüsü, Londra) liderliğindeki 17 ülkeden uzman tarafından Avrupa'daki sinema eğitiminin şartları belirlenmiş ve Haziran 2015'de Fransız Sinemateki'nin 2015 Faaliyet Raporu'nda belirttiği gibi; CINED - Avrupa Gençlik Sinema Eğitimi ve Avrupa işbirliği programı çerçevesinde, 6 ve 19 yaşları arasındaki gençlere Avrupa sinemasını tanıtmak, gençlerin yeteneklerini geliştirmek ve sinematografik dil ve teknikler hakkında deneyim kazandırmak amacıyla, Paris Fransız Enstitüsü tarafından gerçekleştirilen program 2015 yılında, yedi Avrupa ülkesinde (İtalya, İspanya, Portekiz, Fransa, Romanya, Bulgaristan, Çek

Cumhuriyeti) ve 9 farklı ortakla, eğitim olanağı verilmiştir. CINED, farklı ülkelerden her yıl daha fazla ortakla projesine devam etmektedir.(CinEd-European Cinema Education For Youth, 2017)

Sinema ve Film Kütüphanesi; kültürel yapılar arasındaki bir eğitim ortaklığı ile Fransa ve birçok Avrupa ülkesinde 26 farklı atölye (Fransa, İspanya ve Portekiz'de 12 bölgede) gerçekleştirilmiştir. 2016 yılında, Güney Amerika, Avrupa'da ve çeşitli ülkelerde, Fransa'da film yönetmeni Kosta Gavras tarafından desteklenmiş Fransız sineması liderliğinde Hindistan'da görüntü eğitimi, tiyatro, festival ve sinema kütüphaneleri, aktörleri birleştiren bu kurum 2015 yılında Eğitim Bakanlığı'nın himayesi altına girmiştir.

Araştırma, Eğitim ve Yayınlar

Sinematek, "Jean-Baptiste Siegel" Bursu; temmuz ayında yirmi başvuru arasından üç kazanana araştırma desteği sağlamak üzere Paris III - Sorbonne Nouvelle, Paris VII-Denis Diderot ve Rennes Üniversitelerinden katılımcılara eğitim bursu vermiştir. 2015 yılında Cinematheque, "V3" web sitesinin yeni sürüm lansmanıyla, yayın politikasında birçok yeni toplantı, editör, makale, dosya, röportajlar, bilgisayar grafikleri, 42 video ve kullanıcılar tarafından kullanılabilir web siteleri oluşturulup sinemaseverlerin hizmetine kazandırılmıştır.

Sinematek'in web sitesinden Cinémathèque yayınlarının bazılarının tam metni elde edilebilmektedir. Bunlar içinde organizasyonla ilgili bilgiler, ulusal ve uluslar arası boyutta sinema eğitimi ile ilgili bilgiler, sinematografik aletler hakkında bilgiler yer almaktadır. Bu yayınlar siteyi ziyaret edenlerle paylaşılmaktadır.

3.4.1.7. Film Festivalleri

Dernek tarafından düzenlenen Rennes Métropole Film Festivali; İngiltere' de Arvor Sinema Gaumont ve Ciné-TNB'da (National Theater of Britany) üç oturum halinde gösterim gerçekleştirmiştir. 2015 Şubat ve Mart aylarında Epstein Cahiers du Cinéma günlerinde programın konuğu olmuştur. Aynı yıl, Tokyo'da Fransız Film Enstitüsü'nün düzenlediği , Epstein konulu 7 restore film gösterilmiştir. Sinema dersleri de Zagreb'de Fransa Büyükelçiliği'nin düzenlediği bir organizasyonla gerçekleştirilmiştir.

Sinematek önemli işbirliği ile çalışmalarını ve koleksiyonlarının yayılmasını sağlamak amacıyla "Cineteca di Bologna Festivali", "Il Sinema Ritrovato"ya katılmış, Michel Marie'nin Cinémathèque Québécoise'daki programı, MoMA (New York) ve Pasifik Film Arşivi Berkeley'de Julien Duvivier yer almıştır.

Festivallere katılım yoğun olmuştur. Bu isimler arasında; Roman Polanski, Jean-Paul Belmondo, Marlène Jobert ve Jean-Paul Rappeneau, Lawrence Documenteur, David Lean yer almıştır. Seçilen filmler ve restorasyon çalışmaları hakkında bilgiyi Sinematek Başkanı Kosta-Gavras ve SACEM'in yöneticisi Jean-Noël Tronc vermiştir. Özgün, bilimsel ve tarihsel destek çerçevesinde tarihin yeniden keşfi için uluslar arası restorasyon film festivalinin birincisi 2011 yılında sinematek bünyesinde gerçekleşmiş ve Konferanslar, sunumlar, söyleşiler, eğitim atölyeleri, film ve konserler Film Arşivi ve Ulusal Film Merkezi tarafından düzenlenmiştir.

3.4.1.8. Sinematekte Film Restorasyonunun Önemi

18.yy'ın sonlarına doğru teorize edilen film restorasyonu orijinal öğenin kopyalanmasıyla var olan etik kodlara sahiptir. Bu etik kodlar dijital çağda da geçerliliğini korur; bunlar; tarihsel bütünlük, estetik ve sanata saygıdır.

Bir film malzemesinin doğası gereği çok sık olarak bir formattan diğerine aktarılmaktadır. Video bantlar, nitrat filmler, renkli filmlerin herbiri farklı koşullarda saklanır. Arşivlemenin temel prensibi, malzemeyi aslına en uygun şekilde korumaktır. Film, yakın zamanda ortaya çıkmış bir malzeme olmasına rağmen, saklanması ve korunmasına ilişkin yöntemlerde gecikme yaşanmıştır. Görsel-işitsel malzemenin tahmini ömrü, kimyasına, saklama ve kullanma koşullarına bağlıdır. Kurumlar malzemeyi, malzemenin içeriğini korumak ve eskiyen donanımdan kurtulmak, araştırma ve diğer kullanımlar için kopya sağlamak amacıyla bir formattan diğerine aktarmak zorundadırlar.(İnceoğlu, 2001)

Filmleri uzun süre yaşatabilmek için restorasyon yapılır. Restorasyonun amacı, filmi orijinaline en yakın haliyle yeniden üretmektir. Nitrat, filmin bozulmasını yavaşlatabilir ancak durdurulamaz olan bu gerçeklik ancak film arşivlerinin ömürlerini uzatmak için filmleri farklı hammadelerden yapılmış filmlere transfer

edilerek daha uzun süre muhafaza altında tutmak mümkün olabilmektedir. Buna rağmen ideal atmosfer koşullarında saklanmazlarsa, transfer edildikleri asetat filmler de bozulmaya başlar. Manyetik bantlara kaydetmek, nitrat üzerinde korumaktan daha kalıcıdır. Sadece kolay bozulmakla kalmayıp, orijinale yakın halinin yeniden üretilmesi mümkün olmayan film görüntülerini dijital olarak saklamak mümkün olabilir.(İnceoğlu, 2001)

Son yıllarda temel olarak “restorasyon” teriminin, DVD ve Kablolü TV film kanallarının yaygınlaşmasıyla birlikte, ticari bir kavram olmaya başlamasıdır. Amacı sinema sanatının ürünlerini korumak olan film arşivlerinin bu konuda filmlerin ticari gösterim ve dağıtım hakkını ellerinde bulunduran kişi ve kurumları yazılı veya sözlü uyarmaktan başka hukuki bir yaptırımları yoktur.(Özkan, 2001, s. 27)

Koruma ve restorasyon uzmanı Harris, (stüdyo) kütüphanelerinin DVD’lerle ve Kablolü TV ile çalıştığını düşündüğümüzde, her şeyin TV ekranında büyük görünürken, genellikle orijinal negatifini korumak ve restore etmek için hiçbirşeyin yapılmadığını özellikle vurgulamıştır;

“Bu tür çok önemli ve sevilen klasik filmlerin negatifleri hatta basılabilir bile değildir.” diyerek durumun ciddiyetine dikkat çekmiştir. 35000 \$ gibi bir ücretle, bir stüdyo negatifini veya bir önbaskıyı télésine ile ve hataları yok eden bir software ile video ortamında görüntüleme işlemi yapılabilir. Sonuç, “gerçekten iyi görünen video elementidir...Diğer yandan, bir stüdyo, orijinal kamera negatifinden ve diğer malzemelerden elde edilen restore edilmiş pre-print film yapmak için 40000 \$ veya daha fazlasını harcayabilir. Ortaya çıkan baskılar, dijital olarak çoğaltılanlar kadar iyi görünmeyebilir, fakat orijinal negatiften restore edilmiş bir film elde ederek aynı zamanda “orijinal film” de kurtarılmış olur.”(Harris, 2009, s. 821’den aktr., Özkan, 2001)

Fransız Sinemateki’nde film restorasyonu; tüm filmler ve restore edilen filmler veri deposunda kaydedilir. Koleksiyonda restore edilen filmin yedekleme çalışmaları; programlama çalışmalarında hangi işlemin yapılacağına karar verildikten sonra tarihsel ve teknik veriler listelenir kaynak verilerinin uzantısını oluşturmak amacıyla saklanır.

Sinematek’te Film Müzesi, Henri Langlois ve yardımcıları tarafından toplanan birçok parça teknik ve estetik tarihin eserlerini bir araya getirir. Langlois’nın öneri

ve yöntemleri doğrultusunda koleksiyonların oluşturulması ve uygulanması gerekir. Sahnelenen çalışmalarda; modern web yaratıcılarının da katkısıyla çoklu koleksiyonların birleştirilmesi ve derlenmesinin önemli olduğu koşuldur. Langlois, Fransız sinema dünyasından restore filmlerin katalog haline getirilmesi, gerekli olan bağlantıyla da ziyaretçinin sinematekle "yakın ilişki", içinde olup "özgür içerik" ve "doğrudan iletişim" ile yinelemek ve varetmek istemiştir. Aynı zamanda ziyaretçinin Fransız Sinemateki'nin kaynaklarından seçimini yaparak, subjektif olarak arabuluculuk işlevini üstlenmeyi ve bir başka deyişle yönlendiren olmayı hedef almıştır.

Film endüstrisinde aşamalı olarak filmlerde en iyi kayıt kalitesi 1910'lu yılların sonu ve 1920'li yılların başlarında filmin panchromaticten ortokromatike geçiş evrimi içinde emülsiyon duyarlılığı vardır. Görüntü üretme kalitesi açısından ilerlemeler paradoksal olarak, sinemaya sesin gelmesiyle oluşmuştur. Gerçekten de Fritz Lang'ın "Metropolis"i, Abel Gance'ın "Napolyon"u gibi birçok ünlü eser ve yönetmen özgün senaryolu filmlerle çalışmıştır. "Restore Film Festivali" kapsamında Henri Colpi, Kırlangıç (l'hirondelle) ve İskete kuşu (mésange) André Antoine 'nin 1922 filmleri, "Bütün dünyanın hafızasını restore eden" bir kuruluş olarak özgün senaryosu ve montajı ile Fransız Sinemateki'nde tanıtılmıştır.

Sinematek film restorasyon politikasında; 1930'lardan itibaren filmlerin korunmasına ilişkin olarak yaptığı uygulamada, temel olarak içeriğinde bulunan selüloz nitratin olması gerektiğini, aksi taktirde filmlerin bozulması ve ya yanması gibi bir durum oluşabileceği olgusundan yola çıkmıştır. Orijinal eserlerin fotografik veya ses kalitesi görmezden gelindiği düşünülse bile, filmlerin anlatım içeriğini kaydetmek her şeyden önemlidir. Tahrip nedeniyle sessiz filmlerin % 80'i kaybolmuştur ancak, restorasyonla, yeni eserlerin tekrardan kopye edilmesi mümkün olabilmektedir.

Kodak şirketi, 1939 yılında Hollywood stüdyolarının talebi üzerine daha iyi optik oluşturulmasını korumak için tasarlanmış en iyi ürünü piyasaya vermiştir. Yeni emülsiyon, görüntünün tanımlanması ve netliğini de geliştirmiştir. 35 mm filmin gelişi, 1950'li yıllarda, "nitrat planı" olarak belirlenmiş ve hükümet tarafından finanse edilen bu plan büyük gelişmeler yaratmıştır. Bu planlar film mirasını

korumaya vesile olmuştur, ancak bazı ülkeler orijinal nitratin, filmi tahrip edebileceğini öne sürmüşlerdir. Restorasyon, muhtemelen belirli bir zaman içinde teknik gelişmelere ilişkin bir yorumun ürünüdür. Restorasyon tarihinde değişikliklere az rastlanmaktadır.

Dijitalleşme ile birlikte filmlerin restorasyon işlemi değiştirildi. Dijital teknolojinin diğer sanatlara da uyum sağlaması için görüntü ve ses dokuları üzerinde doğrudan müdahale gerektirmektedir. Kırık bir seramiğe bir kaplama uygulamak veya bir resmin fırça alanlarına rötuş yapmak gibi dijital görüntünün bir parçası ve çok daha fazlası üzerinde silme, aşınmış bölümlere müdahale etmek de aynı değerde girişimlerdir.

Özel efektler için kullanılan yazılım restorasyonu da dijital teknolojide yer alır. Yakın zamandaki filmlerin rengine yaklaşım tarzı; tozlanma ve kalıplaşmayı onarma özelliği önem sağlamaktadır. Yeni görüntülerin oluşturabilir olması bir kazanç ancak bazı etik sorunları da yaratması açısından önem arz etmektedir. Bu nedenle, "atik" veya "varsayılan" tanımı fotokimyasal ve dijital arasındaki geçişte etkilenmeler yaşanmaktadır.

Restorasyon uygulamalarına ilişkin 1900 yılının öncesinde veya yirminci yüzyılda var olan durum prototip kameralarının değişebilir olmasıydı. Öncelikle bu kameralar dijital restorasyona entegre edilmiştir. 35 mm'lik filmlerin merkezinde yer alan özel delikler, 2K orijinal nitrat Phono-sinema-tiyatro uygulamalarıyla restore edilmiş ve yüksek çözünürlü tarama görüntüleri geleneksel atıcılar tarafından bu formatı desteklemediği anlaşılmış ve bu nedenle bunu yokedecek bir gelişmeye gereksinim duyulmuştur.

Dijital formatlı silindirler üzerinde kaydedilmiş seslerin şarkı ve diyaloglarla senkronize olması da filmlerin çekiminde kolaylık sağlamıştır. Bu aşamada kimyasal değişikliklere karşı tarayıcılar çok hasar görmüş veya nitrat ayrışma sürecinde riskini en aza indirmek için de dijital teknoloji seçilmiştir.

Ayrıca manyetik ve dijital kayıt malzemelerinin format olarak sürekli demode olması, bu malzemelerde özel olarak kullanılan kayıt cihazlarının da sürekli

değişmesi teknolojiyi takip etmeye çalışan arşivlere gereksiz bir mali yük getirmektedir. Bu mali yük sinema filmlerinin orijinallerini koruması için gereken mali yükten çoğu zaman daha fazladır. Arşivler format değişimi nedeniyle en çok video bantlardan ve bu kayıtları okumak için geliştirilen cihazların değişiminden etkilenmişlerdir. Görüldüğü gibi teknolojik gelişmeler hızla arttıkça ve yeni teknolojilerin arşivlere yüklediği sorumluluklar arttıkça, “film arşivleri” koruma anlamında yeni önlemler almak zorunda kalmaktadırlar. Ancak şu da bir gerçektir ki, video bant, CD, DVD gibi manyetik ve dijital kayıtlar, sinema TV sektörüne getirdikleri kolaylıkların yanında, görüntü arşivciliği açısından da küçük bir alanda arşivlenebilmesi, görüntü arama ve kaydetme konularında hem zaman hem emek kaybını en aza indirmesi açısından tıpkı bilgisayar gibi büyük bir hızla vazgeçilmez olmuşlardır.(Özkan, 2001)

Görsel-işitsel bir arşiv devlet arşivinin parçası da olsa, bağımsız bir kurum da olsa, işleyişini kanuni bir temele dayandırmak zorundadır. Film ve TV arşivlerinde yapılan araştırmalara göre, çok sayıda ülkede, filmler ve kısmen diğer görsel-işitsel malzemeler için telif hakkı ücreti vardır.(Aktr., Klaue, 1989'den, İnceoğlu, 2001)

Malzemenin uygun bir ortamda depolanması, buna ek olarak, hasar riskini azaltmak için materyalin erişiminin ve kullanımının kontrol edilmesi gerekmektedir. Koyu renkli depolamada sinematografik filmin kalitesini etkileyen başlıca faktörler şunlardır: manyetik bant, sıcaklık, mutlak nem, toz ve manyetik alanlar.

Hava temiz olduğu yerde veya başka bir deyişle depolama alanına verilen hava arındırılmış, toz ve gazların filtrelenmiş olması gerekmektedir. Depoların olabildiğince soğuk tutulması gerekir, verilen azot dioksit gazını önlemek için ortamda bağıl nem de gereklidir. Filmin atmosferdeki suyla reaksiyona girmesi sırasında bozulup fotografik emülsiyonda filmi etkileyen bir asit oluşur.

FIAF Koruma Komisyonu aşağıdaki depolama koşullarını önermektedir:

a. Depolama sıcaklığı

4 ° C (39 ° F) +/- 1 ° C günlük olarak

4 ° C (39 ° F) +/- 2 ° C, yıllık bazda

b. Bağıl nem

Günlük olarak% 50 +/-% 2

Yıllık bazda% 50 +/-% 5

Maksimum Aralık:% 40-60 RH

c. Taze Hava Alma Oranı

Taze hava alımı oranı, hava akışı boyunca hava değişiminin tamamlanmasına izin verecek şekilde olmalıdır. Bunun için 4- 5 saatlik bir süre yeterlidir. Eğer nitrat kokusu alınıyorsa, hava değişimi arttırılmalıdır. Depolama sıcaklığı 6 ° C azaltılırsa, azot dioksit üretimi yani yaklaşık% 50 oranında azaltılmalıdır. Sıcaklık 24 ° C'den 4 ° C'ye düşürülerek azot dioksit miktarı miktarın onda birinin altına indirilir. Azot dioksitin neden olduğu hasar tehlikesi Nitrat ayrışması için yasal düzenlemelere ve yangın kodlarına dikkat etmek ve buna uymak esastır. Alarm sistemi, sadece ateşin patlamasını değil, klima arızalanması konusunda da uyarırlar. Depolama alanlarına izinsiz girilemez.(Punesco, 1997, s. 240-250)

Fransız sinema dünyasındaki eserlerin restorasyonu, fotokimyasal çalışmalarla yapılır. Yüksek kalitede dijital (4K) yatırımı için bütçe talimatı vardır. Ancak, ekonomik pragmatizmin ötesinde, filmin korunması siyah beyaz poliester filmle düzenlenmiş ve depolama koşulları, 1000 yıl süreyle hayatta kalabilecek şekilde korunabileceği teminatındadır. Renkli film için bu süreç ısı ve nem oranına dayalı olarak depolama koşullarının da etkisiyle yıpranma olasılığı artabilmektedir. Dijital dosyaların korunması, biçimleri sebebiyle sorunlu olmaya devam etmektedir. Gelecekte de film arşivlerinin karşılaştıkları sorun, filmin kaybolabilecek olmasıdır. Ekim 2012'de Fuji film şirketi pozitif ve negatif üretimini durdurduğunu açıklamıştır. Kodak da dört yıllığına film stoklarının üretimini durdurduğunu duyurmuştur.

Sinematekte, dijital projeksiyon birkaç yıldır mevcut olmasına rağmen işletim malzemeleri 35 mm veya 16 mm üzerinde filmler hala sinemada kullanılmaktadır. Fransız Sinemateki teknolojik gelişmelere ayak uydurmalı ve fotoğraf, film desteklerini, film müzesi misyonunu devam ettirmelidir. Henri Langlois hayatı boyunca kolektör bir kişiliğe sahip olmuştur. Bir film arşivini oluşturmuş ve sayısız

INA videolarıyla dijital anlamda da zenginleşmesini sağlamıştır. Sinematek web sitesi, Jean-Claude Carriere tarafından yönetilmekte ve Jean Michel Arnold'un yönetici olduğu kurum politikasına ilişkin olarak da ortak kararlar alınmaktadır.

3.4.1.8.1. CNC

25 Ekim 1946 yılındaki kanunla düzenlenmiş ve "Ulusal Film Merkezi" "(CNC) olarak Kültür Bakanı gözetiminde bir kamu kurumudur. CNC, tüzel kişiliğe ve mali özerkliğe sahiptir. Özellikle Kültür Bakanı, sinema, diğer sanatlar ve hareketli görüntü sanayi alanlarında devlet politikası anlayışıyla birlik ve uygulama yetkisine sahip olup Ulusal Film Merkezi adıyla hareketli görüntü yönetiminden sorumludur. Ulusal bir mantıkla kurulan CNC, devletin sinema sektöründeki düzenleyici, destekleyici, takip edici tek ülke olan Fransa'da CNC'yi besleyen en önemli finansal kaynak sinema bilet ücretlerinden alınan vergi olmuştur. CNC ayrıca görsel işitsel sektör çalışanları arasında bağ kurmakta, yine bu alanda kanun koyucu özelliği olan bağımsız bir kuruluş olarak varlığını devam ettirmektedir.(Ulusoy, 2006, s. 40-60)

CNC'nin belli başlı faaliyetleri sırasıyla şöyledir:

1. Sinema ve diğer sanatlarla ilgili görüntüleme endüstrisinin gelişimini gözlemlemek; teknik, hukuki, ekonomik ve sosyal ortam koşulları ilgili mesleklere eğitim ve erişimini organize etmek;
2. Sinemaya, finansman sağlamada ve geliştirilmesinde katkıda bulunmak; sanat ve hareketli görüntünün teknoloji ve endüstriyel pazarla değişen uyumunu kolaylaştırmak;
 - a) Sinemada ürün oluşturma, dağıtım ve eserlerin tanıtımı, sinematografik ve görsel-ışitsel ve multimedya çalışmaları ve çeşitliliği, ifade biçimleri, film, görsel-ışitsel ve multimedya yaygınlaştırılması, mesleki eğitim ve özellikle istihdam konusunda sosyal yükümlülükleri yerine getirmek;
 - b) Sinematografik gösterilerin kurumlar tarafından oluşturulması ve modernizasyonu, teknolojik değişim ve yeniliğe teknik adaptasyonunun sağlanmasına yardımcı olmak;
 - c) Hareketli görüntünün eğitim ve kültürel dağılımından oluşabilecek lehine faaliyetleri desteklemek;
 - d) Yurt dışında ve yurt içinde sinemanın gelişimi ve diğer sanat dallarıyla Fransa'da canlı yayın sektörlerinde görüntü, film yapım, görsel-ışitsel ve

çoklu ortamlarda eylem ve işbirliği programlarının uygulanmasını geliştirmek ve iyileştirmek;

3. Sinematografik veya görsel-işitsel eser ve belgelerin kontrolü, işletim gelirleri, sinematik eğlence, işyerlerinin ve yayıncıların operatörleri tarafından gerçekleştirilen yerlerin halkın kullanımına ilişkin şartları belirlemek;
4. İletişim bağının merkezileştirmesi ve bu bağlamda, sinema ve görsel-işitsel kayıtların, film ve videoların bakımı;
5. Film mirasını geliştirmek için filmlerin toplanması, korunması, restore edilmesi misyonuna ilişkin olarak uygulanan kanunun 1. Maddesi ile kendisine verilen misyonu yasal film malzemesi ve kültürel ürün olarak sinematografik ürünün satın alımı ve devlet adına koleksiyonların zenginleştirilmesiyle yükümlüdür;
6. Filmlerin sahtecilik ve görsel-işitsel eserlerin Ulusal Film Merkezi ve devletin kamu kurumları ile ve herhangi bir dernek ve organizasyon ile imzalanan anlaşmalar çerçevesinde animasyonlu film üretim ve çalışmalarına ayrılmış bütçenin sayıştayın incelemesine tabi ödeneklerin tamamının veya bir kısmının merkezileşmesini sağlamak.(CNC-Accueil, 2017)

CNC Koleksiyonlarının yaklaşık yüzbin kadarında uzun metrajlı ve kısa film, (bunlardan % 50den fazlası Fransızca) belgesel filmlerin % 90'ı ulusal mirasa aittir. Ayrıca koleksiyonda haber filmleri, askeri filmler, propaganda filmleri, sirk gösterileri, reklamlar, raporlar, bilimsel filmler, eğitim, doğa belgesel filmleri, spor filmleri vs. bulunmaktadır.(Mette, 2011, s. 22) Öte yandan 1980'li yıllarda görsel işitsel sektörü ve sinema sektörünü etkileyen diğer bir gelişme video olmuştur. 1980 yılında 2.6 milyon boş video kaset satılırken, bu sayı 1990 yılında 21,5 milyon, 1992 yılında ise 34 milyon film videosu satılmıştır. Video kaset satan dükkanlar her sokak köşesinde açılmaya başlanmış, video kasetlerin korsan çoğaltımı sinema sektörü için büyük bir tehlike teşkil etmeye başlamıştır. Devlet bu konuda önlem olarak öncelikle 1985 yılında boş video kasetlere vergi koymuş bu vergi ise CNC bünyesinde kurulan ALPA (Association de Lutte Contre la Priaterie Vidéo) (Video korsanlığı Tehlikesine Karşı Birlik) aracılığı ile sinema yönetmenleri ve prodüktörleri birliklerine korsan video kasetler nedeniyle yaşanan kayıpları karşılamak amacıyla aktarım başlamıştır.(Ulusoy, 2006)

Video oyunları içeren multimedya ürünleri (CNC), "Dijital Devrim" temalı filmlerini kamu ve özel olmak üzere çeşitli Fransız ve yabancı kurumların eşliğinde restore edilen Film kütüphaneleri ve arşivler, CNC aracılığıyla tanıtılmaktadır. Restorasyonu yapılan birçok Fransız filmi ve yabancı kaynaklı film Fransa'da ilk kez gösterilmiştir: Caz Bob Fosse (1979), Ateş, ateş! Milos Forman (1967), Şantaj Alfred Hitchcock (1929), Yaşayan Ölü Fedor Ozep (1929), İspanyol Dansçı Herbert Brenon (1923), (1925) Clarence Brown Yoksunluk, kaçan Arthur Ripley, (1946), Falstaff Orson Welles (1965) bu filmler arasında yer almaktadır.(CNC-Accueil, 2017)

1985 yılında sinema sektörü için salon karlarının ilk defa en büyük gelir kaynağı olma özelliğini televizyon kanallarına kaptırmasından sonra televizyon; Fransız sinema sektörü için daha büyük önem kazanmaya başlamıştır. Sinemaya desteğini sadece kültürel açıdan ele alan kültür ve sanat kanalı ARTE sinema sanatına önemli destekte bulunmuştur. ARTE'nin izlenme oranı diğer kamu televizyonlarından düşüktür. Fakat ARTE, bu oranını ön plana almadan sinema filmlerine destek vermektedir. Bu sebeple seçimleri konusunda diğer kanallardan daha özgür olabilmıştır.(Chaniac, s. 199'den aktr., Ulusoy, 2006)

Sinemanın maruz kaldığı tüm yan unsurlarla televizyonun da sinemanın hareketli görüntü tekeline el koyması kaçınılmazdı ve 1970'li yılların üretim uygulamaları, imaj yoluyla eğlencenin veya kültürün başlıca kaynağı olarak değişirken kuşkusuz sinema izleyicilerinin hoşnutsuzluğuna yardımcı olan iki büyük eksiklik vardı. Algılanan kusur, sinema yeni popüler dünyanın gözlüğü oldu. Bu durum mutasyon sürecin, mantıksal olarak sinemanın yerini alacağı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla şu anda elektronik sanatlar çağında dönüşüm budur Televizyonun önceki popüler gösterisine "vampirleşmek" (Ory'nin terimi) veda etmiştir. Bununla birlikte, tarihsel olarak sinema izleyicilerindeki düşüş devam etti, ancak, 1960'ların sonlarından bu yana veriler, 1970'lerdekine göre bir miktar düşüş ile durağan kaldı ve tekrar 1980'lerde yükseliş yaşandı.(Hayward,2017)

Multisalonlar ile sinema salonlarında seyirci çoğunluğunu Amerikan filmlerine bırakan Fransız Sineması için CNC'nin yaptırımları ve Canal Plus'un önderliğinde televizyon kanallarının destekleri dışında, video ve yeni teknolojilerle görsel işitsel piyasada videonun yerini alan VCD (Virtual Circuit Descriptor-Sanal Devirli

Açıklayıcı) (Sesli Sözlük, 2017) ve DVD (Digital Video Disc-Dijital Video Diski (İngilizce Sözlük-Zargan, 2017) yeni destekleyicileri olmuştur. 1970'li yılların sonlarından itibaren büyüme gösteren video piyasası ve teknolojik gelişmelerle yerini bıraktığı DVD piyasası, 1989 yılında 994 milyon frank kar yaparken, bu oran 1998 yılında 3 milyar 753 milyon frank olmuştur. 1996'da 71,7'ye çıkmıştır. (Hayward, 2017, s. 99)

Günde ortalama 37 dakika film izleyen Fransız izleyicisine hizmet eden tüm bu sektörler için film ihtiyacı her gün daha çok artmıştır. CNC'nin hukuki yaptırımları ile birlikte bu büyük ihtiyaca karşılık vermek isteyen televizyon kanalları, 1990'lı yılların başından itibaren film prodüksiyonuna desteklerini arttırmıştır. 2000'li yıllarda 180 milyon frankla SOFICA, Fransız Sineması'nı destekleyen en önemli kuruluşlardan biri olmuştur. Fransız Sineması'nın düştüğü dar boğazdan kurtarma amaçlı yürüttüğü çabalarla, TF1 Film Prodüksiyon Şirketi yılda 214 milyon franklık bütçe ayırmıştır. TF1, TF2, TF3 de Fransız Sineması'nın yıllık film üretim bütçelerinin % 40'ını karşılamaktadır.

2000 yılında Fransa, sinema sektörüne yaptığı desteği 400 milyon euroya çıkarmıştır. Destek fonunun bütçesinin üçte biri televizyon kanalları tarafından karşılanmaktadır. (Forest, s. 276'dan aktır., Ulusoy, s. 48) CNC kurumunun son yirmi yılda sinema endüstrisi ve televizyon kanalları arasındaki dengeyi başarı ile sağlamış olması günümüzde Fransız Sineması'nın etkinliğini doğurmuştur. Aynı zamanda CNC'nin Fransa'daki tüm sinema salonlarında gösterilen film biletlerinden aldığı vergi de Fransız Sineması ve Fransız televizyon yayıncılığı için harcaması Fransa'nın Amerikan Sineması'na karşı uyguladığı korunma yöntemlerinden biridir.

Tablo. 1					
FİLM YAPIM SAYISI					
YILLAR	FİLM SAYISI	FRANSIZ FİMLERİ	ORTAK YAPIM FİMLERİ	ONAYLI TOPLAM FİLM SAYISI	YABANCI FİMLER
2001	172	125	47	204	32
2002	163	106	57	200	37
2003	183	105	78	212	29
2004	167	130	37	203	36
2005	187	126	61	240	53
2006	164	127	37	203	39
2007	185	133	52	228	43
2008	196	145	51	240	44
2009	182	137	45	230	48
2010	203	143	60	261	58

CNC'nin sinema sektörüne olan desteği son on yılda sistemli bir şekilde artmıştır. Bu artış 2002 yılından itibaren Fransız filmlerinin salonlardan, televizyonlardan ve video piyasasından daha çok kar etmesini doğurmuştur.

Tablo 2. FİLMLERE YAPILAN TOPLAM YATIRIM			
YILLAR	FİLM SAYISI	YABANCI FİMLER	ONAYLI TOPLAM FİLM SAYISI
2001	687,89	40,84	728,73
2002	644,33	33,92	678,24
2003	720,61	68,73	789,34
2004	789,07	30,72	819,79
2005	837,36	79,62	916,98
2006	777,02	57,23	834,25
2007	907,37	44,37	951,74
2008	1174,06	49,7	1223,76
2009	851,99	39,89	891,87
2010	1018,55	71,19	1089,74

Bu çizelge, yıllık beyanlar arasında film projeleri ve televizyon projelerine (veya SOFICA'ya) yapılan yatırımlar ve 2010 yılında onaylanmış filmleri içermektedir.

3.4.1.8.2. FIAF

FIAF (Uluslar arası Film Arşivleri Federasyonu), film mirası üzerine çalışan, dünyanın önde gelen kurumlarını biraraya getiren bir kuruluştur. FIAF, Fransız kanunları uyarınca kar amacı gütmeyen bir dernektir. Resmi kuruluş yılı 2 Ağustos 1968'dir. Resmi adresi 38, Avenue des Ternes, 75017 Paris'dir, ancak operasyon merkezi Brüksel'dedir.(International Federation Of Film Archives, FIAF, 2017)

Kültür ve sanat ürünü, tarihi belge olarak değer taşıyan filmin, korunmasına ve gösterimine yönelik bir misyona sahiptir. FIAF, 1938 yılına Cinémathèque Française'in kurucuları Henri Langlois, George Franju ve arkadaşları Olwen Vaughan ile Iris Barry tarafından, diğer sinemateklerle işbirliği yaparak, koleksiyonlardan faydalanılması amacıyla kurulmuştur. FIAF'ın üç kurucu üyesi vardır: Cinémathèque Française, The Museum Of Modern Art Film Arşivi (MoMA) ve British Film Institute (BFI)'dür. Almanya'daki Reichsfilmarchiv'in katılmasıyla başlangıç olarak dört üye ile faaliyete geçmiştir. Federasyonun merkezi Paris olarak belirlenmiştir. İkinci Dünya Savaşı bu gelişmeyi durdurmuştur, fakat savaştan sonra Paris, New York, Londra'daki arşivler ve Gosfilmofond (Moskova) FIAF 1946'da yeniden kurulmuştur. (İnceoğlu, 2001)

Bağlı olduğu kuruluşlar, hem sanatın hem de kültürel ve tarihsel belgeler olarak değer verilen filmlerin kurtarılması, toplanması, korunması, taranması ve tanıtımı için çalışmaktadırlar. FIAF kurulduğunda sadece dört üyesi vardı. Mayıs 2017 itibariyle, 75 ülkede 164 kurumu da üyeliğine katan kurum yaklaşık 80 yıllık tecrübesinin ardından sinematek ve film arşivlerinin en önemli küresel ağı haline gelmiştir.(cinematheque.fr - La Cinémathèque française, 2017)

Federasyon, üyelerinin kültürel boyutlarını gerçek anlamda geliştirmeye yarayacak faaliyetlere de teşvik etmektedir: Gösteri amaçlı kopyalarla film programları düzenlemek, Sinema Kütüphanesi, yayınların paylaşımına katkıda bulunmak. Federasyona bağlı üyeler üç şarta bağlı olmak zorundadırlar. Özerklik, ulusal düzeyde faaliyet ve filmleri ticari çıkar amaçlı kullanmamak. Üye kuruluşlar, yalnızca faaliyetlerinin masraflarını azaltmaya yönelik olarak, sağladıkları hizmetler için uygun bir ücret talep edebilirler.(İnceoğlu, 2001)

Bazı ülkelerde yapımcıların filmlerinin bir kopyasını ulusal arşive göndermeleri yasal zorunluluk olarak belirlenmiştir. Örneğin Fransa'da 1977 yılından itibaren "yasal depo" olarak kabul edilen bir uygulama ile her filmin bir pozitif kopyasını ulusal arşive vermeleri zorunludur. Ancak yapımcılar maddi gerekçelerle bu uygulamaya uymayı dikkate almayıp göz ardı etmeye başlamışlardır. Bu nedenle 31 Aralık 1993 yılında aynı yasaya, "yeni ve temiz bir kopya verme " zorunluluğu getirilmiştir. Türkiye'de "Ulusal Film Arşivi" görevini sürdüren bugünkü Sinema-TV Merkezi, henüz kuruluş yıllarında geliştirdiği yönetim ve arşivcilik politikasının sinema eseri sahiplerine verdiği güvenle hiçbir yasa ve yaptırım olmaksızın, arşive film sağlamaktadır.(Özkan, 2001, s. 22)

FIAF üyelerinin bilgi birikimi ve desteği ile bugüne kadar gelişerek misyonunu devam ettirmiştir. FIAF'ın temel ilkeleri şöyle sıralanabilir:

- *. Filmin korunması için etik kuralların ve film arşivi çalışmalarının her alanına ilişkin pratikleri desteklemek;
- *. Hareketli görüntü arşivlerinin oluşturulmasını teşvik etmek; film arşiv kurumlarının hukuksal bağlamda iyileştirilmesi için çaba sarfetmek;
- *. Film kültürünü teşvik etmek ve hem ulusal hem de uluslararası düzeyde tarihi araştırmayı kolaylaştırmak;
- *. Filmlerin korunması ve arşivleme tekniklerinde eğitim vermek ve uzmanlığını geliştirmek;
- *. Çalışma ve araştırma koleksiyonlarında maddi kalıcılığın sağlanmasına çalışmak;
- *. Sinemayla ilgili belge ve malzemelerin toplanması ve korunmasını teşvik etmek;
- *. Filmlerin ve belgelerin uluslararası kullanılabilirliğini sağlamak için üyeler arasında işbirliğini geliştirmektir.

Federasyon Anayasasını FIAF Tüzüğü ve Kuralları oluşturmaktadır. Federasyon amaçlarını, yapısını ve yönetimini resmen tanımlar, bağlı kuruluşların hak ve görevlerini bildirir ve bu kuruluşlar arasındaki ilişkileri yönetirler. Tüzük ve Kurallar, FIAF Genel Kurulu tarafından düzenli olarak gözden geçirilir. Son değişiklikler 23 Haziran 2016'da İtalya'nın Bologna kentinde onaylanmıştır. (International Federation Of Film Archives/FIAF, 2017)

3.4.2. ONF

Kanada Ulusal Film Kurulu (NFB) – Kanada Federal Kültürel Kurumu; 1950 yılındaki Film Kanunu'nda, Ulusal Film Komisyonu olarak tanımlanmış ve 1939 yılında da Parlamento tarafından varlığı onanmıştır. 1956 yılında Montréal Ulusal Film Bürosu'nun (Office National du Film) kuruluşu, İkinci Dünya Savaşı arifesinde, daha önce İngiliz "free cinema"sının atalarından kabul edildiğine tanık olunan, İngiliz John Grierson tarafından Ottawa'da kurulmuştu.(Aktr., Odabaş, 1993)

Les Raquetteurs ya da René Prédal'ın dediği gibi, "sinemacıların hem net, hem kolay bir kamerayla, kendisini pek iyi tanımayan bir kalabalığın hareketlerini kaydederek Fransız Kanadası'nı incelediği" Temps Présent dizisi kadar anlamlı filmlerin çevrilmesi, bu büronun "Fransız" ekibi bünyesinde gerçekleşti.

NFB, Kanada ve diğer ülkelere film dağıtmakla görevlidir. Ulusal Film Kurulu; Kanada halkına misyonunu, bilincini ve bilgisini arttırmak için, kültürel açıdan özgün ve yenilikçi bir sorumluluk yüklemiştir. NFB, üretim bütçesinin yarısını kadın filmlerine ayırmayı, yapımlarının en az yarısının kadınlar tarafından yönetilmesini ve tüm üretim harcamalarının yarısını da kadınların yönlendirdiği filmlere tahsis etmeyi taahhüt etmiştir. NFB'nin çalışanlarının yüzde 55'i kadın, yönetimin yüzde 66'sı ve NFB Yönetim Kurulu'nda çalışanlarının yüzde 70'i kadındır. (National Film Board of Canada)

Kanada Ulusal Film Kurulu; NFB, dünyanın en büyük yaratıcı laboratuvarlarından biri olarak tanınmaktadır. Kanada'nın kamusal yenilikçi üreticisi olarak görsel-işitsel ürünlerin de dağıtıcısı konumundadır. Zengin fotoğraf kütüphanesi, yüz bin kadar negatif fotoğraf ile ONF, 550 çalışanıyla 3 milyon metre film montajı yapan kayıt stüdyolarıyla donanımlı ve modern bir yapıya sahiptir. Tüm malzemeler Kanada hükümeti tarafından karşılanmaktadır. Yönetici editör ve besteciler memur olarak atanmaktadırlar.

Vincent Massey, Londra Valisi ve Kanadalıdır. Ülkesinin egemen bir temsilcisi olarak, Kanada'nın birliğini ve kimliğini tanıtmak için konuşmalarında Kanada'nın kültürel çeşitliliğini vurgulamak için hem İngilizce hem de Fransızca öğrenilmesi

gerektiğini vurgulamıştır. (National Film Board of Canada - Movies List on MUBI, 2017)

Grierson'un vizyon yeteneği, girdiği işleri başarıyla tamamlayan bir operatör olarak da büyük bir yetenektir. Etkili bir şekilde çalışmak için Kanada Halkıyla Fransızca iletişim kurulması zorunluluktur. İngilizce iletişim için de, Montreal'deki İngiliz topluluğuna avantajlar sunulması gerektiğini savundu. Belirleyici faktör, hem İngilizce hem de Fransızca iletişim kurulmasıydı. 1940'lı yıllardan itibaren, Fransızca konuşan Kanada halkına otantik filmlerin ulaştırılmasının gerekli olduğu, ancak sınırlı bir üretimle ve iyi şekilde nasıl yararlanılması gerektiği idi. Başlangıç girişimi olarak, "L'Homme aux oiseaux"(Kuşlu Adam), Quebecli yazar Roger Lemelin, İngilizce ve Fransızca diyalogların yer aldığı kısa film, Grant McLean tarafından çekildi.

1951 Massey raporu ile; Film Kurulu hakkındaki incelemeye ilişkin olarak da kurumun gerçekten de her iki dil grubuna da hizmet etmediğini, Fransız dilindeki filmlerin çoğunun İngilizce filmlerin çevirilerinden oluştuğunu ve özellikle Fransızca konuşan Kanadalılar için film üretilmesine yönelik çalışmaların devam etmesi yönünde olmuştur "deniliyordu. Buna ilişkin olarak da, yeni tesislerin kurulması ile üretimin artırılması ihtiyacı da kaçınılmazdı.(Nicholson vd., 2017)

Massey, NFB'nin kurulmasından kısa bir süre önce 1938'de, sekreteri ile görüşerek Kanada'nın dünya çapında tanınmasını sağlayacak filmlerin Ross McLean ve İngiliz belgesel film yapımcısı John Grierson'ın çalışmalarından etkilendiğini ve Kanada sinemasının geliştirilmesi hakkında bu kişilerin görev almasının yerinde olacağını, Mackenzie King hükümet raporuna da gereken iyileştirmenin yapılması hususunda bilgi vermesini istemiştir. Dört kategoride: eğitim, tanıtım, hükümet ve belirli fikirleri tanıtmak için tasarlanmış filmler ve vatandaşlar arasındaki aidiyet duygusu üzerine filmler yapılması önerilmiştir. 1939 yılında II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, vatanseverlik konulu filmlere yönelindi. John Grierson hem belgesel film yapımcılığının öncüsü hem de propaganda üzerinde uzman olarak biliniyordu. Filmi araç olarak kullanan bit şirket olduğu inancına sahipti. NFB'ye başkanlık etmenin yanı sıra ekim ayında ilk hükümete film yönetmeni olarak da atandı. 1939'da NFB'de, film yapmaya başladı. Yapımcı Guy Glover, "Lining the Blues"

adlı kısa animasyon filmini negatif çizerek yaptı; bu film 1984'te restore edildi. (National Film Board of Canada - Movies List on MUBI, 2017)

NFB, Ottawa'dan Montréal'a 1956 yılında taşındı; bu da Québec film yapımcılarının Québec'te yaşayabilecekleri ve çalışabilecekleri anlamına geliyordu. 1957'de, halkın ilgisini çeken arkadaşları gibi aynı fırsata sahip olmayan francophone film yapımcılarına odaklandı. Bu durumda, Fransızca ve İngilizce prodüksiyonların idari ve mali açıdan ayrı tutulduğu bir frankofon stüdyosunun oluşturulmasının gerekliliği kaçınılmazdı. TV büyük miktarlarda materyal talep etti; bu da hem popüler eğlencenin hem de sanatsal yeniliğin devlet daireleri ve eğitim kurumları için film kadar destek istediği anlamına geliyordu.(Véronneau, 2014)

NFB, kültür çeşitliliği ve ulusal kültür mirasının da önemli bir parçası durumundadır. Kanada'nın her bölgesinde film yapımcıları, yaratıcıları ve ortak yapımcılarıyla birlikte, dünyadaki ortaklarının yanı sıra, kültürel yönden farklı topluluklar ile birlikte çalışmaktadır.

Ekonomik yaşam, kültürel özellikler, dil, tarih bakımından ortak özellikler taşıyan geniş insan topluluğu olarak nitelendirilen ulus kavramı, aynı zamanda o ulus-devletin temelini oluşturan etnik kimliğe sahip olmayanların bazı temel haklarından kendi dillerini konuşamamaları, kültürlerine uygun yaşayamamaları vs. feragat etmek zorunda kalmaları, etniğinden olanlara bile dışlayıcı bir tavır takınmasına yol açabilmekteydi. Seçilmiş bir topluluk olunduğu inancı kişiler arasındaki dayanışma ve birlik duygusunu arttırır, ancak, kişilerin ait olmaktan onur duyacakları bir biçimde kurgulanmış ulusal kimlikleri öteden beri hor görülmüş cinsel, kültürel, dinsel aidiyetleri bu ülkede en başından beri dışarıda bırakmaya yönelik olmuştur.(Yahudiler, eşcinseller, Aleviler, Kürtler gibi).

Liberal demokratik devletlerin de ayrılıkçı hareketlerle karşı karşıya olduğunu göstermesi bakımından Kanada'nın federal bölgesi olan Quebec'in milliyetçi hareketi ayrı bir önem taşır. Yaklaşık otuz bir milyon nüfusa sahip ve on eyaletten oluşan Kanada'da, yedi milyonluk Quebec'i diğer eyaletlerden farklı kılan en belirgin özelliği hiç şüphesiz ki Fransızca konuşanların tek yurdu olmasıdır (Kanada'daki Fransızca konuşanların %85'i Quebec'te yaşar, Quebec'te Fransızca

konuşanların oranı ise % 83'tür). Fransızca'nın Kanada'da tarihsel nedenlerle korunması gereken etnik bir dil muamelesi gördüğüne inanan Quebecli özgürlük yanlılarının öncelikli amacı; Quebec ulusal kimliğinin tanınmasını sağlamaktır. Fransız dili ve kültürü, kendi medeni kanunu ve kendi ayırt edici kurumlarıyla Quebec'liler öncelikle, diğerleri gibi bir eyalet olmadıklarının ve Kanada'nın iki kurucu ulusundan biri olduklarının kabul edilmesini talep etmişlerdir. Bu nedenle, Quebec ulusunun varlığının Kanada anayasasında resmî olarak tanınmasını, Quebec'e özel bir hukuki statü verilmesini istemişlerdir.(Kalaycı, 2007)

Tez konumuzun doğrultusunda Kanada'nın doğusunda ve en büyük eyaleti olan Quebec'den ve de sinemasından söz etmeden geçemzedik. Az gelişmiş ülkelerde ulusal kültür, bu ülkenin güttüğü özgürlük savaşının tam ortasında yer almak zorundadır. Sömürgeleştirilmiş bir ülkede, en temel, en kaba, en duygusuzlaştırılmış milliyetçilik olgusu, ulusal kültürün savunmasında en ateşli, en etkili olgudur. Kültür, her şeyden önce, bir ulusun tercihlerinin, yasaklarının, modellerinin açıklamasıdır. Québec sinemasının doğum tarihi olarak görebileceğimiz tarih 1963'tür. Perrault'nun dediği gibi, bundan böyle, "kamera ekibimiz bu tür olaylarla ilgilenmesi" gerekiyordu.(Cinéaste du Québec, No.5'den aktır., Odabaş, 1993)

Nasıl ki, sömürgeleştirilmiş ülkelerde ulusal kültürün rolü üstüne Fanon'un görüşleri, genç Québec sinemasının doğasının çeşitli yanlarını anlamamızı sağladıysa, evriminin evrelerini anlamakta da bize yardım edebilirler. Yönetmenin "Damnés de la Terre"de dediği gibi, egemen bir ülkenin entelektüeli, genellikle üç evreden geçer: İlk dönemde, içinde erimek amacıyla egemen kültürü kendinde sindirmeye çabalar. İkinci dönemde, bir başarısızlığa uğramış olarak, halkının yaşam kaynaklarına bir dönüş içinde bütün gücüyle atılır, nostaljisi olan bir kültürün gerici öğelerini benimsemeyi bırakır. Üçüncü evrede, bu iki tutumun geçiciliğini ve yetersizliğini anlayarak, yabancılar tarafından dışarıdan empoze edilmiş yapmacık bir modernliğin ve içeriden gerici öğelerin oyalama yapmak için uzatmaya kendini zorladığı köhnemiş bir geleneğin çifte yabancılaşmasından halkını kurtarmak için bir avangard oluşturmaya girişir. Genç Québec sineması şu bölümler halinde açıklanabilir.

On yıl boyunca, Québec halkı, kişiliğini tamamen yeniden tanımlamak için politik bir kurtuluş yolu aradı. İngiliz kökenli Kanadalılar, yüksek burjuvazisi ve Amerikan emperyalizmi tarafından geniş ölçüde denetlenen parlamenter bir demokrasiyle yönetildiklerinden bunun etkisini günden güne mükemmel ancak olumsuzlukların sürecini durdurmayı da başaramıyorlardı. Nihayet, 1970'de önce bir İngiliz uyrukluyu, sonra bir kukla olarak görülen taşralı bir hükümetin bakanı olan Laporte'u kaçıran Québec Kurtuluş Cephesinin (Front de Liberation de Québec) "terorist" tepkisi ortaya çıkıyor. İstekleri yerine getirilmediği için bu bakan bir arabanın oturaklarının sandığında ölü bulunuyor. Sonrasında ise; Québec eyaleti, Başbakan Trudeau tarafından acil federal birliklerin sultanı altında sıkıyönetimle uyanıyor.

Jean Chabot'nun dediği gibi, "1970 Ekiminden itibaren Fransız Kanada sineması öldü. İşte şimdi Québec sineması çağıdır". "On Est Au Coton" filmi, ikinci dünya savaşından sonra mücadelelerin geniş bir panoramasıdır. Marcuse'den etkilenmiş, politik açıdan hatasız olmayan, fakat bununla birlikte genç Québec sinemasının en ileri filmlerinden biridir. Genellikle sıkı politik eğilimin yanında, yeni Québec sineması yeterince çeşitlendirilmiş ve ticarî bir eğilimi de gösteriyor. Daha parlak temsil mekanizmalarına başvurmaya kararlı bir istekle karakterize ediliyor. Özellikle uluslararası pazarı delmeye yönelik bu girişimin en iyisi Denys Arcand'ın iki filmi, Gilles Carles'ın "La Maudite Galette" ve özellikle "La Vraie Nature De Bernadette" filmleri, Claude Jutra'nın "Mon Oncle Antoine"ı ve bir çok başka ilgi çekici film vizyona girer. Quebec Sineması, 1975 yılından itibaren de Hollywood engeline takılıyor ulusal ve kültürel özgünlüğünü garanti eden bir bağımsızlık biçiminin yolunu bulamazsa, Québec filmleri, yakın zamanda kaybolup gidecektir.(Odabaş, 1993)

1980'ler başladığında, Québec filmi yine kriz geçirdi. Özel imalatların sayısı tehlikeli bir şekilde azalmaktaydı; Hatta NFB bile kesintilere uğradı. 1975 Québec Film Yasası için yüksek umutları olan film yapımcıları; hükümetin bir endüstri yaratma yönünde ve ulusal kültürün geliştirilmesine uzak durması nedeniyle hayal kırıklığına uğradı. 1983 yılında Québec Sinema Yasası değiştirildi ve IQC 'nin yerini yalnızca danışmanlık ve araştırma görevlerini üstlenen, Société générale du cinéma

SGC, ve Şu anda SODEC adını aldı. 1980'li ve 1990'lı yıllarda, animasyon filmlerle devam edildi. 1997 yılında ilk uzun metrajlı film, “La Plante Humaine” oldu. Frédéric Geri, Co Hoedeman Jacques Drouin Suzanne Gervais ve Pierre Hébert çalışmalarına devam ettiler.

1990'larda NFB, radikal bir Şekilde değişime uğradı: film yapımcılarının görevlerinden ayrılması, Telefilm'in televizyon yapımına büyük miktarlarda finans sağlaması; SODEC'in sanayiye yönelimi, yurtdışında dağıtım ile olan meŐguliyeti; ve video'nun tek pratik yaklaşım olduğu bir dünyada hayatta kalmaya çalışan bağımsız film yapımcılarını etkiliyordu. Filmin bir araç halini alması film uygulamalarını da deęiŐtiriyordu. Bu dönüşüm, belgesel yapımını da büyük ölçüde etkiliyordu; giderek daha fazla televizyona yönelim oluyordu. Bununla birlikte, sinemada yeni nesil belgesel film yapımcılarının ortaya çıkması da sevindirici bir durumdur. Birçoğu, halkların sömürölmesine karşı konuşan, sosyal veya politik film yapımıyla uğraşmayı hedefleyen bir kitleydi.. Bunların arasında Montréal'in özelliklerine odaklanan Garry Beitel (Bonjour Shalom, 1991; The Socalled Movie, 2010), küreselleşme karşıtı Magnus Isacson da (Vue du sommet, 2002; Ma vie réelle, 2012) yer alıyordu.

2000'li yıllardan itibaren, Québec sineması, uluslararası prestijli festivallerde ilgi görmüş ve ödülleri kazanmıştır. Denys Arcand, “Les Invasions barbares”la En İyi Yabancı Film dalında Akademi Ödölünü kazanan ilk Kanadalı film yapımcısı olmuştur.(2003)

Şimdilerde birçok Québec film yapımında, gişe sonuçlarından ötürü kaliteden ödün verildiği ve üreticilerinin de bu yönde eğilim gösterdikleri anlaşılmaktadır. Québec için NFB'de bir frankofon çalışan takımı Őekillendi ve Québec film yapımının ortaya çıkmasını teşvik etti, ancak emekleme döneminde anglophone üretiminden farklı değildi. “Les Reportages” adlı program ve haber bültenleri Fransızca yayınlanmaya başlaması kayda değer bir çalışma olarak görüldü. (Véronneau, 2014)

3.4.2.1. Film Koleksiyonu

Kanada Ulusal Film Kurulu'nun film koleksiyonu İngilizce ve Fransızca olarak 13.000'in üzerinde yapıttan oluşmaktadır. Bu arşiv, belgesellerden, İkinci Dünya Savaşı propaganda filmlerinden, haber, haber magazinlerinden ve diğer sponsor filmlerden oluşur. Deneysel filmler, Web belgeselleri, interaktif yapımlar animasyon teknikleriyle (bazıları tamamen kısmen NFB'de geliştirilen) yaratılmış olan auteur animasyonunun yanı sıra televizyon veya tiyatro yayınları için yapılan kısa ve uzun metrajlı dramalardan oluşmaktadır. NFB koleksiyonundaki filmler, 5 dalda Cannes Altın Palmiye ve 12 Oscar ve 5.000'den fazla ödül ve şeref belgesi toplamıştır.

NFB Film Kulübü; halk kütüphaneleri ile birlikte çalışarak geniş koleksiyonunu Kanada'nın her bölgesindeki topluluklara erişebilir kılmaktadır. NFB Film Kulübü hem çocuklar hem de yetişkinler için çeşitli yeni filmler içeren ücretsiz film programları da sunmaktadır. NFB Film Kulübü ödüllü animasyon ve eğlence olanağı sunan halk kütüphaneleri için de özel olarak oluşturulmuş bir anahtar program geliştirmiştir.

3.4.2.2. Film Arşivi

NFB, on beş binin üzerinde tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir koleksiyonunun yanı sıra beş yüz bin hareketsiz görüntü, geniş bir ses kütüphanesi ve yaklaşık altı bin personele sahip köklü bir kuruluştur. DVD talep sistemini geliştirerek bu formatta beş binin üzerinde üretim gerçekleştirmiştir.

NFB Yönetmeliği'nde "Ulusal Film Kurulu'nun görevi, Kanada ve dünyaya yeni perspektif anlayışını, yaratıcı içerikleri ve internet ağ yayınlarını ilgi çekici hale getirmeyi hedeflemiştir."denmektedir. NFB, faaliyetlerinin yaklaşık yüzde 25'ini oluşturan devlet destekli filmlerin çoğu özel sektör tarafından desteklenmektedir. 1984'deki Ulusal Film ve Video Politikası ise; "Kanada'yı halkına ve diğer uluslara tanıtmak için tasarlanan filmleri yapım ve dağıtımına ek olarak "film ve videoların üretiminde mükemmel bir dünya merkezi" ve "sanatta ulusal bir eğitim ve araştırma merkezi haline gelmesini amaçlamaktadır." demektedir.

Film ve videonun teknolojik sınırları, örneğin dev ekranlarda film önerileri üzerine çalışarak; özel sektör, eğitim kurumları, diğer federal organlar, film yayın organları ve hükümet araştırma merkezleriyle yakın işbirliği içinde olarak kendi kaynaklarını en iyi şekilde kullanabilmekte ve genç sinemacıların ve film endüstrisinde yeteneklerini göstermek için de bir öğrenim merkezi haline gelmeyi hedeflemektedir.

2008 / Dijital Çağ

2008-2013 Stratejik Planı için yeni bir NFB stratejisi oluşturulmuştur.

2013: 2013-2018 Stratejik Planının Başlatılması – “Düşün, Etkileşim, Dönüştür”

NFB, 2013-2018 Stratejik Planında; yenilikçi ve ayırt edici görsel-işitsel eserlerin sinemalarda oluşturacak deneyimlerle ve de izleyicilerini oluşturan kitlenin tüm platformlarda yer almasını sağlayacak yaratıcı olan bir manifesto yayınlamıştır.

NFB'nin hedefi; tüm faaliyetlerinde yaratıcılığında ve inovasyonundaki küresel liderliğini ilerletmek, NFB'nin varlığını ve etkisini artırmak, yeni iş fırsatlarını keşfetmek, NFB'yi farklı çalışma ve yaratma yeteneğini geliştiren, yeni bir ekonomik model geliştirme amacıyla olan, dinamik ve gelişen bir organizasyona dönüştürme doğrultusunda olmuştur.(National Film Board of Canada, 2017)

NFB, geniş bir film koleksiyonu, bir koruma laboratuvarı ve post prodüksiyon ve Ar-Ge imkanı bulunan entegre bir üretim ve dağıtım organizasyonudur. Kanada Kütüphane ve Arşivleri ve Kanada Ulusal Film Kurulu, Kanada Mirasını koruma altına alan ve sergileyen bir anlaşma imzalamıştır.

Stratejik Plan

NFB, geleceğini şekillendirmek adına yenilikler sağlayarak gelişme doğrultusunda beş temel hedefi temel alan stratejik bir plan geliştirmiştir:

1. Medya, alternatif drama ve animasyon yaratıcı liderlik ve programlamada mükemmelliği yakalamak;
2. Geniş erişilebilirlik bağlamında NFB'nin üretimlerinin bir dizi platformda Kanada'da ve uluslararası izleyicilere kolaylıkla erişilebilir kılacak kapsamlı, toplumsal açıdan kapsayıcı bir söylemi teşvik edecek demokratik ortamı yaratmak;
3. NFB'nin, Kanada'nın görsel-işitsel mirasının programlanması, dağıtımı, geliştirme, ulaştırma ve korunması konularında görevini gelecekte de sürdürebilmesi için temel

- oluşturacak bir dijital dönüşüm oluşturmak;
4. NFB, 21. yüzyılda örgütsel yenilenme, çevreye karşı sorumlu olarak Kanada halkına değer katmayı amaçlamaktadır.
 5. NFB'nin, sağlam mali bir temel üzerinde olmasını sağlayacak olan finansmanı oluşturup devamını sağlamayı hedeflemektedir. (National Film Board of Canada, 2017)

Yeni dijital peyzajda öncü olmayı hedefleyen ve yeni medya alanında da öncüller geliştirmeye çalışmaktadır. Erişimlerinin ülkenin tüm bölgelerine yayılması için çaba sarfeden ve bu tür programların yayılması için teknolojinin kullanımının etkinliklerini araştırmaktadır; bu bağlamda yeni yeteneklerin kariyer yollarını geliştirme amaçlı programlar hazırlanmaktadır.

3.4.2.3. Dijital Yayıncılık

Kanada'nın Torontolu yönetmeni Bryant Fryer, 1920'lerde animasyon filmlerine öncü oldu. Ne yazık ki, eserleri izole oldu ve takip edilmedi. Quebec'te, Raoul Barre, 1930'da Montreal'de bir animasyon endüstrisinin yolunu açmaya çalıştı. Norman McLaren 1941'de Kanada Ulusal Film Kurulu'na (NFB) geldi ve Kanada animasyonunun doğumunu işaret etmek üzere NFB'nin animasyon stüdyosunun kurulmasını sağladı. Yönettiği filmler dünya çapında beğeni topladı.

Lumière Brothers, kamera ekiplerini 1896 yılında bu ülkeye göndermiştir. Canadian Pacific Railway ülkeye göçmen çekmek için 1900'lerin başında tanıtım amaçlı filmler çekmiştir. Ülkede bunu izleyen sinema olgusunun gelişimi hükümetin 1917'de, hem Ottawa hem de Ontario eyaletlerinde film büroları kurmasıyla sektörde canlılık oluşturmasıyla olmuştur. İlki, 1939'da Ulusal Film Kurulu'nun açılışı olmasıydı. Fakat ilk yarı yüzyılın sadece aralıklı üretimi Her iki film bürosunda kısa ve endüstriyel filmler hazırlandı. İlk olarak Evangeline, 1913'te dram filmi olarak vizyona girdi, Henry Wadsworth Longfellow'un epik şiiriyle aynı adı taşıyan sessiz filmidir. (Evangeline (1913)-Wikiwand, 2017) Pek çok sessiz film gibi kaybolmuş ve geriye sadece fotoğrafları kalmıştır.

İskoç eleştirmen John Grierson, savaş yıllarında NFB'ye liderlik etmek üzere geldiğinde Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterilen propaganda özellikleri taşıyan belgesel film dizisi çekmiştir. Scot Norman McLaren'i da

macerasına katmaya ikna etmiş ve animasyon türü Kanada'nın mükemmel yapıtı olarak doğmuştur.

Kanada başta olmak üzere Quebec'te, lüks bir film endüstrisinin kuruluşunu başlatmış, Federal hükümet, uzun metrajlı filmleri finanse etmek için bir ajans oluşturmuş ve finansal varlığını ulusal kültürel ifade biçimi olarak sinemayı güvence altına almıştır. Buna ilişkin olarak da Expo 67 fuarlarının birçoğunda hareketli görüntünün önemi vurgulamıştır. (Discover Film in Canada - Celebrate Canada on Screen) NFB.ca, animasyon ve belgesel film severlerin NFB eserlerini daha önce hiç olmadığı kadarıyla online izleyip paylaşabileceği benzersiz bir hedefi gerçekleştirmiştir. Her bölgede ve her geçen gün büyümekte olan auteur animasyon türü, yayın belgeselleri, alternatif drama, klasiklere 24 saat boyunca erişimine olanak tanımıştır.

NFB, uluslararası ortak yapımlar, büyük festivaller pazar, ortaklıklar ve dünya çapındaki kuruluşlarla işbirliği yaparak Kanada'nın film endüstrisinin küresel topluluğa taşımaktadır.

Kanada Ulusal Film Kurulu (NFB) ve Kanada Kütüphane Arşivleri, Kanada'nın kamuya açık film yapımcısı ve dağıtıcısı olarak ülke mirasını ve uzun vadeli olarak da ortaklığını resmileştirmiştir. Bu ortaklığın amacı; Kanadalıların kültürel mirasına erişimi artırmaktır. Hızla gelişen ve yaygınlaşan platformlarıyla, her iki kurum da halka ulaşmak için yenilikçi yollar ön görmektedir. NFB ve LAC (Library and Archives Canada), kültürel mirasa sanal ve fiziksel formattaki çabalarını yoğunlaştırmayı kabul etmişlerdir. Ortaklığın odağı eğitim kaynakları üzerine olacaktır. NFB halihazırda "Campus"le geniş bir kaynak yelpazesi sunsa da, LAC-NFB mutabakat muhtırası (MOU), Kanadalılara daha geniş formatta materyal sunmayı amaçlamaktadır.(ARCHIVED - Library and Archives Canada and the National Film, 2014)

2000'li yılların başlarından itibaren kullanıcılarla buluşan dijital programlama çağında en önemli terimlerden birisi de şüphesizki podcast.(Pod) (kapsül) ve Broadcast (canlı yayın) kelimelerinin birleşmesinden elde edilmiştir. Podcast ilk olarak ipad kullanıcılarının faydalanması için geliştirilmiş, ilerleyen zamanlarda ise

diğer cihazlarda kullanılmaya başlanmıştır. Herhangi bir ses yada video kaydını indirmek için farkı mobil cihazlardan, podcast'ta feed (besleme) yani RSS ile olmaktadır.

RSS (Real Simple Syndication), (Zengin Site Özeti), XML okuyucusu olan bu program türleri internet ortamındaki dosyaların ve e-posta işletimcisi ve de masa üstü programlar olarak bilinmektedir. (RSS nedir? RSS XML programlar, 2005) Kullanıcıların itunes'daki podcast sisteminin güncellemelerini cihazlarına yüklediklerinde amatör ya da profesyonel olarak radyo, tv, programlarına abone olup bu cihazlarla yayın takibi yapabilmektedirler.

Evrensel bir yapıya sahip olan podcast, ücretsiz olarak dil dersi, müzik, haber, eğitim ve daha pek çok konuya ulaşılmasını sağlamaktadır.(www.mobilgim.com, 2014)

Günümüzden on yıl öncesine kadar bilgisayardan film izlemek zahmetli ve tercih edilmeyen bir durumken, küçük bilgisayar ekranları ve zamanın filmlerinin kötü kalitesi nedeniyle, insanlar bilgisayardan film izlemek istemiyordu, ancak zamanla gelişen DivX Teknolojisiyle ekranların giderek kaliteli hale gelmesine ve bu ön yargının yıkılmasını sağladı. (En İyi 10 Player Programı - ShiftDelete.Net, 2010)

3.4.2.3.1. NFB'nin İngilizce Yayını

Film yapımcıları ve medya içerik krüatörleri, belgesel, animasyon filmler için telif hakkı ile tabletler, mobil cihazlar ve Web dahil olmak üzere tüm platformlarda orijinal interaktif içerikleri kullanmaktadır. Özel sektör yaklaşımına yatkın çalışmalar, kamu sektöründe hikaye anlatımı çalışmalarının özgünlüğü kadar derin değildir. NFB Projeleri çeşitli konuları ele alan kitle iletişim örgütlerine ve temsil açısından yetersizlik yaşayan gruplara hak tanımaktadır.

İngilizce Program, orijinal hikaye anlatımlı interaktif yapımlarıyla ayrıcalıklı bir kamu yayını yapmaktadır. NFB, yeni sinemacıları keşfetmek ve onların gelişimine teşvik sağlamak, kamu görsel-işitsel eserlerin bir üretici ve dağıtıcısı olma bilincindedir. İngilizce programlarından Hothouse; NFB 'nin kısa film formatındaki animasyon örneğidir.

3.4.2.3.2. NFB'nin Fransızca Yayını

Cinéaste, Tremplin, aide au cinéma, indépendant ACIC gibi programlarıyla sinemaseverlere hizmetler vermektedir. "Tremplin"de, eğitim atölye sürecinin bitiminde bir yarışma düzenlenmekte ve belgesel çalışma yapmak isteyen Kanadalı frankofon azınlıklara ve film yapımcılarına yönelik bir çalışma olanağı sunmaktadır.

ACIC (Aide au Cinéma Indépendant); NFB'nin 2012 yılından beri yürüttüğü ACIC programı, eğitim kurumları ve medya arasında yürütülen bir projedir. Bu proje, Kanada Ulusal Film Kurulu'na (NFB) Kanada'nın her yerinden Fransızca filmler, form veya içerik açısından özellikle yenilikçi filmlerin üretiminde olanak ve yardım sağlamaktadır.

Kanada Quebec'de, francophone ülkelerle önemli sosyal ve kültürel konular ele alınmaktadır. NFKB'nin Fransız programı belgesel dizi üretmez. (ulusal ve uluslararası ortak yapımlar), bağımsız sinema yardım programı için film yapımcıları ve bağımsız yapımcılarla çalışmaktadır.

Görsel-işitsel programlarda bir kamu sektörü üreticisi olarak NFB, kültürel, bölgesel ve aborijin dahil olmak üzere çeşitli ülke perspektiflerini yansıtan orijinal görsel-işitsel eserler üretir. Program içeriklerinin incelenmesinde yetkin kişilerce biçimsel olarak sanatsal, teknolojik gelişmeleri keşfetmelerine olanak tanınır ve özel sektörle bağlantılı olarak çalışmalar yapılır.

NFB programlama sisteminde, Kanada halkına her iki resmi dilde farklı ses ve içerik erişimini sağlamak esastır. Ulusal tarih ve kültürel önemi olan olaylarda Kanada kültürü ve değerleri teşvik edici bir özellik niteliği taşımaktadır. Medyanın kullanımının günden güne arttığı güncel çağda NFB, her iki resmi dilde de yenilikçi dijital içerik oluşturulmasına öncülük etmektedir.

NFB'nin üretim faaliyetleri, belgesellerin, animasyon filmlerinin, yeni medya içeriğinin ve ortaya çıkan diğer formların kavramsallaştırılması, araştırılması, geliştirilmesi ve üretilmesini içerir. Program Performans Analizi sonuçları; 2015-2016 yılları arasında NFB'de, 43 özgün film, 6 web sitesi, 2 uygulama, 2 interaktif

kurulum, 1 oyun, 1 VR projesi ve interaktif çalışmalarını destekleyen 64 filmle üzere toplam 119 eser tamamlamıştır. NFB yapımları, Kanada ve yurtdışında da kabul görmüş ve toplam 66 ödüle layık görülmüştür. Bunlardan 35'i Kanada'da, 31'ise uluslar arası platformlardan olmuştur.

Cordell Barker ve Carface tarafından Claude Cloutier'in canlandırdığı "I Was I Was God" adlı animasyon filmi, En İyi Kısa Film ve Animasyon filmi olarak Oscar'da 10 film arasında yer almıştır. Ayrıca animasyon türünde, Sarah Van Den'in "Boom Deep Waters"ında, Annecy Uluslararası Animasyon Film Festivali'nde "Festivals Connexion Ödülü" ve Fransa'nın Trouville-Sur-Mer'deki "Festival Off-Courts"ta Eleştiri Ödülü (Prix de la critique) de dahil olmak üzere toplam dört ödül kazanmıştır.

İnteraktif çalışmalar kategorisinde Jeremy Mendes'in "Yedi Dijital Ölümcül Günah" ve Amerika'da üç prestijli Webby Ödülü de dahil olmak üzere sekiz ödül kazanmıştır. Nisan 2015'de de 1.300.000 ziyaretçinin üzerinde ileme oranını elde eden Brett Gaylor'un interaktif belgesel dizisi "Do not Track", uluslararası arenada dört olmak üzere toplam altı ödül almıştır.

Toronto Uluslararası Film Festivali'nde (TIFF) belgesel film kategorisinde 2015-2016 sezonunda birçok eser arasında NFB yapımı "Neuvième étage" (dokuzuncu kat) birinci olarak seçilmiştir.

3.4.2.4. NFB'de Frankofoni Etkinlikleri

NFB 2006 yılından bu yana her yıl Mart ayında düzenlenen Frankofoni Bayramı'na özgü programlar yayınlamaktadır. Halk kütüphanelerinin erişim noktalarında NFB filmlerinin depoları bulunmaktadır. Bu kütüphanelerde NFB koleksiyonundaki filmler yer almaktadır. NFB, çevrimiçi eğitim sunumunu zenginleştirerek bir pilot proje olacak Montreal Komisyonu "Scolaire Marguerite- Bourgeois" ile ortaklık kurmuş ve 1.950 öğrenciye 65 atölye sağlamayı kabul etmiştir.

"Rendez-vous de la Francophonie" Sinemalarda ve televizyonda; çeşitli mekanlarda, online olarak NFB.ca, en iyi bağımsız film ve belgesellerden oluşan NFB yapımlarına ve VOD kanallarına anında erişmek mümkün olmaktadır. Fransız

dilini kültürel ifadelerle tanıtmak için dünya çapında her yıl düzenlenen Uluslararası Frankofoni Günü (20 Mart) etkinlikleri, toplumları bir araya getiren çeşitli etkinlikler, sanatçıların yanı sıra çok sayıda tiyatro ve televizyonda da web tabanlı olarak izlenebilmektedir.(National Film Board of Canada, 2017)

NFB Yapımları küresel önemdeki çevre, insan hakları, uluslararası çatışma, sağlık ve daha birçok konu hakkında yeni girişimlerde bulunup kültürler arasında köprü kurarak, kadınların sinemadaki rolünü arttırarak insanların hayatlarında olumlu bir fark yaratmaktadır.

Kanada dil topluluklarının da geliştirilmesinde önemli bir ortak görüş tutumu sergilemektedir. İhtiyaç duydukları becerileri kazandırmak ve onlara kendi hikayelerini anlatmak için özürü kişilerle birlikte çalışmış ve aynı zamanda Aborijin halklara gösterdiği çalışmalardan ötürü de medyada dünya lideri olmuştur.

3.4.2.5. Aborjinleri Destekleme Programı

NFB, Ulusal Film Yasası ve Finansal Yönetim Yasası (hükümetin finansal yönetim yapısını ve sürecini belirleyen), Bilgi Edinme Hakkı Yasası, Gizlilik Yasası, Resmi Diller Kanunu ve Kanada Çokkültürlülük Yasasını bünyesinde barındırmaktadır .

NFB, hem Kanadalı hem de uluslararası izleyicilerin çeşitli geleneksel ve sanal dağıtım ağlarında etkileşime girmesini sağlayarak dağıtım rolünü yerine getirmektedir. Bu görev aşağıdaki faaliyetler vasıtasıyla yürütülür:

- *. Film koleksiyonunu korumak;
- *. Eserlerini tüketici pazarların dağıtmak ve pazarlamak;
- *. Çalışmalarını Kanada ve uluslararası eğitim pazarları ve kurumsal pazarlarda dağıtmak ve tanıtmak;
- *. Eserlerini ulusal ve uluslararası alanda, görsel-işitsel platformlarda tanıtmaktır. (National Film Board of Canada)

Kanada Ulusal Film Kurulu, benimsediği hedefleri toplumsal kaynaşmanın canlı bir enstrümanı olarak, Kanada'daki azınlık topluluğa yönelik film endüstrisinde hem ekranda hem de kameranın arkasında kültürel ve etnik çeşitliliği teşvik etmektedir.

Böylelikle, çoğulcu bir toplumla görsel-işitsel mirası zenginleştirmeye ve daha da önem kazanmasına devam edecektir. 2007-2016 yılları arasında Alanis Obomsawin,

Kanadalı Aborijin halkının haklarını savunmak federal hükümete karşı yasal dava açmış ve mücadele vermiştir. “Aabiziingwashi” filminin bir parçası olarak ve NFB tarafından üretilen Aborijin sinemacıların olağanüstü eserleri, 150. yıldönüm münasebetiyle yerli yayınlar gündeminde olmuştur.

Kanada Ulusal Film Kurulu'nun (NFB) bu yıl 14 Mayıs 2017'de DOXA Belgesel Film Festivali kapsamında üç yeni film gösterime girmiştir. “The Road Forward”, “Limit is the Sky”, “Freelancer on the Front Lines” ve “You are in Indian Land” belgesel filmi restore versiyonu ve “ Aborjin” temalı yaklaşımıyla farklı bir perpektif yaratmıştır.

DOXA, Marie Clements'in müzik belgeseli ve festivalin açılışında sahne alan, Vogue Tiyatrosu'nda Aborijin milliyetçiliğinin 1930 yıllardaki Kanada'daki sivil hakların tarihteki kritik durumunu anlatan belgesel ve röportaj ve müzikallerle, ülke çapında büyük değişikliklerin küçük hareketlerle anlatıldığı bir gösteri olmuştur. Filmde Ronnie Dean Harris, ayrıca Ostwelve (Langley), Murray Porter Wayne Lavallee'in yanı sıra Shakti Hayes de rol almıştır. (L'ONF au Festival du film documentaire DOXA de Vancouver, 2017)

NFB, 1939 yılında kurulduğundan bu yana; sitesine, engelli insanlar da erişebilmektedir. NFB, Aborjin ve kültürel açıdan farklı toplulukların yanı sıra dünyanın dört bir yanındaki ortaklarıyla birlikte Kanada'nın her bölgesindeki film yapımcıları, dijital medya yaratıcıları ve ortak yapımcıları ile birlikte çalışmaktadır. NFB yapımlarına her iki resmi dilde ve her yerden erişim mümkün olmaktadır. NFB.ca, Kanada ve uluslararası anlamda en iyi bağımsız filmlerin ve dünyanın dört bir yanından belgesellerin gösterildiği NFB prodüksiyonlarına ve talep üzerine de video (VOD) kanallarına anında erişme olanağı sağlamaktadır.

II. Dünya Savaşı sırasında, Quebec'de Jane Marsh, Laura Bouton ve Margaaret Pettery ile yetenekli pek çok İngiliz kadın, yeni kurulan NFB'ye ilgi duymuşlardır. Ancak bu uyanış, neredeyse tamamen sessiz kalmış ve savaş sırasında erkeklerin mesleklerini elinde tutan kadınlar savaş biter bitmez kendi evlerine dönmek zorunda kalmışlardır.

NFB'nin hemen hemen tamamen erkek egemenliğini yıkmak için ilk büyük adımı, Anne Claire'in öncülüğünde "En tant que femmes" adlı bir programla olmuştur. NFB'nin anglophone bölümünde kadın film yapımcılığının yeniden doğuşu birkaç yıl sonra Kathleen Shannon tarafından "Working Mothers" adlı bir dizi filmin girişimi ile başlamıştır. Shannon, 1981 yılında İngiliz kadın stüdyosunun başkanlığına getirilmiştir.

NFB 1987'de imzalanan İstihdam Sermayesi Sözleşmesinde, hem Fransız hem de İngilizce yayın yapacak olan, sosyal ve siyasi alanda belgesel filmler üreten, federal kadın filmi programını kurdu. Ancak, kadınlar için erkek önyargılarıyla mücadele etmek kolay değildi. Kadınlar, Kadın Filmleri ve Video Festivalini organize ederek "Quebec kadın film ve video festivali"ni başlattılar.

Quebec City, Quebec'teki kadın videoları 1977'de düzenlenen kadın filmleri festivali, 1989'daki finansman yetersizliğinin patlak vermesine kadar her yıl düzenledi. Festival, Dünyanın en eski ve her yıl düzenlenen kadın sinema festivali olarak anılmaktadır.(Radstone, 1990, s. 325-335)

3.4.2.6. NFB’de Eğitim

Robert Anderson'un ulusal refah, departmanı için yönlendirdiği 1947-50 yılları arasındaki zihinsel mekanizmalar adlı kitabı, halkın zihin sağlığı konusundaki tutumunu değiştirmesine zemin hazırladı. Yazar ve yönetmen Stanley Jackson 1953'te utangaçlığın altını çizmek için profesyonel olmayan oyuncuların korkuları hakkında dramatik bir film çekti. Filmin teması; Bir çocuk, başkalarını güvenli olmak için öğrenir ve kendisi de bazı şeylerden korktuğunu itiraf edişini içermektedir. Jackson, çocuklarla ilgili diğer filmlerinde olduğu gibi, yetişkinliğe engel oluşturan evrensel insani değerlerin altını çizmiştir.(Aktr. Evans, 2001, s. 32) En popüler ve en çok satan Kanadalı öğretim filmlerinden çoğu, çocukların psikolojik gelişimini içeriyordu.(Evans, 2001, s. 33)

Bu bağlamda NFB; eğitim uzmanları ve kurumsal sektörlere yönelik olarak bülten; eğitsel faaliyetler, atölye, program, sanal sınıflar, ve daha fazlasını içeren eğitimle ilgili yapımları kapsayan bir çalışma hazırlamıştır. NFB mobil cihazlar, akıllı

telefonlardan ve tabletlerden ücretsiz 3200'ün üzerinde belgesel, animasyon ve birçok filmi ücretsiz izleme olanağı da sunmaktadır.

Kanada Ulusal Film Kurulu 70 yılı aşkın bir süredir belgesel, film ve animasyon desteği ile izleyicilere ulaşma olanağı tanımaktadır. 3.000 kadar film ve klibe Web sitesi üzerinden de koleksiyonlarına erişim mümkün olabilmektedir. Filmlerin bazılarında erişim için abonelik gerekmektedir ve tüm içeriklere erişim için kütüphane ana sayfasındaki bir link yer almaktadır. Campus, eğitimciler için meyatik bir eğitim aracıdır. Bu program; kılavuzları, klipleri ve çalma listeleri gibi 500'den fazla eğitim film ve kaynaklarını içerir. (National Film Board Online Screening Room | Trent University Library)

3.4.2.6.1. Campus

IP kimlik doğrulama sistemi ile Campus içeriğine erişmek için üye kullanıcılar NFB'nin IP adresleri ile erişim sağlamaktadırlar. Campus'un Marc Uygulaması; abonelik sisteminin bir parçası olarak tanımlanır ve her üç ayda bir de güncellenir. Erişim için, üyenin kişisel profilini etkinleştirilmesi yeterlidir. Bu uygulamadan yararlanabilmek için, eğitimcilerin ve öğretmenlerin bir hesap oluşturması gerekir. Bu siteden aynı zamanda internet üzerindeki bağlantıyla veya ağ kullanıcıları / üyeleriyle iletişim kurabilirler. Kanada filmlerinin de campüs eğitim platformunda İngilizce ve Fransızca olarak çevrimiçi olarak sunulması % 41 oranında artmıştır. 2016-2017 yıllarında toplam 1,637 filme 477 yeni film daha eklenmiştir.

Filmlerle ilgili yapılan tüm yorumlara filtre uygulanmaktadır. NFB; kişisel saldırı, karalayıcı söz içeren, müstehcen, küfürlü, ırkçı: yasadışı ticari tanıtım, kimlik hırsızlığı içeren yorumlara yasal yaptırım uygulamaktadır. NFB, aynı zamanda uzun yıllardır eğitim kurumlarına da güvenilir bir tedarikçi olmuştur. Milyonlarca Kanada öğrencisi, çevrimiçi eğitim portalı "campus"ten yararlanmaktadır.

Campüs interaktif yapımlar için de NFB web sitesi üzerinden öğrencilere erişim olanağı sağlar. Kapsamlı bir öğrenme kitleri olarak film ve öğretim kılavuzlarına sahip olan NFB, bu kitlerle ders planları ve öğrenim modülleri ile uyumlu olarak çalışır. Buna ek olarak, ihtiyaç duyulan filmler, klipler, kılavuzlar, makaleler, resimler ve hatta ses kayıtlarına bu siteden ulaşılabilir. Aktivasyon

bağlantısı sadece üye kişiler veya kurumlar için geçerlidir. Campus eğitim uzmanlarının fikir ve yorumlarına dayanarak geliştirilmiştir.

NFKB'nin liderlik prestijli Uluslararası Belgesel Film Festivali, geçtiğimiz yıl Amsterdam'da anlatı belgeselinin yeni formlardaki Kanada Ulusal Film Kurulu (NFB) öncü çalışması, 16-27 kasım arasında Uluslararası Belgesel Film Festivali'nde (Amsterdam) (IDFA) sergilenmiştir. 10 DocLab programı (İngilizce) “ Bear 71 RV” üretim ödülü sürümünü kazanan “Rüyalar “ (Rêves) canlı olarak izleme olanağını sunmaktadır. (L'ONF au Festival international du film documentaire d'Amsterdam, 2016)

Ulusal Film Kurulu (NFB) online yayın hizmeti, Netflix, iTunes Store'dan sağlanan belgesel yayınlarıyla "Kuzey Amerika ve Avrupa'nın dijital evrendeki film tarzınının da yaygınlaşmasını hedefleyen bir projedir. Toronto Belgesel Film Festivali kapsamında, Belgesel film türünün TV ekranlarında kaybolmaya başladığı bilinciyle, projenin Apple'ın iTunes, Netflix hatta Tou dijital kanal formatında yapılanmayacağı, iki dilli olarak web, akıllı telefonlar, TV'ler, mobil cihazlarda evrensel olarak erişilebilir olmasını planlanmaktadır.

Son dönemdeki popüler video oynatıcıları; sağladıkları teknoloji sayesinde medya oynatıcı donanımında üretilen, yeni versiyonlarıyla da yazılımındaki yeterli kapsamı ile cep telefonu, PSP gibi birçok farklı platformda çalıştırılabilmektedir. Türkiye şifreli televizyon yayıncılığıyla bir dönemin efsanesi olan Cine5 sayesinde 1993 yılında tanışmıştır. 90'ların sonundaysa artık dijital yayın platformları kendini göstermeye başlamıştı. Şifreli yayınlar çeşitli firmalar tarafından oluşturulan şifreleme yöntemleriyle yapılıyor. Şifreli olarak iletilen veriler bir cihaz yada modül sayesinde çözülerek televizyona gönderiliyordu bunlardan bilinen bazıları, Cryptoworks, Conax, Irdeto ve VideoGuard'dır.(Yurdakul, 2016)

Türkiye'de abonelik sistemiyle dijital platformda televizyon ve film izleme olanağını izleyicilerine sunan şifreli kanallar; D-smart, netflix, digitürk, teledünya, tivibu, mubi, filbox, turkcell tv, sinema tv ve sinematek tv ve blu tv de internet kaynaklı dijital yayın yapan kanallar arasında yer almaktadır.

Son yıllarda, NFB dijital yayıncılığı başlatmak için büyük medya şirketleri ile Arte, Fransız TV kanalları, NHK (Japon kamu televizyonu), LG, Samsung, BlackBerry, Microsoft Guardian, New York Times ve Le devoir öngördüğü yeni belgesel yayını online olarak sunmaktadır. (Documentaire: l'ONF veut être au centre du monde | Le Devoir, 2013) Bunu ispatlamak ve yaymak için de Henri Bourassa 1910 yılında fiber dünyasını canlandırmak, "görüş" ve "fikir alışverişi"ni yaymak amacıyla "le devoir"ın ilk sayısını yayınlamıştır. (Le Devoir - Montréal | Courier international)

NFB.ca Bloğu; Kanada Ulusal Film Kurulu'na bağlıdır. (NFB) Birçok klasik ve yeni NFB yapıtlarını online Sinema Salonu'nuyla izleyicilerin, talebe bağlı olarak da uluslararası bağımsız filmlerine erişim ve dünyanın her yerinden belgesel filmler de dahil olmak üzere 3000'den fazla NFB yapımlarına ücretsiz erişim olanağı sunmaktadır. Sitedeki filmler istek üzerine ücretsiz olarak izlenebilir, ayrıca eğitim kurumlarına ve okullara abonelik verilebilmektedir. NFKB'nin koleksiyonunu oluşturan filmler; çevre sorunları, insan hakları, uluslararası haber ve belgesel filmler, deneysel filmler, interaktif çalışmalar, sanatsal ve daha pek çok küresel konularda toplumun bilgi almasına vizyon oluşturmalarını sağlayacak eserleri sunmaktadır.

Site ayrıca çocuklar ve yetişkinler için geniş seçenek olanağı sunan animasyon filmleri de izleme olanağı tanımaktadır. 4000 den fazla yapıyı arşivinde bulunduran bu sitede; belgesel, telif hakkı olan tür filmleri, teması olan NFB filmleri bulunmaktadır. Bu blog, Fransızca ve İngilizce dilde hizmet veren, her yaşa uygun içeriğe sahip ve birçok ünlü film yapımcıları tarafından benimsenmiş eserlerin yanında en sevilen film klasiklerini de yeniden izleme olanağı tanımaktadır.

3.4.2.7. NFB'de İnteraktif Yayıncılık

NFB, yenilikçi projeler yaratarak sanal gerçeklik ürünleri oluşturmak ve izleyici katılımını artırmak istemektedir. 2013-2018 Ulusal Stratejik Planı ile, 21. yüzyılda kamu kültür kurumlarının amacını yeniden tanımlayan kamusal alana yönelik yeni bir vizyon anlayışındadır. Dijital teknolojilerin ortaya çıkmasından bu yana görsel-işitsel alanda büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır ve NFB bu ortama uyum sağlamalı ve gelişmelidir. Sektördeki mevcut iş modelleri, geleneksel gelir kaynaklarının

erimesiyle ve dağıtım platformlarının yaygınlaşması nedeniyle önlem almak durumundadır. Özellikle, Netflix ve YouTube gibi çevrimiçi içerikleri yayınlamak için kullanılan platformların popülaritesi, NFB'nin çalışmalarını kamuoyunun keşfetmesine olanak tanımaktadır.

Yedi ülkeden 13 sanatçıyı bir araya getiren Quartier des spectacles ve MUTEK ortaklığıyla NFB ortak yapımı interaktif “Tour Common Space”, uluslararası “Human Futures” projesinin bir parçasıdır.

Kanada Kültür Miras Departmanı ile işbirliği içinde olan NFB, “ Kanada Günü Mücadelesi”nin bir parçası olarak interaktif dijital bir hikaye anlatım atölyesi hazırlamış ve buna ilişkin olarak da özgün bir çalışma kılavuzu oluşturmuştur. Bu kapsamda yarışmalar düzenlenecek ve kazananlar, Ottawa'da maceraları hakkında kısa film yapmalarına yardımcı olacak, eğitim uzmanlarıyla ve üst düzey bir NFB ekibi ile çalışma şansına sahip olacaklardır.

2015-2016 yılları arasında, NFB çalışmalarının İnternet sonuçları; 2014-2015'e göre % 57.5 artmış, 2014-2015'te 14.2 milyona kıyasla 2015-2016 yılında 22.4 milyon olmuştur. Sosyal medyadaki tanıtım kampanyalarından sonuç alınmış ve 2015-2016 yıllarının başından itibaren 24.379 NFB Facebook abonesi, 25.370 Twitter takipçisinde artış gözlemlenmiştir.

Ulusal Film Kurulu, Kanada ve uluslararası kitlelere animasyon, video veya interaktif film örneklerini göndermek için (<http://onf-nfb.gc.ca>) sitesinden ulaşabilmelerini sağlamak ve kişisel bilgilerin Kanadalı Gizlilik Yasası'na tabi bir devlet kurumu olarak, bilgilerin gizliliğinin korunması için yazılı olarak önceden izin almayı şart koşmaktadır.

Programlama kriterleri; NFB, düzenli bir program yapmak için aşağıdaki unsurları dikkate alması gerektiğini vurgulanmıştır. Tür (canlandırma, belgesel, interaktif) Konu / tema, yazar kursları, kaynak, hedef kitle, formatlar (arayüzlü), ulusal ve uluslararası ortak yapımlar üretimi, erkek / kadın çalışan dengesi, yerli girişimler, üretim dili, projelerin seçim kriterleri hususu önem taşımaktadır. İnteraktif çalışmalarda dikkat edilmesi gereken hususlar şöyledir:

İnteraktif Stüdyo; Quebec'teki belgesel ve interaktif çalışmalarını projelerin gelişim ve üretim aşamasında (% 100 NFKB yapımı) söz konusu stüdyoya e-posta yoluyla gönderilmesi gerekmektedir; proje gelişiminin erken evrelerinde teslim edilmesi, ön analizinin dikkate alınması, elektronik dosyasının ve üretimin yapılması öngörülmektedir. Filmin kısa özeti, mali plan, zaman çizelgesi yer almalıdır. Sinopsis; filmin yapısını, hem de içeriğini özetler: konunun kısa açıklaması, tarihsel, coğrafi, sosyolojik bağlamı varsa; filmde görünen insanların kısa portreleri de yer almalıdır. Niyet beyanı, yapımcı, anlaşma vs.den de söz edilmesi istenmektedir.

Animasyon stüdyosu; proje gelişiminde özet, konu, önerilen sinematik yaklaşım, araştırma raporu ve hedef kitle belirlenmelidir.

3.4.2.7.1. Dijital ve İnteraktif Üretim

Aday; proje özeti, deneyimini, konu, araştırma raporunu, Webdeki proje deneyimini, interaktif senaryo beyanını, (scrapbooking veya boyama temalar), internet ve diğer platformlarda geçerli olabilecek pazarlama planı, finansman yapısını, bütçe planı ve ekip portföyünü bildirmesi gerekmektedir.

NFB, ARTE ve IDFA, 2016 kış aylarında dünyadaki dijital yaratıcılara fikirler dağıtmayı planlamıştır ve adaylar, akıllı telefonun özelliklerinden istifade ederek mobilite hakkında etkileşimli bir deneyim oluşturmak ve bu deneyimleri yaratmak için belli bir zaman harcayarak 10 kazanan kişiyi sitede açıklamayı beyan etmiştir.

Etkileşim (İnteraktif) sanatçısı, yapımcı ve yaratıcıdan oluşan bir jüri, birçok sunumu “60 Saniyelik interaktif film yarışması”nı değerlendirmişlerdir. Dünyanın dört bir yanından katılım ve şimdiye kadar ilk kez görülen mobil ve etkileşimli teknolojinin en şaşırtıcı fikirleriyle ve farklı uygulamalarla karşılaşmıştır. Fikirlerini eserlerinde yansıtan sanatçılar, özellikle bu yarışmanın kurallarını göz önüne alarak etkileyici bir yaratıcılık, sanatsal ve teknik beceri sergilemişlerdir. Jüri, NFB ve ARTE yayın kanallarıyla on kazananın nihai talihliyi sitelerinde açıklamışlardır. Fransa, Kanada, Nijerya, Hollanda, Tayvan, Belçika, İsrail ve Arjantin'den katılan sanatçıların projelerini seçmişlerdir.

3.4.2.7.2. Yarışma

Başvuru sırasında en az bir animasyon filmi, interaktif veya URL adresi ile DVD kopyası, özgeçmiş, bir animasyon projesi veya etkileşimli animasyon üretiminin senaryosu ve / veya film şeridi ve 4 dakikayı geçmeyen süre koşulu söz konusudur. Her projenin üretim aşaması için bir zaman çizelgesi gerekmektedir.

Film yapımcısı Yardım programı (FAP), bağımsız film yapımcılarına teknik destek sağlayarak filmlerin ve / ve ya videoların oluşturulmasına yönelik tasarlanmış bir programdır. Yetenek gelişimi ve eserlerin ortaya çıkmasında yoğun çalışma, hayal gücü, vizyon kapsamındaki yaratıcı yeteneklerin çalışmaları değerlendirilmektedir. FAP belgeselleri, animasyonları ve kısa filmleri (film ya da video) desteklemektedir. Proje tamamlandığında bir DVD kopyasının NFB-FAP Programına iletilmesi gerekmektedir.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tüm dünyada ve Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yılların kültürel, sanatsal ve politik hareketleri görece katılımcı ve demokratik normlarla sınırlı bir dönüşümü sergilemekteydi. Devletin tekelinde bulunan alanlardaki gelişimi bu dönemde büyük ölçüde etkisini yitirmişti. O dönemdeki atmosfer, toplumsal hareketlerden etkilenen bağımsız toplum ile entelektüeller arasındaki etkileşimli yapının varlığının sorgulandığı bir durumdaydı dense yanlış olmayacaktır. Toplumsal düzenin sağlanması amacıyla Türkiye’de 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 dönemlerinde baskı ve devlet zorunun yeni adları ise yapılan darbelerdir.

Sol hareketler ve entelektüeller o dönemde sanatı, Türk Halkı’nın ulaşması gerektiği ve layık olduğu konumu sinema ekranıyla somutlaştırmak istemişlerdir. Öğrenciler ve aydınlar, düzene karşı politik bir eylem içinde bulunmuşlar, kimlik edinmek, varlığını toplumsallaştırmak da bir gereksinim halini almıştır.

Zamanın Türk Sinemateki’nde entelektüeller, aydınlar, öğrenciler, dernek üyeleri ve toplumsal eylemlerin başrol oyuncularını bu mekanda bir araya gelerek, kitaplar okuyarak, film izleyerek, yeni insanlarla tanışarak ve tartışarak bireyleşme ve aynı zamanda da toplumsal bir varlık olma olanağına sahip olmuşlardır. Sinematek, Türkiye’de ilk kez yabancı filmlerinin gösterildiği ve yayınladığı bültenlerle filmlerini belirli bir devamlılık ve yoğunlukta gösteren bir kurum olmuştur. Derneğin üyelerinin düşünce boyutları ulus ötesinde olduğu ve etkinlik faaliyetlerinin görsel alanda da karşılığını bulması ve var olan düzene karşı eleştirel görüşlerini sunabilmeleri fırsatını vermiştir.

Bütün yıllık gelirini üyelerinin verdiği yıllık aidatlarla sağlayan dernek, sinemanın başlangıcından itibaren çevrilmiş her türlü filmi, sinemayla ilgili fotoğraf, afiş, ses bandı, kitap gibi belgeleri araştırarak, saklayarak, koruyarak ve yayarak toplumun aydınlanması ve sinemanın bir sanat dalı olarak önemini artarak devam etmesini sağlamıştır. Dernek; halen arşivini *sinematek.tv* web sitesiyle bu işlevi sürdürmektedir. Sinema klüplerinin yayın çalışmalarını 1960’lı yıllarda zirvede

yaşatan kuruluş 1960'lı yıllarda yabancı kitap çevirilerinin yapılması, yayınlanan dergiler ile de oluşan yeni düşünce ortamının yalnızca aydın kesimle sınırlı kalmaması için uğraş göstermiştir.

Ayrıca bu dönemde tüm dünya ülkelerinde ve Türkiye'de sinema için hızlı bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Yeşilçam Sineması'nın halk arasında oldukça yoğun bir şekilde izlendiği ve sinema için de önemli bir ticari pazarın oluştuğu yıllardır. "Evrensel sinema", "sanat sineması" ve de özellikle Avrupa sanat sineması, Sinematek Derneğinin önemli çekim merkezi haline gelmiştir.

Derneğe göre, Türk Sineması kurtarılması gereken viran bir bina görünümündedir. Bu görüşle Türk Sineması'na sahip çıkılmasının gerekli olduğunu savunan dernek, dönemin sinemasının eğitimden yoksun olduğunu ve gereken önemin verilmediğini, Yeşilçam'ın dönemin politik iktidarına yakın söylemde eserler ürettiğini, toplumsal gerçekliğe ve gerçek sanat eserlerine yabancı kaldığını vurgulamıştır. Yeşilçam ile uyumluluk gösteren "halk sineması", "ulusal sinema" gibi akımlara "Sinematek" ve sinema yazarları da bu yaklaşımlara sırtını çevirmiş, tüm bunların küçük çaplı hareketler olduğunu savunmuşlardır. Sinema, 1960'lı ve 1970'li yıllarda devrimci düşüncenin yansıtıldığı filmlerin çekildiği sosyal gerçeklerin yansıtıldığı yıllar olmuştur.

Özetle, Türkiye'de 1960 darbesi sonrasında oluşan toplumcu-ilerici atmosferin toplumsal gerçekçi bir sınıfın ortaya çıkmasına elverişli bir ortam yarattığı, sınıf çatışmalarının ve yönetici ile çalışan dengelendiği, uzlaşmacı bir tutumun egemen olduğu "ilerici" bir yaklaşımla tarihsel dönemlerde yaşanmış kaosu sanat alanında "gerçekçi" bir eğilimle yeniden yapılandırılarak eleştirel gerçeklikle kurulan düzenin tamamen ortadan kaldırılmasına yönelik olmayan, uzlaşmacı ve fayda sağlayan bir sanat gereksiniminin varlığı onay görmüştür.

Sinematek Derneği ve diğer gruplar 1960'lı ve 1970'li yıllarda toplumsal, kültürel odaklı mekanlar olarak yer almışlardır. Çeşitlik politik ve ideolojik pozisyonlardaki insanlar, bugün de sinematekin sunduğu sinema ve derin arkadaşlık ortamını hasretle anmaktadırlar. Günümüzde halen gereksinimim hissedilen bu kurumun Türkiye için varlığı yadsınamaz bir gerçektir.

Dönemin soğuk savaş yıllarının özel ortamının ürünü olan Sinematek, SSCB ve ABD mücadelesinden de beslenmiştir. Bu dönemdeki politik hareketler, siyasi modernleşme beklentilerinin iki kutup ülkenin birine yakınlaşmak bir tür modernleşme ve ideolojik varlıklarını öne çıkarmak olmuştur. Soğuk Savaş yıllarından sonra 1980'lerden başlayarak, Sinematek Derneği ve benzeri kültürel kurumlar önemlerini kaybetmiş ve dönüşüm sürecinin bir parçası olarak yeni roller kazanmışlardır. Değişen ve artan ihtiyaçlara ilişkin olarak da sermayenin bu yöndeki yatırımları film gösterimleri, konferanslar, sergiler vb. düzenlenmeye ilişkin olmuştur.

Türkiye'de Sinematek Olgusunun işlevselliği 12 Eylül 1980 askeri ihtilal ardından sona ermiştir. Sinematek, Türk Sinema Tarihi'nin önemli bir parçası olmuştur. 12 Eylül'de kapatılan dernek, faaliyette olduğu yıllarda iç ve dış etkilere ve de en önemlisi maddi yetersizliklere maruz kalmıştır.

Günümüzde yukarıda belirtilen web ortamında varlığını sürdüren Sinematek, olarak yıllık belirli bir ücret dahilinde izleyicilere, araştırmacılara ve sinemaseverlere bilgi ve araştırma hizmeti sunmaktadır. Sitede; sinema ile ilgili söyleşiler, tezler, makaleler, filmler, otobiyografiler ve çeşitli film dergi ve gazetelerine erişim sağlamak mümkündür. Ayrıca, *Sinematek.org* sitesinde de sinemaya ilişkin çeşitli eğitim, atölye ve etkinliklerin yer aldığı "Film Okulu" ile de farklı bir ortam bulunmaktadır.

Fransız Sinemateki başlı başına basit bir sinema salonundan ibaret değildir. Sanata dayalı çalışmalar yapan bir atölye ya da bir workshop uygulanılan bir yer de değildir. Üyelerinin katkılarıyla geleceğe dair sinema ve politikanın bir arada kabul gördüğü ve üretildiği bir ortam olmuştur. Kolektif güç, katılımcılarının gönüllü çalışması, birlikteliğin bir güç olduğunun ifade edildiği, yeni nesillere bilgi ve kaynak aktarımındaki engin arşivinin varlığıyla hiyerarşik olmayan bir zeminden söz edilmektedir. Sinematek yola çıktığı zaman sınırlı sayıdaki üye, sinema yazarları eleştirmenler topluluğuyken, zamanla halka dönük, özellikle üniversite öğrencileri, farklı sosyal yapıya sahip üyelerle homojen olmayan bir yapıya dönüşmüştür.

Dernekte sinema eleştirmenleri, yazarlar ile gençler arasında uyumun yok olması sonucunda Sinematek, sanatsal bir çevre olarak kalmış, ilk yıllardaki Türk Sineması ve Türkiye'nin ilerlemesine yönelik iddialarında gerileme yaşamıştır. Sinematek'in iç sorunlarının yanı sıra politik düzendeki belirsizlikler derneğin yaşam alanını kısıtlamış, üretkenliğini engellemiş ve etkinliklerinin büyük ölçüde kültürel darbe almasına sebep olmuştur. Aynı zamanda derneğin diğer sinema çevreleriyle girdiği tartışmalar ve dernek içinde yaşanan düşünce ayrılıklarının da engellenemez bir boyuta ulaşmasıyla 1980'lerde tamamen sona ermiştir. Sinematek olgusuyla; Türkiye'ye ve Türk Sineması'na farklı bir bakış açısı getirmek adına sanat-izleyici arasındaki dönüşüm yansıtılmak istenmiştir. Bu çalışmada öncelikle Sinematek olgusunun işlevsel olduğu dönemlere ilişkin sanatsal ve düşünsel değerler ortaya konmuştur. Sinematek'in doğuş ülkesi olarak Fransa'da günümüz Sinemateki'nin işleyişi ile ve Canada ONF'nin kurumsal işleyişi derinlemesine incelenerek, sinemayı kültürel ve çağdaş anlamda söz edilen kurumlarla sorgulanmanın gerekliliği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Fransız Sinemateki, sinema ve fotoğraf tekniklerinin tarih öncesi ve sonrasına ait değerli kitapları, tarihsel dönemlerine kronolojik olarak ayrılmış durumda saklanan ve korunan; model, dekor ve çizimler, teorik çalışmalar, film tür ve temaları, senaryo, biyografiler, film ve festival afişleri, Cahier du Cinéma dergisinden makaleler, reklam materyalleri, sinema reklamları, video kasetleri, slaytlar, oyuncu, stüdyo ve tiyatroya ilişkin fotogram ve fotoğrafların yer aldığı film kütüphanesi ve aynı zamanda önemli sayısal değerlere sahip nitelikli bir film arşiv kurumudur. Bünyesinde bulundurduğu tüm kaynaklara ve verdiği hizmetlere gerek Paris'deki binasında gerekse dijital ortamda erişimi mümkün kılmaktadır. Koleksiyonlar, seminer, atölye, araştırma çalışmaları yapmak isteyenlere ve ziyaretçilerine çeşitli olanaklar sağlayan kurum, film şirketleriyle kurduğu dostane ilişkileriyle de dünyanın önemli film arşivine de sahiplik yapmaktadır. Bu geleneğini kurucusu Henri Langlois ile başlatan Sinematek, ziyaretçinin ne istediğini değil aynı zamanda aramakta olduğu bir şeyi bile bulması için Fransız Sinemateki'nin kaynaklarını yönlendiren bir kurum olması konusunda öncü görev de üstlenmiştir. Sahnelenen oyunlar, çalışmalar, yapılan anlaşmalar, modern web sitesinin yaratıcılığı ile Sinematek'in yetkin bir arabuluculuk işlevine de sahip olduğunu belirtmek gerekir.

1930'lu yıllardan beri filmlerin korunmasına ilişkin olarak yapılan uygulama, filmlerin bozulması ya da yanması gibi durumlarda yapılan restorasyon işlemiyle filmlerin yeniden kazanılması mümkün olabilmiştir. Dijitalleşmeyle birlikte restorasyon işlemi de değiştirilmiştir. Özel efektler için kullanılan yazılım restorasyonu da aynı zamanda dijital teknolojide yer almaktadır. Fotokimyasal çalışmalarla sağlanan ve 4K dijital yüksek kalitesiyle donatılan koruma, siyah beyaz polyester filmlerle de düzenlenmiş olup depolama koşullarıyla da bin yıl süreyle hayatta kalabilecek şekilde korunması sağlanmıştır. Ancak dijital dosyaların halen biçimleri sebebiyle yok olma sorununun devam ettiğini belirtmek gerekmektedir. Fransız Sinemateki teknolojik yeniliklere ayak uydurmakta ve fotoğraf, film destek ve projelerini aynı zamanda film müzesi misyonunu da devam ettirmek için çaba sarfetmektedir.

Sinematek, üyesi olmak koşuluyla, kendi arşiv kaynaklarına, film, video ve koleksiyonlarına erişim olanağı tanımaktadır. Erişmek istenilen kaynağın tür, biçim ve miktarına göre belli bir depozit bedeli ödenerek ödünç alınabilmektedir.

Eğitici ve kültürel faaliyetlerin gerçekleşmesine de olanak sağlayan Sinematek, çocuklar, yetişkinler ve kamu bireyleri için grup halinde sinematekte film gösterimleri, sergi, festival, kütüphane ve eğitim eylem programlarına bir yolculuk da sunmaktadır.

Çalışmanın diğer bir inceleme kuruluşu da ONF (Kanada Ulusal Film Kurulu)'dir. ONF'in, Kanadalılara istedikleri platformlarda erişim olanağı sağlayacak olan çeşitli web tabanlı dijital dağıtım, mobil cihazlar için elverişli sıkıştırılmış dosyalar ve DVD kaynağı yaratmak gibi yönlü çalışmaları vardır. ONF.ca blog ile animasyon ve belgesel türde film severler için, online izleme olanağı sunarak bir hedefini daha geliştirmiştir.

ONF, 1960'lı ve 1970'li yıllarda öncülük ettiği topluluk katılım programıyla değişim ve ivme kazandırmıştır. Bugün de ortak yapımlar, festivaller, ortaklıklar ve dünya çapındaki iktidar ve kuruluşlarla işbirliği yaparak Kanada'nın film endüstrisindeki yerini küresel topluluğa taşımıştır. Tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir koleksiyona sahip olan kuruluş geniş bir ses kütüphanesi, beşyüz bin hareketsiz

görüntü, altı bin kadar eğitimci kadrosuyla her yıl daha çok eseri bünyesine katmaktadır. Parlamento yasasıyla kurulan ONF, 1950 yılında Ulusal Film Yasası'nda işlevinin "film üretimi yapmak ve dağıtımını yapmak" olduğu belirlenmiştir. ONF'nin görevi; Kanada halkına ve dünyaya yeni, özgün perspektif anlayışını sunmak olarak planlanmıştır.

Bunu da izleyicilerinin yaratıcı içeriklerle, internet ağıyla tüm platformlarda, topluluk ve sinemalarda yerini alacak ayırdedici nitelikteki görsel-işitsel eserler ve yoğun deneyimlerini ulaştırmayı hedeflemiştir. ONF, kamu ve özel kuruluşlardan, ortaklarıyla kurduğu etkili bir dağıtım ağı ile kendi görsel-işitsel eserlerini ulaştırmayı hedeflemiştir. İki resmi dilde de her biri bir yönetici yapımcı tarafından yönetilen ve çeşitli üretim stüdyolarından oluşan İngilizce ve Fransızca programları aracılığıyla yayınlarını sürdürmektedir. Ülke genelinde onbir üretim merkezine sahiptir.

ONF Mütevelli Heyeti, sekiz üyeden oluşmaktadır. Aynı zamanda Başkan olan Hükümet Film Komiseri, Kanada Telefilm İcra Direktörü ve diğer altı üye de Belediye Başkanı tarafından atanmaktadır. Kanada Ulusal Film Kurulu, toplumsal kaynaşmanın canlı bir enstrümanı olarak ülkedeki topluluk çeşitliliğine yönelik, film endüstrisinde hem kamera önünde hem de arkasında kültürel ve etnik çeşitliliği teşvik etmektedir. Böylelikle çoğulcu toplumun görsel-işitsel mirasının zenginleştirerek ve artırarak devam edeceğini, daha da önem kazanacağını bilincindedir. Bu görüşten hareketle, Aborjin topluluğundan olan film yapımcıları için proje, üst düzey teknik yardım, üretim ve post prodüksiyon gibi taahhütlerde bulunmuştur. Aborjin Sineması'nın gelişimine yönelik olarak da bu topluluk, üretim ve idari kadrosunda görev almaktadır.

ONF, Kanada'da topluma toplumsal ve siyasal konulardaki programlara öncelik vererek, vatandaşlarına toplumda demokratik katılımı canlandırmak istemektedir. Kurum düşüncesinin doğrudan dolaşımını sağlamak için yeni teknolojilerden ve internetin olağanüstü potansiyelinden de yararlanmaktadır. Bir yapımcı olarak ONF, belgesel, auteur animasyon ve interaktif medyada yeni yaratıcı alanlara yatırım yaparak ilerlemeye devam etmektedir. Dijital teknolojilerin ortaya çıkmasından bu

yana görsel-işitsel sanayide büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. ONF ortama uyum sağlamaya ve gelişmeye çaba sarfetmektedir.

Özellikle Netflix ve Youtube gibi çevrimiçi içerikleri yayınlamak için kullanılan platformların yaygınlaşması, ONF'in de bu çalışmalarda önlem almasına sebep olmuştur. ONF, çevrimiçi programlarının erişilebilirliğini üretim ve dağıtımını arttırarak yaratıcı girişimler ve yeni teknolojileri kullanarak verimliliğini ulus ve uluslar arası konulardaki uzmanlığını ortaya koymaktadır. Sanal ve yaratıcı, etkileşimli çalışmalara destek veren kurum, mobil cihazlarla çekilmiş ödüllü kısa film yarışmaları düzenleyerek bu alanda tek olduğunu kanıtlamıştır. Kazananların kimliklerini ve eserlerini sitesinde yayınlamıştır. İnteraktif film yapım stüdyolarında da film yapım çalışmalarını halen sürdürmektedir.

ONF'in sosyal medyadaki tanıtım kampanyalarını takiben, 2015-1016 yıllarının başından itibaren 24.379 ONF Facebook abonesinde, 25.370 Twitter takipçisinde bir önceki yıla göre % 142'den fazla bir artış olduğu görülmüştür.

ONF, mobil cihazlar ile, TV uygulamalı akıllı telefon ve tabletlerden ücretsiz olarak 3200'ün üzerinde belgesel, animasyon ve birçok filmi izleme olanağı sunmaktadır. Campüs adlı bloğuyla eğitimciler, öğrenciler için filmlerin üretilmesi, kurulması, görüntülenmesi gibi tüm özelliklere ulaşma olanağı sağlayan siteye erişim, bir üye profili oluşturularak mümkün olabilmektedir. Filmler, klipler, makaleler, resimler, hatta ses kayıtlarına bu siteden ulaşılabilir. Campüs'ün kurulabilmesi için de gerekli tüm dijital sistemlerin ONF'de kayıtlı olması gerekmektedir.

Türkiye'deki dijital platform siteleri de Kanada ve Fransa'nınkinden farksız görünümde değil... Dijitalleşmenin birçok alanda yarattığı dönüşüm, sinema, televizyon ve müzik sektöründe de yaşanmakta. Platformlar arasında rekabet artarken, kullanım alanları da giderek yükseliyor. Dünya çapında yaygın kullanılan internet sayesinde film izleme ve paylaşma platformlarının tüm network ağı üzerinde yaygınlaşması ile birlikte izleyici artık filmlere istediği zaman, istediği yerde ulaşmaya başlamıştır.

Film izleme aktivitesi artık sinema salonu ya da ev ortamının dışına çıkmıştır. İnsanlar tabletler, cep telefonları, taşınabilir bilgisayarlar ile her yerde film izleyebilme olanağına sahip oldular. Artık izleyici sinema salonlarında oynayan ve daha sonra da izleme şansı bulamadığı filmleri online olarak satın alıyor, izliyor ve kendi kişisel arşivlerini oluşturma olanağına sahip oluyor. 2000’li yıllarda ortaya çıkan interaktif film teknolojisiyle de filmi hangi boyut, format ve çözünürlükte izleyeceğini kendi seçmek zorunda olan kişi aynı zamanda elindeki bu olanaklarla filmi yeniden kurgulayabilme ve sevdiği şarkı ya da klibi filmine ekleyebilmektedir. Dünya genelinde internet teknolojisinin gelişmesi ve bağlantı hızlarının yükselmesiyle birlikte en büyük değişimler müzik ve arkadaşlık sitelerinde olmaktadır. Kullanım alanlarına bakıldığında ise, kullanıcıların zaman ve mekandan bağımsız olarak istedikleri anda sinema, müzik ve hatta tv izledikleri, isteklerine göre de çevrim dışı özellikleri kullandıkları gözlemlenmektedir.

Sinema temel anlamıyla teknolojik bir gelişme sonucu ortaya çıkan bir sanattır. Sinemadaki teknolojik gelişmelerden en çok etkilenen kesim hiçkuşkusuz izleyiciler olmuştur. İzleyicilerin sinema salonlarında başlayan film izleme serüvenleri günümüzde istediği her mekanda istediği filme ulaşabilme deneyimine evrilmiştir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abisel, N. (2014). Sessiz Sinema. Ankara: Deki Basım Yayım Ltd.
- Abramson, A. (1955). Electronic Motion Pictures:A History of The Television Camera. Berkeley University of California Press.
- Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Say Yayınları.
- Arnheim, Rudolf. Görsel Düşünme. İstanbul: Metis, 2007.
- Aydın, E. (1999). Changing Media and Informatica Education. Texas.
- B, S. (2004). Bilişim Sözlüğü. İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Barthes, R. (1979). Göstergibilim İlkeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (2014). Göstergibilimsel Serüven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başgüney, H. (tarih yok). Türk Sinematek Derneği Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma.İstanbul:Libra Kitapçılık.
- Bauman, Z. (2015). Akışkan Modern Dünyada Kültür. Ankara: Atıf Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). Hikaye Anlatıcısı Son Bakışta Aşk'ın içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beckerton, Emilie. (2003).La Cinéphilie,Invention d'un Regard, 1944-1968 . Paris.
- Bickerton, E. (2012). Cahiers du Cinema'nın Kısa Tarihi . İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. New York: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1989). Film Art Narration in the fiction film. adison:University of Wisconsin Press.
- Botz-Bornstein, T. (2011). Filmler ve rüyalar. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barış Bulunmaz Ömer Osmanoğlu, (2016) . İstanbul'un 100 Sinema Salonu. İstanbul: İstanbul Kültür.
- Binder, Micheal.(2014).A Light Affliction:a history of film Preservation and restoration. Lulu.
- Brody, Richard. (2008).Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard. New York.
- Büker, S. (1991). Sinemada Anlam Yaratma. Ankara: İmge Kitabevi.
- Bürger, Peter. (2007). Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Castells, M. (1997). The Power Of Identity. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.
- Cherry, Brigid. Sinemaya Giriş:Korku. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- Clark, Robert Thomas .(1969). Herder: His Life and Thought. Berkeley University CaliforniaPress.
- Coşkun, E... (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix.
- Coşkun, E. (2011). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: PhoenixYayınevi.
- Crawford, C. (2012). On Interactive Storytelling. New Readers.
- Çelik, M.. (2016a). Politik Sinema. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Çelik, M. (2016b). Politik Sinema. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Çelik, M. (2016c). Politik Sinema. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Daldal, A.(2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul:Homer Yayınevi .
- David Bordwell Kristin Thompson. (1989). Film Sanatı. Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd.Şti.

- D., F. (2008). The Introduction to Walter Benjamin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Demir, Müge. (2013). Yeni Medya üzerine... İstanbul: Literatürk Yayınları.
- Diñçer, S. M. (1996). Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayınları.
- Druckrey, T. (1991). Revenge of the Nerds:An Interview with Jaron Lanier Afterimage.
- Eco, U. (1991). Alımlama Göstergebilimi. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Eco, U. (1992). Açık Yapıt. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U. (1995). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti. İstanbul: Can Yayınları.
- Eisenstein, S. (1976). Notes For a film Capital. The MIT Press.
- Erdoğan, N. (1992). Sinema Kitabı. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Erdoğan, Ş. (2004). Fransız Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Erkman, F. (1987). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Esen, Ş. K. (2016). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evans, Gary. (2001). In the National Interest A Chronicle of the National Film Board Of Canada from 1949 to 1989. London : University of Toronto Press.
- Evren, B. (2006). Türk Sinemasında İlk Filmleri. İstanbul: Es Yayınları.
- Featherstone, M. (2013). Postmodernizm ve Tüketim Lültürü. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Fischer, E. (1979). Sanatın Gerekliliği. İstanbul, e Yayınları.
- Freud, S. (1953). Standard Edition of the Complete Psychological Works . London: Hogarth Press.
- Giddens, A. (2010). Sosyoloji Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Giddens, A. (2013). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Giddens, A. (2014). Sosyoloji Başlangıç Okumaları. İstanbul: Say Yayınları.
- Gilbert, J. (2008). Antikapitalizm ve Kültür. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gilmour, David., (2010). Film Kulübü. Domingo.
- Göral, Burak. (2008) Neden Bazı Filmler Daha İyi? Hayalet Kitap.
- Guiraud, P. (1990). Göstergebilim. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gül Batuş, Füsün Alver , Bilal Arık , Barış Çoban , Ünsal Çığ. (2011). Kadife Karanlık 2. İstanbul: Su Yayınevi.
- Güngör, N. (2011). İletişime Giriş. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güngör, N. (2011). İletişimler-Kuramlar-Yaklaşımla, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güvenç, B. (2015). İnsan ve Kültür. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Güz, N. (1992). Sesler ve Kurallar. İstanbul: Der Yayınları.
- Habermas, J. (1985). The Theory of Communicative Action :Reason and Rationalization of Society . Boston Beacon Press.
- Hagebölling, H. (2012). Interactive Dramaturgies:New Approaches in Multimedia Content and Design. Springer.
- Hall, Frania. (2014). Dijital Yayıncılık. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1975). Felsefe Sözlüğü. Remzi Kitabevi.
- Harris, A. Robert. American Cinematographer. Michigan University: ASC Holding Corporation, 2009.
- Hayward, Susan. (2017). French National Cinema. Roudodge
- Heper, M. (2015). Türkiye'de Devlet Geleneği. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- H, Ç. (2010). Parçalanmış Birliği Yeniden Kurmak. I.Uluslararası felelsefe Kongresi. Bursa: Asa Kitabevi.
- Hockley, Luke. (2004). Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım. İstanbul: Es.
- J, H. (2001). New Media,New Narrative . Princeton Srchitectural Press.
- J.Mark. (2000, Şubat 16). Portrait of a Newer,Lonelier Crowd is Captured in an Internet Survey.The New York Times.
- Jameson, F. (1972). The Prison-House of Language:A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism . Princeton: Princeton University Press.
- Johnson-Laird, P. (1983).”Mental Models:Towards a Cognitive Science of Language, Inference,and Consciousness” . Cambridge: Cambridge University Press.
- Joshua, M. (1985). No Sense of Place. Oxford: Oxford University Press.
- Kaliç, S. (1992). Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi. İstanbul: Hil Yayın.
- Kaplan, F. (tarih yok). 60'lı Yıllar Aile Sineması. İstanbul: Pales Yayınları.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve tartışmalar. Ankara: D Basım Yayım.
- Kellner, Douglas. (2013). Sinema Savaşları. İstanbul: Metis,.
- Kellner, Michael Ryan Douglas. (2010). Politik Kamera. İstanbul: Ayrıntı,.
- Klug, J. L. (2011). Interactive storytelling for video games. Taylor Francis.
- Kroon, Richard W. A/V A to Z: (1964). An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other. North Carolina: McFarland Company.
- Köse, H. (2012). Flanör Düşünce. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kutlar, O. (1985). sinema Bir Şenliktir. İstanbul: De Yayınevi.
- Küçük, M. (2005). Medya,İktidar,İdeoloji. Ankara: Bilim ve Sanat.
- L, M. (2001). The Language of New Media. The Mit Press.
- L.Dreyfus, H. (2016). İnternet Üzerine. İstanbul: Küre Yayınları.
- L.Randall, W. (2014). Bizi biz yapan Hikayeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lakoff, G. (1986). Cognitive Linguistics.
- Française, Cinématheque. Les Plus Belles Robes du Cinéma:La Collection de la Cinématheque Française . (2001) Paris: La Cinématheque.
- M.Lotman, Y. (1986). Sinema Estetiğinin Sorunları. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- M.Lotman, Y. (2012). Sinema Göstergibilimi. Ankara: Nirengi Kitap.
- Makal, O. (1996). Fransız Sineması. Ankara: Kitle Yayınları.
- Malinowski, B. (2016). Malinowski Bir Kültür Teorisi. Ankara: Doğu Batı.
- Manovich, L. (1995). Externalization of the Psyche to the Implantation of Technology. PDF academia.edu, s. 90-100.
- Manovich, L. (2001). The Language of New Media. London: The MIT Press Cambridge.
- Marcuse, Herbert. (1997).Tek Boyutlu İnsan. İstanbul: İdea Yayınevi,.
- Marcuse, Herbert. (1998). Karşıdevrim ve İsyân. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,.
- Marks, K. (1976). 1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe . Ankara: Sol Yayınları.
- Musser, C. (1994). The Emergence of cinema:The American Screen to 1907 . Berkeley Unversity of California Press.

- Mutlu, E. (1994). İletişim Sözlüğü. Ankara: Ark Yayınevi.
- Münsterberg, H. (2013). Sinema Kuramları 1. İstanbul: Su Yayınevi.
- Nurdoğan Rigel , Gül Batuş . (2005). Kadife Karanlık . İstanbul: Su Yayınevi.
- Nüket Güz Simten Gündüş Samsun Demir. (1995). 100.Yılında Bir Sinema Klasığı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi.
- Oğuz Adanır,Şükran Kuyucak Esen. (2013). Sinema Kuramları 2. İstanbul: Su Yayınevi.
- Oluk, (2008a). Klasik Anlatı Sineması. Ankara: Hayalet Kitap.
- Oluk, (2008b). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalet Tanıtım Hizmetleri.
- Oluk, (2008c). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalet Kitap .
- Onaran, A. Ş. (1986a). Sinemaya Giriş. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. (1986b) Sinema Tarihi. Filiz Kitabevi.
- Onaran, P. Ş. (1994). Türk Sineması I.Cilt. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Ö, Ö. (2003). İnteraktif Media Tasarımında Temel Adımlar. Türkiye İş Bankası Kültür Y.
- Özgül, E. B. (2012). "Cahiers du Cinéma"nın Kısa Tarihi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2013a). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özön, N. (2013b). Türk Sineması Tarihi. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özön, N. (2013c). Türk Sineması Tarihi. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Parekh, B. (2002). Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parkan, M. (1983). Brecht Estetiği ve Sinema. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pascal, B. (1958). Pensées . New York: E.P.Dutton Co.
- Pierce,David. (1954). London: Denham Laboratoires.
- Platon. (1967). Apologia Sokratous. Londra: Trireme Books.
- Propp, V. (1985). Masalın Biçimbilimi. İstanbul: Kent Basımevi.
- Radstone , Annette Kuhn Susannah. (1990).The Women's Companion to International Film. Los Angeles: University of California Press.
- Refiş, H. (2013). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Rifat, M. (1990). Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rifat, M (2014a). Göstergebilimin ABC'si. Ankara: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2014b). Göstergebilimin ABC'si. Ankara: Say Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim. (2011)Türk Gölge oyunu Karagöz. Konya: Akçağ Yayınevi.
- Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı.
- Sekula, A. (1987). The Body and the Archive. The MIT Press.
- Sorlin, P. (2014). Kentte Sinema Sinemada Kent. İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Şklovski, Viktor.(1995). Öykünün ve Romanın Kuruluşu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Timisi, N. (2003). Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Titchener, E. B. (1915). A Beginner's Psychology . NewYork: Macmillan .
- Todorov, Tzevan. (1995). Yazın Kuramı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,.
- Todorov, T. (2001). Poetikaya Giriş. İstanbul: Metis Yayınları.
- Turan, Ş. (2002). Türk Kültür Tarihi. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tzioumakis, Y. (2015). Amerikan Bağımsız Sineması. Doruk Yayınları.

- Ulağlı, S. (2006). İmgebilim "Öteki"nin bilimine Giriş. Ankara: Sinemis.
- Ünal, Y. (2008). Dram Sanatı ve Sinema Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları. İstanbul: Doruk Matbaacılık.
- Veselovski, A.N. Konuların Yazınbilimi Poetika 2.Cilt. Petersburg.
- W.Adorno, T. (2016). Kültür Endüstrisi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wiegand, C. (2005). Fransız Yeni Dalga Sineması. İstanbul: Kalkedon yayınları.
- Wollen, P. (1989). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaylagül, L. (2010). Kitle İletişim Kuramları. Ankara: Dipnot yayınları.
- Yaylagül, Levent. (2010). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot yayınları.
- Yaylagül, Levent . (2006). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yengin, Deniz. *Yeni Medya ve Dokunmatik Toplum*. İstanbul: Derin Yayınları, 2014.
- Zimmerman, Eric.. (2004). First Person:New media as a story, performance,and game. London: The Mit Press.

MAKALELER

- Althusser, L. (1971). "Ideology and Ideological State Apparatuses". New York: Monthly Review Press.
- Altundağ, C. (2006). "Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi". Elazığ, Fırat Üniversitesi. Ansiklopedisi, T. v. (2017, 03 05). Shakespeare ve Elizabeth Dönemi Tiyatosu. Filozof.net: www.filozof.net
- R.Arzu Kalemci - Şükrü Özen. (2010, Mayıs 20-22). Türk Sinemacılık Sektöründe Kuramsal Değişim (1950-2006)Küredelleşmenin Dışlama Etkisi. today.edu.tr adresinden alınmıştır
- Aydın, S. (2012 Cilt1 Sayı2). "Walter Benjamin'in, Flanör,Paçavracı,Hikaye Anlatıcısı "Aydın, S. (2013). "1980 Darbesi Neden Yapıldı?"
- Binark, M. (2017, 04 09). "Yeni Medya,Gençlik ve gündelik yaşam." Türkiye.
- Bingöl, O. D. (2006). "Günümüz Kent Yaşamında Sözlü Kültürün Yeni Sanatsal İfade Aracı Olarak Kullanımı". İstanbul.
- "Bürokrasi ve Max Weber". (2007, 07 06). Tebeşir Tozu: tebesirtozu.blogcu.com adresinden Alınmıştır
- Çelenk, Emrah Özen Sevilay. (2006) : «Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri:Hollywood Örneği.» İletişim Araştırmaları 67-96.
- Çetin, H. (2014). Kitap İncelemesi. M. Weber içinde, Weber,Protestan Ahlakı ve kapitalizmin Ruhu (s. Abant İzzet baysal Üniversitesi). Bolu: hasancetinn.blogspot.com.
- Çolak, P. D. (2016, 06 16). Husserl Fenomenolojisi ve Soyut Sanat. İstanbul, Türkiye.
- Duymuş, K. (2015 03/03/16, Ocak 12). Sinema Üzerine Notlar-1. Filmloverss: filmloverss.com
- Eroğlu, A. (2011, 10 28). John Dewey'de Deneyim ve Sanat. Erzurum, Erzurum, Türkiye.
- Furat, E. (2014, Kasım 03). Yönetmen Olarak Yılmaz Güney Filmlerine Uygulanan Sansür Olgusu. İstanbul.
- Gadimov, J. (2012). Herman ve Chomsky'nin Propaganda Modeli Rızanın İmalatı:Kitle Medyasının ekonomi Politikası. İstanbul, Zirve Üniversitesi İletişim Politikası.

- H. (2012, 09 02). Ouverture du musée du Cinematheque. (R. T. Boujut, Röportajı Yapan)
Hasan Hüseyin Taylan Ümit Arklan. (2008 29/05/16). «Kültürün Medya aracılığıyl Küreselleşmesi.»
Sosyal Bilimler Dergisi: 5/alıntıda 89.
- Hiz, G. (2012, Kasım 21).Rastlantı Kavramının Kent Keşifleri üzerinde incelenmesi. İstanbul. Ina.fr.
(1997, 07 23). Incendie Palais de Chaillot.
- Ina.fr. (2004, 05 21). Le secret perdu. France.
- Kaya, M. (2011, 02 25). Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi. İstanbul, Haliç, Türkiye.
- Kien, A. (2012, 01 17). “Trois fois par jour rdv au 29”. La Fabrique de l'histoire: Wikipédia Langlois,
L.Coté, Guy. (1955): «Un Cinéma Pratique.» Cahier du Cinéma 2-10.
- Örmeci, O. (2010, Ağustos 06). 12 Eylül.
- Özdemir, Ö. (2016, 08 11). Sinematek ve Yeniden Sinematek. Sinematek.tv.org:
- Taşova, N. K. (2013, Mart14). İnteraktif Medya Tasarımı Ders Programının Değerlendirilmesi ve bir
Program Önerisi. Ankara.
- Tozu, T. (2007, temmuz 06). Bürokrasi ve Max Weber. İstanbul, 29/04/2016.
- Yanıklar, C. (2010/1 Cilt:34 28/05/16). Tüketim Kültürü, Kapitalizm ve İnsan İhtiyaçları
- Akçabay, F. (2013). “Hukukun Kültürle İmtihanı” . e-dergi Marmara, 4-5.makale
- Arda, Ö. (2015/ I 48 1-23 02/06/16). Belgesel Filmde Yeni Yaklaşımların İdfa Doclab 2010-
2015 Belgesel “Film Örnekleme Üzerinden Yapısal ve Kullanım özelliklerine göre İçerik Analizi”.
İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 1-24.
- Birkök, M. C. (2008). “Bir Toplumsallaştırma Aracı olarak Eğitimde Alternatif Medya Kullanımı”.
Uluslararası İnsan Bilimleri dergisi, 1-12.
- Erdoğan, İ. (Kasım 2004/57). “Popüler Kültürün Ne olduğu Üzerine”. Eğitim Dergisi, 1-18.
- Hamina, B. (Şubat-Mart 1975sayı :49). “Sansür Kampanyası”. Filim’75, 1-24.
- Hasan Hüseyin Taylan Ümit Arklan. (2008 29/05/16 yazıldı). “Kültürün Medya aracılığıyla
Küreselleşmesi. Sosyal Bilimler Dergisi, 5/alıntıda 89.
- Hilav, S., S.Divitçioğlu.)24 03 1973). «Milli Sinema Üstüne Bir Açık Oturum.» Ulusal Sinema
DGSA. Türk Film Arşivi Yayını: 1-20.
- Karakoç, E. (2014). “Medya Aracılığıyla Popüler Kültürün Aktarılmasında Toplumsal Değişkenlerin
Rolü” . Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fak.Elektronik Dergisi, 125.
- Metin Kasım, D. A. (2012, Eylül sayı 4 09.08.2016). “1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal
Gerçeklik”. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fak.Elektronik Dergisi , s. 1-15.
- Murat Aytaş, A. C. (5,2,2008). “Underground Filmler ve Andy Warhol Sineması”. Selçuk
Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 121-127.
- Odabaş, B. (1994). “Fransız Sinemasında Yeni Dalga”. Marmara İletişim Dergisi, 282-285.
- Selahattin Önder, A. B. (2005 Cilt:6 Sayı:2). “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”. Eskişehir
Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1-23.
- Unat, N. A. (1984 02/06/16). “Kitle İletişimi ve Kültür”. Ankara Üniversitesi SBF Dergiler Veritabanı,
66-72.Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma. C.Ü.Sosyal Bilimler Dergisi, 25-32.

Yanıklar, Cengiz. (28/05/16). «Tüketim Kültürü, Kapitalizm ve İnsan İhtiyaçları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma.» C.Ü.Sosyal Bilimler Dergisi (2010/1 Cilt:34): 25-32.
Yıldız, E. (2012). “Kültürün Felsefi Temelleri”. Yaşam Bilimleri Dergisi, 448.

TEZLER

Candan, E. (2009). Dramatik Yapıda Diyalog ve Turgut Özakman Oyunlarında Konuşma Örgüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Çınar, C. (2008, 07 23). Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı. İstanbul, Sosyal Bilimler Ens. İstanbul Üniversitesi.

Göztepe, M. O. (2010, 12 06). Politik Sinema Olanığı Olarak Deneysel Sinema.Sosyal Bilimler Ens.Marmara Üniversitesi, İstanbul

İnceoğlu, M. Ç. (2001). “Bir Kültür Kurumu Olarak Sinematekler”.Sosyal Bilimler Enstitüsü,YeditepeÜniversitesi, İstanbul.

Konak, C. (2012, 09 12). “Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış”. İstanbul,Sosyal Bilimler E.,Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi..

Öğüt, S. (2004). Interactivity ın New Media.Sosyal Bilimler Üniversitesi,Yeditepe Üniversitesi, İstanbul,

Sayın, A. F. (2007, 07 19). Teoride ve Pratikte İnteraktif Sinema ve TV. İstanbul, Sosyal Bilimler Üniversitesi,Marmara Üniversitesi

Şahiner,E. (2013, 09 13). Sinema Dilinin Yapım Sonrası süreçte tekniğin olanaklarıyla yeniden yapılandırılması. İstanbul,Sosyal Bilimler Enstitüsü, Beykent Üniversitesi,

Yamak, M. Yeni Medya ve Yeni Medya olma yolunda Sinemanın getirdiği Teknolojik Süreç.Sosyal Bilimler Üniversitesi,Gazi Üniversitesi,Ankara.

CEVİRİ

Şule Kurt (Çev.), Interaktivite, Cinémathèque Française, NFB , Ek: 22 Haziran 2015 Sinematek’in Durumu

ANSİKLOPEDİLER

Hakkı Devrim , Nezihe Araz , Berke Vardar. (1979). Meydan Larousse (s. 724). İstanbul: Meydan Yayınevi 7.cilt.

ELEKTRONİK KAYNAK

Archived-Library and Archives Of Canada and National Film (2014, Şubat, 05). www.bac-lac.gc.ca/eng

Acar, S. (2016 06 11).” Neo-liberalizm nedir?”.www.academia.edu.tr.

“Antik Yunan Tiyatrosu”. (2017, 03 05). Wikipedi: <https://tr.m.wikipedia.org>

Aslan,G. (2014, ocak 5).“Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhı Max-Weber”
delirmeye5kala.wordpress.com.“Kavramlarıyla Günümüz Sanatçısının Portresi”
Dergipark.ulakbim.gov.tr, 1-7.

Başaran, F. (2016, Ağustos 25). “Marx,Medya,Meta ve Sermaye Birikimi”. academia.edu.

Başgüney, H. (2015, 01 12). “Türk Sinematek Derneği”. İstanbul, TSA.

Bergen, L. (2011, Mart 05). popülistkultur.blogspot. Popülist Kültür Derneği.
(www.bibliotheque-numerique-cinema.fr
www.Bibliotheque.fr. (22 07 2017).
www.imdb.om. Biography Henri Langlois. (20 Temmuz 2017) . İstanbul

Bonnaud, F. (1998, 05 13). “L’Affaire de la Cinémathèque Française de Février 1968”. Wikipédia

Bouzet, A. D. (1988, 03 17). “Libération”. Wikipédia

Cahier du Cinéma. (22 06 2017) . <https://www.turkcebilgi.com/cahiers_du_cinema>.

CinEd-European Cinema Education For Youth.(22 06 2017). <www.institutfrancais.com>.

Cinédoc Paris films coop Films et vidéos d'avant-garde et expérimentaux. (2015). www.cinedoc.org/>.

Cinémage:Accueil. (23 06 2017). <www.cinémage.eu/>.

Cinémathèque française school- e book library. (2002). <www.schoollibrary.org/Results.aspx>.

Cinematheque.fr - La Cinémathèque française. (30 06 2017). <www.cinematheque.fr>.

Cinémathèque Française. (2017, 04 26). Wikipédia

Ciné-web. (2014). <www.cinematheque.fr/cineweb>.

CNC-Accueil. (18 06 2017). <www.cnc.fr>.

Le Remy:Ciné-filou: (2017, 06 11). [cinema.leremy.fr cine-flou](http://cinema.leremy.fr/cine-flou)
http://cineressources.bifi.fr/recherche_t.php

Couston, J. (2014, 04 09). Exposition:Henri Langlois dix questions sur un montre. Télérama:
wikipédia

Çakan, G. (2009, Aralık 30).”Bağımsız sinema nedir?”<http://www.bagimsizsinema.com>

D, K. (2017, 03 23). Demian's Gamebooks
http://gamebooks.org/show_item.php?id:2703,1998

Discover Film in Canada - Celebrate Canada on Screen. <<http://www.tiffcanadaonscreen.com/>>.

Documentaire: l'ONF veut être au centre du monde | Le Devoir. 10 04 2013. <www.ledevoir.com >

Evangeline (1913)-Wikiwand. (07 07 2017). <www.wikiwand.com>.

Froissart, Pascal. «PDF XIIIe Congres national de la SFSIC-University of Ottawa.» (7-9 Ekim 2002)
<aix1.uottowa.ca>.

Güllüoğlu, Ö. (2016, 06 07). Bir Kitle İletişim Aracı Olarak TV'un Popüler Kültür Ürünlerini
Benimsetmesi ve Yayma İşlevi . PDF: globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr.

Harrison, Helen Punesco, (1997) General Information Programme and UNISIST . «AUDIOVISUAL
ARCHIVES.» 03 Paris.
<http://onf-nfb.gc.ca>. (25 07 2017). Montreal.

Jourdaa, Laurent. (10 07 2014). Les Contentieux de l'image:étude de jurisprudence
comparée.Droit.Université de Toulon .

Kalaycı, Hüseyin. (11 06 2007). Kanada-Quebec Sorunu. Çokkültürcülük, kendi kaderini tayin, milliyetçilik ve Federalizm. Ankara,.

Keçer, S. (2016, Ağustos). sosyalthizmetizmani.org.

La webographie. (26 06 2017). <www.lawebographie.com>.

Langlois, H. (2012). "The Auteur the cinémathèque française" <www.thecine-files.com/past-issues/spring--issue/profiling-the-french-new-wave/babulalanglois>.

Langlois, H. (2013, 02 27). L'Affaire Henri Langlois. Court Métrage documentaire montrant les protestations contre André Malraux: youtube

Langlois, H.-Biography.imdb. <www.imdb.com/name/nm0486581/bio>.

Le cinéma, cent ans de jeunesse Fondation EDF. (22 06 2017). <https://www.edf.fr>.

Le Devoir - Montréal | Courrier international. tarih yok. <www.courrierinternational.com/notule-source/le-devoir>.

L'Ecran Japonais.)17 Haziran 2017). <www.cinematheque.fr>.

Les Inrocks : magazine et actualité culturelle en continu. (26 06 2017). <www.lesinrocks.com>.

L'ONF au Festival du film documentaire DOXA de Vancouver. 06 04 2017. <https://www.canada.ca/...film/.../l_onf_au_festivaldufilm/doc>.

L'ONF au Festival international du film documentaire d'Amsterdam. 20 11 2016. <https://www.canada.ca/.../onf-festival-international-film-doc>.

Lemon, K. (1988). Pool Of Radiance Journal Entries. Sunnyvale: Strategic Simulations Inc.: www.lemonamiga.com

M.Carroll, J. (2017, Haziran 03). Human Computer Interaction. The Encyclopedia of Human-Computer Interaction: https://www.interaction-design.org

Masdar, F. (2011). Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: 7 Örnek. Orhankemal.org. <http://onf-nfb.gc.ca/fr/produire-avec-lonf/>

Mette, Isabelle. (Ocak 2011). Exploitation et Valorisation du Patrimoine audiovisuel français. <www.enssib.fr>.

Migayrou, F.(01-02 1989. 22 07 2017.) [PDF] Catalogue d'architectes de renommée internationale- UrbaLyon <www.urbalyon.org/PDF/Catalogue_des_architectes_de_reno>.

Nanarland-Le glossaire de Nanarland-Définition de Bis(cinéma). (22 06 2017). <www.nanarland.com>.

National Film Board of Canada. (20 07 2017) (20 07 2017).

National Film Board of Canada.(02 03 2017). <www.nfb.ca>.

National Film Board of Canada - Movies List on MUBI. 05 07 2017. <https://mubi.com/lists/national-film-board-of-canada>.

National Film Board Online Screening Room | Trent University Library. tarih yok. <www.trentu.ca/library/help/databases/NFB>.

Pathe Kardeşler Sessiz Sinema. (2015, kasım 11). hayal sitesi: sinemanaltincagi.blogspot.com

Podcast nedir?, Ne işe yarıyor?-Mobilgim. (03 11 2014). <https://www.mobilgim.com>.

RSS nedir? RSS XML programlarma.(2005). <www.rssnedir.com>.

SACEM, Society of Authors, Composers and Publishers of Music. (19 06 2017).

<<http://www.sacem.fr>>.
Salon sinEditions a la Cinémathèque de Paris-Les Echos. (02 07 2008). <<https://www.lesechos.fr>>.
Sesli Sözlük. (28 06 2017). <<https://www.seslisozluk.net>>.
Sütçü, Y. (2013, Temmuz). Ortak Bir dünya deneyimi:Hikaye Anlatıcısı. ethosfelsefe.com.
Şen, A. (2017, Mart 03). W.Benjamin'in Kavramlarıyla "Hikaye Anlatıcısı"nın Görsel
Temsilcisi:Hayao Miyazaki. www.academia.edu.tr
Şenocak, Ö. (2009, Eylül 11). 1970'li Dönem Türk Sineması. ozgesenocak.blogcu.com. adresinden
alınmıştır
Tanguy, J. P. (2001, 07 13). Les Bourses Jean-Baptiste Siegel . La Cinémathèque Française:
www.cinematheque.fr
Télérama.fr : programme TV, séries TV, films de la semaine .(26 06 2017).
<<http://www.telerama.fr>>.The Statistics Portal. 2015.
Tokmak, M. (2016, Ağustos 20). “Kapitalizmin Ruhu ve Protestan Ahlakı özetleme Çalışması”.
Academis.edu.
Torun, İ. (2002). “Kapitalizmin Zorunlu Şartı "Protestan Ahlakı"”. Cumhuriyet Üniversitesi Bilimsel
Yayımları: eskidergi.cumhuriyet.edu.tr
Tugen, B. (2011, 08 12). Selçuk Üniversitesi “Dijital Arşiv Sistemi”. acikerisim.selcuk.edu.tr:
hdl.handle.net
Turan, İ. (2013, Aralık 06). “Çok Kültürlülük ve insani güvenlik sorunlarının öteki algısı ekseninde
incelenmesi”. acikerisim.hakkari.edu.tr
Uyar, S. (2014). Eğlence Pazarlaması Pazarlamada Yeni Yaklaşımlar Dersi Seminer Çalışması. DOC:
yasinemre.com.
Véronneau, Pierre. The Cinema of Québec - The Canadian Encyclopedia. (30 01 2014).
<www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-cinema-of-quebec>.
Wikipedia. (2017, 04 09). Wikipedia.org: <http://tr.wikipedia.org/wiki/>
Yamak, Mehmet. Yeni Medya ve Yeni Medya olma yolunda Sinemanın getirdiği Teknolojik Süreç.
Ankara.
Yurdakul, Berkay. (10 09 2016). Televizyon savaşları: Dijital yayın platformları | Berkay Yurdakul.
<berkayyurdakul.com>.

RÖPORTAJ

Langlois, Henri.(02 09 2012). Ouverture du musée du Cinematheque Réal Thomas Boujut.

EK 1.

12 Haziran 2015 Sinematek'in Durumu

Madde 1: Amaç

a-Dernek, 1 Temmuz 1901 yasasına tabi olup Fransız Sinemateki ve Fransa Arşiv Müzesi'ne, anayasa çerçevesinde hizmet vermeyi amaçlamıştır.

b-Filmlerin sahipleri, sinematik repertuarı korumak ve savunmak isteyen insanlardır;

c-Bağış yapanlar, tüm filmleri, belgeleri (fotoğraf, makale, inceleme, kitap, el yazmaları, gazeteler, programlar, notalar, reklam malzemeleri, basılı metinler, elyazmalı metinler, çizimler, kostüm, hediyelik eşya vb), cihazları, bu kuruma emanet edilmiştir film dünyasına ilişkin, teknik yada belgesel anlamda görsel-işitsel, sinematografik olarak ödünç verilerek yada bağışlayarak katkıda bulunmak istemişlerdir;

d-Belgesel koleksiyonların, teknik koşullarını iyileştirmeye yönelik fon sağlamak üzere girişimde bulunmaktadır;

e-Eserlerin günümüze kadar cinématographique kökenlerini ve detaylı bilgi sağlayacak belgeleri toplamakla yükümlüdür;

f-Film şirketleri tarafından toplanmış film arşivlerindeki filmleri belirlemek;

g-Filmi profesyonelleri, filmlerin kopyalarını filmlerin bozulma riskini önleyerek katkıda bulunabilmektedirler;

h-Herhangi bir Fransız filminin en az bir kopyasına sahip olmak;

ı-Yabancı filmlerin en az bir kopyasını elde etmek ve bu amaçla karşılıklı ticari ortaklık güdülerek yabancı ülkelerde sinematek kütüphaneleri kurmak;

j-Modifiye edilmiş herhangi bir filmin orijinal versiyonunun en az bir kopyasına sahip olmak; Fransa'da ve yurtdışında filmi korumak amacıyla bu görevi üstlenmek;

k- Uzman kuruluşlarla, araştırmacılar ve yabancı öğrencilerle toplantı ya da seminerler düzenleyerek ve araştırma konuları üzerine Avrupa ve uluslar arası arenada paylaşım yaparak misyonunu benimsetmek;

l-Eğitim, bilim ve profesyonel misyon doğrultusunda, özellikle belge ve filmlerin, halka yayılmasını sağlamak:

*Diğer sinematek kütüphanelerince ve organize edilmiş festival, fuar, atölye gibi programları desteklemek,

*Retrospektifler düzenleyerek, sanatsal, tarihsel veya teknik türde seçilen filmlerle, kamunun ilgisini büyük kitlelere ulaştırmak;

Madde 2: Eylem Araçları

a- Sinema Müzesi'nin gösterileri,

b-Yabancı film kütüphaneleriyle işbirliği,

c-Araştırmacılar için; video kütüphanesine, medyateke ve görüntü kütüphanesine ulaşım serbestliği vardır,

d-Koleksiyonlara erişim dijital katolaglama sistemiyle mümkün olmaktadır;
e-e-posta veritabanları ve online hizmetler,
f-Kitap ve yayınlar, video kayıtları, DVD ya da film, özellikle sinema tarihinin bilinen ya da bu güne kadar bilinmeyen diğer medya üzerine yöntem ve düzenlemelerin sağlanması,
g-Tüm alanlarda projeksiyon olanağı ve yayılım olanakları,
h-Kurslar ve konferanslar,
i- Galalar düzenlemek,
j-Kütüphane faaliyetlerine ilişkin olarak; (satın alma ve satış dahil olmak üzere, projenin tüm detaylarının oluşturulması, belge ve ürünler, vb) ve iştirakçilerin ve yönetim işlerinin tespiti: "Fransız Sinemateki", "Film Kütüphanesi (Bifi)", "Fransız Sinemateki, Film Müzesi" , "Sinema Müzesi" ve diğer ticari isimlerin yönetim ve işletmesine sahiptir;
Sinematek; belge ve filmlerin yönetim, düzenleme ve işletim haklarını elinde tutmaktadır, Derneğin ruhsatı ticari yetkisi ve herhangi görsel-işitsel video kaset gibi (DVD, ...) dijital filmler ve film belgelerinin dağıtımını kütüphanelerin yönetimi, diğer aktiviteler dahilinde de derneğin ve faaliyetlerinin tanıtımına katkı en önemli faaliyet konusudur.
k-Yönetim Kurulu, derneğin belirlediği hedefe ulaşmak için tüm bu misyon ve kararları tanıdığını belirtir.

Madde 3: Dernek Üyeliği

Derneğin yasal üç tüzel kişi, sorumlu kültür bakanı tarafından belirlenir. Beş üye ile;
a- kurucu üyeleri b- üye hamilleri c-dernek, sivil veya ticari şirketler, ekonomik çıkar grupları, d-25 Nisan 1944'de yargı üyesi olarak kabul edilmiş ve bu hüküm, Genel Kurul'da üye olup ve daha önceden de derneğe kayıtlı üyeleri bağlar denmektedir.

Madde 4: Bir Üyenin Kayıp Durumunda:

a-İstifa durumunda,
b-İstifa veya üyenin dernek aidatının ödenmemesi durumunda ya da bütçeyle ilgili önemli suç sayılabilecek girişimlerde bulunanlar için yönetim kurulu tarafından ihraç kararı alınır.

Madde 5:Yönetim

Dernek, Yönetim Kurulu tarafından yönetilmektedir:
Dernek üyeleri (hayırseverler ve gönüllü yardımseverler) tarafından Genel Kurulca gizli oyla 4 yıl süreyle seçilir ve sekiz ila on üyeden oluşmaktadır.
Madde 3'te tanımlandığı gibi yönetime yardımcı olan üç ila beş yetkili kişi vardır.
Hükümet Komiseri, Yönetim Kurulu toplantılarında biten mali yılın hesaplarını onaylamak üzere yöneticinin kendi görev sürelerinin dördüncü yılında yapılan Olağan Genel Kurul Toplantısına katılmakla yükümlüdür. Yönetim Kurulu seçilmiş bir üye veya daha fazla adayın ayrılması halinde yerine hiçbir aday göreve başlayamaz.

Yönetim Kurulu tarafından yapılan atamalar bir sonraki Olağan Genel Kurul toplantısına kadar geçerlidir. Konsey tarafından daha önce başarılı yada başarısız sonuçlanan oylama, üyelerin yeniden oylanmasını gerektirir. Bu şekilde görev süresi karara bağlanmaktadır.

Herhangi Yönetim Kurulu üyesi mazeretsiz ardışık 3 toplantı sonucunda, yönetim kurulu üyelerinin üçte iki çoğunluk kararıyla görevden çıkartılabilir, üyeye daha önce çağrı yapılarak açıklama yapılır ve seçilen Yönetim Kurulu üyeleri de her iki yılda bir görevi teslim alırlar. Ayrılan üyeler için yeniden seçim yapılır. Seçilmiş üyelerden başka bir Başkan, bir veya iki Başkan Yardımcısı, Sayman ve bir veya iki sekreterden oluşan Yönetim Kurulu Konsey Kurulu tarafından seçilir. Başkan ve Sayman ise iki yıl süreyle seçilir.

Madde 6: Yönetim Kurulu'nun İşlevi

Kurul, en az bir kez çeyrek ya da dörtte bir üye sayısının isteği üzerine başkan tarafından toplantıya çağrılır. Üyeler kendileri tarafından ya da vekillerince temsil edilebilirler. Toplantı bitiminde tutanak Başkan ya da sekreter tarafından imzalanır. Oturum düzeniyle konumlandırılmış kurulu yönetir. Derneğin politikasını ve genel kurallarını belirler,

-Kurul, Devlet ve Ulusal Sinematografi Merkezi ile imzalanan kurum araçlarının yenilenmesine yönelik anlaşmanın üç yılda bir olacağına dikkat çekmiştir,

-Derneğin yerel ve bölgesel otoritelerce, bu derneklerin veya benzer amaçları takip herhangi Fransız veya yabancı kuruluşların görevlerini ve işbirliği anlaşmalarını okumuştur,

-Fransız Sinematek'nin bütçesi Mali Komitenin görüşü de alındıktan sonra kontrol ve değişikliklerin yapılmasını onaylar,

-Derneğin sanatsal program politikasını destekler,

-Genel Kurul'a denetmen atanmasını önerir,

- Mali Komite görüşü kabul edildikten sonra, mali yılın hesaplarını durdurur,

-Mali Komite görüşü kabul edildikten sonra mali ve muhasebe düzenlemeleri ile yapılan değişiklikleri belirtir ve Hükümet Komiserinin onayına sunar,

- Derneğin usul kurallarını durdurur,

- Genel Kurul'un onayı ile, mali komite görüşüne uygun olarak derneğin kira ve gerekli tüm bina giderleri üzerindeki tüm kiralama, ipotek ve satış, bağışlar, gelir mirası ve taşınmazları onaylar,

- 28 Aralık 2001 tarih, 6-III.madde 2001-1275 sayılı yasaya uygun olarak derneğin başkanı tazminat kararını onaylar,

- Tüm görevlerin yürütülmesi kararı alınır,

- Görevlerin yürütülmesini kontrol eder,

- Kültür Bakanı tarafından atanan nitelikli kişiler hariç üyelerin dernekten çıkarılmasını onar,

-Cumhurbaşkanının yetkilerini eylem ve taahhütleri doğrultusunda benimser,

- Komitenin görüşü kabul edildikten sonra sermaye hisselerini, yasal yapının (şirket, ortaklık, ticari kuruluş) fiilen oluşturulmasını durdurma kararını verir; ticari şirketin tüzüğünü onaylar ve başkanın usulüne uygun olarak işlemlerini yürütür, kurul tarafından yetkilendirilmiş bir kişiye tüm yetkilerini tanıdığını bildirir,

- Ticari bir şirket olarak yan kuruluşunun oluşturulması durumunda derneğin tek hissedarı, yöneticisi, bireysel ortağı olarak atar.

Madde 7: Çeşitli Durumlar

Derneğin üyeleri kurul toplantılarına danışman sıfatıyla katılırlar Yönetim Kurulunca komitenin isteklerini Yönetim Kurulu Dairesi'ne bildirir. Konseyinin iki üyesi, genel toplantılara katılabilir ve Dernek üyelerinin oybirliği gerektiren katılımlarda yer almalıdırlar. Konseyin iki üyesi büro toplantılarında danışman sıfatıyla katılmak üzere Başkan tarafından çağrılabilirler. Başkan, Kültür Bakanlığına bağlı Genel Müdürü'nün onayı sonrasında herhangi bir nedenden dolayı itiraz hakkına sahiptir.

Madde 8: Genel Kurul Bileşimi

Genel Kurula, her biri üye, destekleyen nitelikli kişiler, fahri üyeler yıllık aidatlarını ödeyenler, bizzat katılabilir veya bir kişi ile temsil edilebilir.

Hükümet Komiserinin de Genel Kurul toplantılarında temsil edilmesi gerekmektedir. Kurul, Yönetim Kurulu tarafından, derneğin maddi ve manevi durumuna ilişkin çalışma yapmak üzere toplantıya çağrılır. Meclisin gündemi Konsey tarafından belirlenir. Meclis, üyelerinin üçte birinin talebi üzerine Genel Kurul, toplantının kırkbeş gün öncesinde, gündeminin içeriğini belirler. Yönetim Kurulu tarafından kabul edilen derneğin maddi ve manevi durumuyla ilgili bütçe gösterge raporlarını sunar. Yönetim kurulu üyeleri yıllık raporu on beş gün içinde postayla ve ya elektronik posta ile uzaktan oy kullanarak oy sayımının yasal olması sağlanır. Genel kurul, Konseyi'nin görüşmeleri mevcut üyelerin oy çokluğu dikkate alınarak alınır. Meclis toplantılarının tutanaklarının raporları, başkan ve sekreter tarafından imzalanmış olarak özel bir kasada saklanır.

Madde 9: Başkanın Rolü

Başkan, derneğin tüm etkinlik ve eylemlerini temsil eder.

Derneğin tüzüğünde tanımlanan tüm misyonunu yerine getirmekle yükümlüdür. Aksi takdirde, 28 Aralık 2001 tarih, 2001-1275 sayılı kanunun, 6-III. maddesi uyarınca, Yönetim Kurulu tarafından tazminat ödemek durumunda kalır. Dernek adına hem davacı ve hem de davalı olarak, dava açma yetkisine sahiptir. Aynı zamanda İcra Kuruluna Başkanı olduğu derneğin ilgili tüm imza yetkisine de sahiptir.

Madde 10: CEO Ödülü

Genel Müdürü Yönetim Kurulu tarafından kabul edilen kuralları uygulamak zorundadır ve bunun için de Kurul'a rapor verir.

Genel Müdür'ün görevleri şöyle sıralanabilir:

- 1-Faaliyetlerin programını hazırlayıp, yürütülmesini sağlamak;
- 2- Derneğin tahmini gelir ve harcamalarını yürütür;
- 3-Derneğin hizmetlerini yönlendirir;

- 4-Yönetim Kurulu'ndan sorumlu olması sebebiyle Kurulun gündemini hazırlar;
- 5-Derneğin bütün gelir ve gider belgeleri üzerinde Başkanın imzası heyetçe kabul edilir;
- 6-Şirket anlaşmalarını imzalamak;
- 7-Derneğin personelini yönetir.

Dernek Başkanının yetkilerinin kullanılması için onun otoritesi altında, yönetici ve başkanlarına imza yetkisi verebilir.

Madde 11: Hükümet Komiseri

CNC'nin belirlediği Hükümet Komiseri'nin derneğe ilişkin yetkisi doğrultusunda gerçekleştirir. Hükümet Komiseri, Yönetim Kurulu'nun ve derneğe ilişkin tüm belgelerin ve gelirlerine ilişkin komitece açıklandığı Genel Kurulda bulunur. Komiser, kurul öncesinde antlaşma organlarıyla iletişimde bulunur:

Hükümet Komiseri :

- Yönetim Kurulu veya Genel Kurula gündeme ek madde eklenmesini isteyebilir;
- Derneğin faaliyeti ile ilgili bilgi isteyebilir;
- Yönetim Kurulu bir ay boyunca, Hükümet Komiserinin bildirimde bulunduğu olgu üzerine değerlendirme yapar ve bu süreyi etkileyen bir durum söz konusuysa, Kültür Bakanı tüm değerlendirme işlemlerini ve müzakerelerini iptal edebilir.
- Yapılan yıllık mali ve muhasebe düzenlemeleri ile değişikliklerin ve üyelerin imza işlemleri heyet tarafından yürütülür.

Madde 12: Mali Kontrolör

Dernek, yasal ve düzenleyici hükümler uyarınca devletin ekonomik ve mali denetimine tabidir.

Madde 13: Mali Komite

Finansal komite:

Dernek Başkanı veya Yönetim Kurulu üyeleri arasından göreve getirilir;

- Sayman ya da dernek temsilcisi Yönetim Kurulu üyeleri arasından seçilir .

-Yönetim kurulu üyesi üyeler arasından; iki ya da üç devlet temsilcisi:

-Bir yada iki Kültür Bakanlığı temsilcisi;

-Hükümet komiseri veya onun temsilcisi eşitliği sağlamak amacıyla, Devlet ve Fransız Sinemateki tarafından atanan Mali Komite Başkanı, Dernek Başkanı veya onun temsilci olmalıdır.

Finansal Kontrolör, Hükümet Komiseri ve Dernek Genel Müdürü kendi seçtikleri bir uzman tarafından Maliye Komitesi toplantılarında, danışman sıfatıyla eşlik edebilirler.

Mali Komite yılda en az iki kez toplanır Hükümet Komiseri ve Kültür Bakanın talebi üzerine de Başkan tarafından toplanır.

Mali Komite, oy çokluğu ile karar alır. Gündemdeki her konu Finans Komite toplantısından en az on gün önce Maliye Komite Başkanı tarafından kayda geçirilir ve Komite toplantı tutanaklarının kaydı gönderilir.

Madde 14: Personel

- 1- Derneğe ait binalar 1,524.49 Euro,
- 2 –Derneğin gereksinimindeki binalar,
- 3-İstihdam koşulları gerektiğinde sermaye aktarımı yapılır,
- 4-En az yılda bir kez, derneklerin mülkiyet geliri belirlenir,

Madde 15: Yıllık Gelir

Derneğin yıllık gelirleri şunlardır:

- 1- Madde 14-15'deki istisnai mülk geliri,
- 2-Aidat ve üyelerinin abonelikleri,
- 3- Devlet, ilçe, belediye ve kamu kurumlarından sağlanan sübvansiyonlar,
- 4-Bağışların , kullanım yılı içinde onaylanması,
- 5- Kurumun onayı ile oluşturulan kaynaklar,

Madde 16: Muhasebe

Her yıl işletim hesabı, gelir tablosu ve bilançosuyu gösteren kayıtlar düzenlenmektedir.

Madde 17: Tüzükteki Değişiklikler

Tüzükteki değişiklikler, Yönetim Kurulu veya üyelerinin teklifiyle Olağanüstü Genel Kurul tarafından değiştirilebilir.

Madde: 18 Çözünme

Olağanüstü Genel Kurul Toplantısı dernek üyelerinden en az yarısını içermelidir. Dernek üyelerinin en az dörtte biri ödemesiyle katılım gösteriyorsa toplantı hükümleri gerçekleşir. Her durumda, çözünme dikkate değer yıllık ücret ödenmesi, mevcut veya temsil üyelerinin üçte iki bir çoğunluğa sahip olduğu kabul edilebilir, her üye ancak beş kişiye vekalet edebilir.

Madde 19: Yasal - Çözünme

Genel Kurul derneğin bir veya daha fazla komiserini, 14 Ocak 1933 tarihli kanunun, 35. Maddesine göre atar.

Madde 20: Meclis Tutanakları

Genel Kurul, 17,18 ve 19. Maddeye ilişkin müzakereler, üç ay içinde valiliğe gönderilir.

Madde 21: Bildirimlerin Durumu

Başkanın yönetiminde tüm değişiklikleri vilayete, dernek departmanına veya genel merkezdeki ilçesine üç ay içinde bildirmelidir.

Madde 22: Idari veya adli makamların delegeleri dernek tarafından kurulan kurumların teftiş ve operasyonundan sorumludurlar.

22 Haziran 2015 tarihinde yapılan Olağanüstü Genel Kurul'da ile değiştirilen Tüzükleri kapsamaktadır. 22 Haziran 2015, Paris.5 asıl örnek mevcuttur. Başkan : İmza

ÖZGEÇMİŞ

01.03.1969 tarihinde İstanbul'da doğdum. Orta öğrenimimi İstanbul Suadiye Lisesi'nde tamamladım. Lisans Eğitimimi, İstanbul Üniversitesi Fransız Dili Eğitimi'nde tamamladıktan sonra, 1997'de İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nde Yüksek Lisans yaptım, tez konum "1992-1996 yılları arasında Türkiye'de gösterime girmiş Yabancı Filmlerden en çok izlenen ilk 10 filmin İncelenmesi ve Türkiye'ye Yansıması"dır. 2014 yılında Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Bölümü'nde Doktora eğitimime başladım.

1993 yılından beri MEB'da Fransızca Öğretmenliği görevimi sürdürüyorum, 2013 yılından bu yana; İstanbul, Vefa Lisesi'nde Fransızca Bölüm Başkanı ve bu yıldan (2017) itibaren de İstanbul İli Fransızca Dersi Zümreler Başkanı olarak görevime devam etmekteyim.