

T.C

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTUSU

SAHNE VE GÖRÜNTÜ SANATLARI

ANABİLİM DALI

3948

1980 SONRASI ABD SINEMASI VE YENİ EGİLİMLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

HÜLYA ÖNAL

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

DANIŞMAN

PROF.DR.FARUK KALKAN

İZMİR 1994

## ÖZET

Amerikan Sineması'nın 1980'li yıllarına baktığımızda, eski muhafazakar yapının yeniden canlandığını ve yönetmenin film üzerindeki anlatı gücünü kazanç sağlama amacıyla kullandığını görmekteyiz.

Bir çok felsefeci için "postmodern" olarak adlandırılan bu süreci birebir yansıtan filmler yapıldı. Ancak bütün bunlar eskinin bir tür yeniden yaratımıydı. Yeni olan ve eğilim sayılabilecek tek şey yönetmenin 60'larda başlayan ve 70'lerin sonuna kadar süren ve modernist sürecin bir sonucu olan "auteur" ünün artık dönemin kurallarına göre satılışıydı.

Kitle İletişim Araçlarının artması, bir çok ülkede siyasi rejimlerin değişmesi gibi pek çok etkenle ortaya çıkan "Yeni Dünya Düzeni", Turgut Özal'ın "Küçük Amerika"sı olmaya çalışan Türkiye'yi de etkiledi. Bu etki sonucu oluşan Toplumsal zihniyet değişimi, sanatı dolayısıyla sinemayı da etkiledi.

Bu etkilenme sonucu aydınlar ve bu gruba giren yönetmenler topluma yabancılaşmışlar, onlar da bütün toplum gibi kendilerine sunulan yeni (yükselen) değerlerle birlikte mesleki alanda da paylarına düşen en popüler kavrama "yönetmen sineması" na sarılarak, kendi küçük sınıfları içinde gözlemledikleri toplumu, yaptıkları filmlerde yansıtmışlardır.

Bu filmlerden bir kısmı, yansıttıkları dönem ve nicelikleri nedeniyle bazı başlıklar altında sınıflandırılarak incelenmiş ve yönetmenlerin hem toplumu ne ölçüde yansıttıkları hem de "yönetmen sineması"na bakış açıları irdelenmiştir.

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum " 1980 Sonrası ABD Sineması ve Yeni Eğilimler " adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

9.16.1994

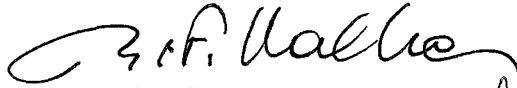
Hülya Önal

*Hülya Önal*

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün  
.../.../19.. tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan  
jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine  
göre.....Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek  
Lisans/Doktora öğrencisi ..... 'ın 1980 Sonrası ABD  
Sinema'sı ve Yeni Eğilimler konulu tezi incelenmiş ve aday  
.5.7.1995 tarihinde, saat 11.00'da jüri önünde tez  
savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından  
sonra 50...dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse  
tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından Jüri üyelerince  
sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek  
tezin. **BASARILI**..olduğuna oy **BİRLİK**..ile karar verildi.



BASKAN

Prof. Dr. F. Kalkan



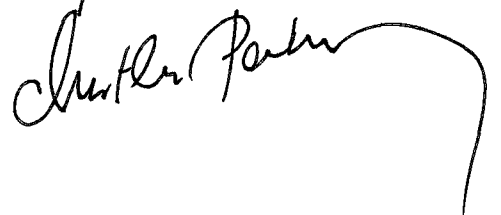
UYE

UYE

Prof. Dr. Feyy ADANIR

~~Prof. Dr. Mutlu PARKAN~~

Doc Dr Mutlu PARKAN



## ÖNSÖZ

GİRİŞ.....1

## BİRİNCİ BÖLÜM

## A- 1980 SONRASI ABD SINEMASI VE YENİ EĞİLİMLER

1- Kültür Üreten Bir Kurum ve Yansıtıcı : Sinema.....4

2- ABD Sineması ve "Modernist Süreç".....10

3- Yeni Dünya Düzeni : "Postmodern Süreç".....17

4- 1980'lerde Amerikan Sineması'na Genel Bir Bakış.....21

## B- 80'LERİN BÜYÜK DÜŞÜNÜ YARATAN ÇAGDAŞ BİR TARZ USTASI :

## SPIELBERG

1- 80'lerin İdeolojisiyle Örtülen Spielberg ve Film Çözümlenmeleri.....26

## İKİNCİ BÖLÜM

## A- 1980 SONRASI ABD SINEMASI'NIN TÜRK SINEMASI'NA OLAN ETKİLERİ

1- "Küçük Amerika" Düşü ve Türkiye'de 80'li yıllar.....48

2- Yeşilçam'da "Star Sistemi" ve Melodram Türünün Kökenlerine Genel Bakış.....56

3- Türk Sineması'nda 80'li Yıllar.....61

a) 12 Eylül Filmleri.....65

b) Kadın Filmleri ve "Özgür Kadın" İmajı.....72

c) Yönetmen Sineması.....77

SONUÇ.....83

KAYNAKÇA.....86

ÖZET.....88

ÖZGEÇMİŞ.....90

ONSÖZ

80'li yıllar yalnızca Türkiye için değil pek çok ülke için siyasi ve toplumsal gelişmelerin hız kazandığı bir dönem olmuştur. Bu değişimlerden bir çoğuna kaynak oluşturan güçlerden biri olan ABD'nin, sinemasında bu yıllarda ortaya çıkan yeni eğilimleri tespit etme amacıyla, çok değerli danışmanım Sn.Prof.Dr. Faruk Kalkan'ın önerisiyle "1980 Sonrası Amerikan Sineması ve Yeni Eğilimler" başlıklı bir çalışma hazırlamak için çaba gösterdim.

Bu çalışmanın sadece ABD sinemasının bir dönemini değerlendirmekle kalmayıp, çok uzun yıllardır üzerinde durulan ve tartışılan "Amerikan Sineması'nın Türk Sineması'na olan etkileri" konusuna da farklı bir bakış açısı getireceği inancındayım.

Ancak hem böylesine geniş bir konuyu, hem tabanı bulunmayan sinema eğitimimin en azından "pratik" kısmı üzerinde deneyim sahibi olmayı, hem de geçirdiğim önemli bir sağlık sorununu aynı zaman dilimine sıkıştırmam nedeniyle bazı yanlışlara düşmüş ve hata yapmış olabilirim. Bütün bu hata ve eksiklikler için özür diler, bu araştırmanın oluşturulmasında emeği geçen herkese teşekkür ederim; Basta tez konumu seçmemde, ön hazırlıkları sırasında ve ihtiyaç duyduğum her an bana yardımcı olan değerli tez danışmanım Sn. Prof.Dr.Faruk Kalkan'a,

moral olarak daima desteklerini gördüğüm değerli hocam Sn.Prof.Dr. Oğuz Adanır'a, zamanını ve çalışmaya büyük katkıları olan kaynak kitaplarını esirgemeyen Araştırma Görevlisi Sn. Ertan Yılmaz'a, araştırma konum ve içeriği hakkındaki fikirleriyle beni motive eden değerli sinema adamı Sn. Metin Erksan'a, tezin oluşumuna gösterdiği ilgi ve araştırmalarından dolayı sevgili arkadaşım Filiz Bilgiç'e ve son olarak bilgisayar tamiri,nakliye,fotokopi, video kaset temini gibi teknik işleri üstlenen ve izlediğimiz araştırma konusu filmlerde gözlemlerinden mutlak yararlandığım sevgili eşim Çağatay Önal'a tekrar teşekkür ederim.



## GİRİŞ

Ulusal sinemaları birbirinden ayıran etik ve estetik özelliklerle, bu özelliklerin kaçınılmaz bir sonucu olarak beliren biçim ve içerik farkları, yapıldıkları ülkelerin toplumsal düzenleriyle yakından bağlantılıdır. Birbirlerine göre çok değişik yaşam görüşlerinin, davranışların ; böyle bir ayrıma yol açan ekonomik, sosyal, politik görüşlerin etik ve estetik değerlerin damgasını taşıyan ulusal sinemalar doğrudan doğruya etkilerini öncelikle kendi izleyicisi üzerinde (1) daha sonra etkin oldukları ülkelerin sineması ve izleyicisi üzerinde gösterirler.

Sinemanın iletileri ile geniş kitlelerde ortak görüş yaratma, kültürel yaşama biçimler verme gibi sosyolojik ve politik işlevlerini televizyona bıraktığı tartışılmakla birlikte, sinemanın halen pek çok niteliğiyle diğer iletişim araçları ve sanatlar içinde ayrıcalıklı bir yeri olduğunu teslim etmek gerek. Bu ayrıcalıklı yeri toplu seyrin içerdiği paylaşma ve arınma duygularını yaşatması, çok kanallı televizyonları başında ortak kültürel yaşamı unutmuş kitlelere birlikte yaşanabilecek düşleri sunması ve evrensel bir dile sahip olması gibi özelliklerinden kaynaklanmakla birlikte "sinemayı doğal olarak diğer kurumlardan ayıran en önemli yan, sinemanın tek başına kültür üreten bir kurum olmasıdır." (2)

---

(1) Ali Gevgili, "Çağını Sorgulayan Sinema", Bağlam Yayınları, İstanbul, Mayıs 1989, s.266-267

(2) Faruk Kalkan, "Sinema ve Kültür", Araştırma Raporları, İzmir 1993, s.26



Yaşamı yüzyılı geçmeyen sinema, Fransa, İtalya, İskandinav toplumları ya da Sovyet Rusya gibi bu alanda başarılı başka ülkeler bulunmasına karşın dünyü için büyük ölçüde bir Amerikan kültürü sayılabilir.(3)

Bu çalışmanın amacı ; sinemanın dev bir sanayii halini aldığı, gerek içerik gerekse biçim özellikleriyle başta 3. Dünya ülkeleri olmak üzere pek çok ülkenin sinemasını etkileyen ABD sinemasının 1980 sonrası dönemini değerlendirmek, yeni olduğu ileri sürülen eğilimleri tespit etmek ve bunun Türk Sineması'nda yarattığı değişiklikleri saptamaktır. Ancak gerek ABD sinemasının gerekse Türk sinemasının pek çok türden oluştuğunu (western, bilimkurgu, korku/ göç, siyasi filmler gibi.. ve her bir türün ayrı bir araştırma konusu olabileceğini göz önünde bulundurursak, bu çalışma sadece öteden beri tartışma konusu olan "Amerikan Sineması'nın etkileri" tartışmalarına bir bakış açısı daha eklemek ve sinemanın ideoloji, kültür gibi kavramlarla olan ilişkisini farklı toplumsal özellikler taşıyan iki ülke sineması için genel olarak açıklamakla sınırlı kalacaktır.

Araştırma için seçilen filmlerin çözümlenmesi daha ziyade içerik düzeyinde yapılırken sinemasal anlatıma ilişkin öğelere (kurgu, ışık, kamera hareketleri vb.) pek fazla yer verilmeyecektir.

---

(3) Gevgili, A.g.k., s.273

"Birbiri ile bir bütünlük içinde anlam kazanan biçim ve içerik"  
(4) bu incelemede teknolojik olarak birbirinden çok farklı  
iki sinemının inceleniyor olmasından kaynaklanmaktadır.



---

(4) Gülseren Güçhan, "Toplumsal Değişme ve Türk Sineması", İmge  
Kitabevi yayınları, Ankara, Kasım 1992, s.16

## I.BÖLÜM

### A- 1980 SONRASI ABD SINAMASI VE YENİ EĞİLİMLER

#### 1. Kültür üreten bir kurum ve yansıtıcı ; Sinema

Sinema iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan kültürel yaşama biçimleri veren güçlü bir sanattır, kitle iletişim aracıdır ; ait olduğu toplumun, kültürün bazen dolaylı ve karmaşık yansımasıdır. (5)

Daha önce belirttiğim gibi bu çalışmanın konusunu iki farklı ulusal sinemanın oluşturuyor olması araştırmanın belkemeğini oluşturan kuramsal bütünlüğü sağlamayı oldukça güçleştiriyor. Film ile toplumsal yaşam arasındaki ilişkinin varlığını kabul edip, bu sonuca ulaştıran araştırma ve kuramları inceledikten sonra bunları kişisel bakış açısının süzgecinden geçirmek ve bütün bunları iki farklı sinemaya uygulamak kuşkusuz bazı sorunları da beraberinde getirmekle birlikte seksenli yılların bitmesiyle ardında bıraktığı on küsur yıllık bir değişim sürecine sahip olan sinemamızın bu dönemine etki eden unsurları tespit etmeyi de kolaylaştıracaktır.

F.Kalkan sinema ile toplum ilişkilerini incelediği kitabında, tarihsel süreç içinde bu konuda üç eğilim olduğunu söylemektedir ki, bunlardan ilki iletişim araçları ile gönderilen mesajların alıcı üzerinde istenilen doğrultuda etki yapmasıdır.

---

(5) Güçhan, A.g.k., s.5

Bu kurama göre, "insanları etkilemede kitle iletişim araçları mutlak bir güce sahiptir." Bu kuram, 1960'larla birlikte yerini kitle iletişim araçlarının var olan fikir, tutum ve davranışların değiştirmediğini ancak pekiştirdiğini ileri süren kurama bıraktı. (6)

Amerikan Sinemasının Türk sinemasına olan etkileri üzerinde durulurken , burada sözü geçen etki'nin sinemanın direkt insan davranış ve düşünceleri üzerinde yarattığı etki ile bir ilgisi yoktur. Bugüne değin Türk sinemasını etkileyen yabancı sinemalar dendiğinde (özellikle ABD) akla hep dağıtım ve salon sorunları gelmiş, ya da etki ile taklit birbirine karıştırılmıştır. Kovboy bulunmayan bir ülkede " Ringo Kit, Zafer Davutoğlu 1971/ Cilalı Ibo Teksas Fatihi, Osman Seden 1971" gibi kovboy filmlerinin çekilmesi ya da suç oranının ABD ile kıyaslanmayacak boyutta yaşan(ma)dığı dönemlerde " Babaların babası, Natuk Baytan 1975/ Safakta Silah Sesleri , Semih Evin 1971" (7) gibi gangster filmleri özellikle 70'li yıllarda haki olan sinemada taklit için örnek sayılabilirler. Etkilenmenin boyutları ise toplumsala oradan da sinemaya ulaşır. Bu konuya 80 sonrası Türk Toplumunu ve sineması bölümünde yeniden değineceğim.

---

(6) Faruk Kalkan, " Türk Sineması Toplumbilimi", Ajans Tüner Yayınları, İzmir, 1988,s. 34-36

(7) Giovanni Scognamillo, "Türk Sinema Tarihi", Metis Yayınları, Ekim 1990, s.202-203

70'lerde kaynağı "etki kuramı" çerçevesinde kalan pekiştirme ve etki kuramları tamamıyla terkedilmiş ve artık kitle iletişim arazlarının insanlara ne yaptığı değil, insanların kitle iletişim araçları ile ne yaptıkları önem kazanmaya başlamıştır. Artık sinemanın etkileri değil, filmlerin üretildikleri ülkelerin toplumsal ve kültürel tarihleri içindeki yerleri ve sinemada işlenen toplumsal tema ve motiflerin reel yaşamla ilişkileri konu edilmeye başlamıştır. (8) Özellikle varılan bu son nokta, Türk sineması için yapılan araştırma ve film çözümlerinin pek çoğuna kaynak oluşturmıştır. Filmlerin yapıldıkları dönemin toplumsal gerçekliğini ne kadar gösterdiği ise sinemanın yansıtma özelliğinden yararlanarak sorgulanmıştır.

Bütün bu kuramlardan ortaya çıkan sonuç, sinemanın yapıldığı ve gösterildiği topluma göre değişen ilişkisidir. Bu ilişki kabaca ; a) sinemanın yapıldığı ve gösterildiği toplum ile etkileşim halinde olması, b) sadece gösterildiği toplumlarda ise varolan değişimi hızlandırması ve çeşitli yollardan etkilmesi olarak özetlenebilir. Burada etkileşim sözcüğünü açmak gerekiyor. Etkileşim en azından iki terimi varsayar ; bir etkileşimin olabilmesi için asgari iki terim olması gerekiyor ki birbirini etkilesinler. Dilimizde etkileşmek fiili bir karşılık gösterir ve bu fiili en doğru şekilde açılar.(9)

---

(8) Kalkan, A.g.k., s.37

(9) Ipek Aksüğüür Duben ve Deniz Şengel, "Çağdaş Düşünce ve Sanat" Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul Mart-Mayıs 1991, s.150

Aynı etkileşim, bulunduğu toplumu tarihinden, halkından, kendine gösterilen tepkiden faydalanarak yansıtan ve etkilerini sinematografik başarısına göre izleyicisi üzerinde gösterecek olan sinema için de geçerlidir.

Araştırmanın bu bölümünü oluşturan ABD sinemasında "etkileşim" kavramının, yani izleyici ve onun oluşturduğu kültür ile bu kültürün bir parçası olan sinemanın karşılıklı olarak birbirini etkilemesi durumunun kaynaşarak ideoloji olarak ifade edildiğini görmekteyiz. ABD'li bir araştırmacı olan Kolker bu durumu şöyle açıklıyor ".....bizim kültürümüzde birbirinden farklı eleştirmen ve sanatçılar, sanatın hep belirli bir politik eğilimin dışında kalmasını isterler. Fakat film, hangi dönem olursa olsun izleyiciye hep belirli şeyleri belirli yollarla söyler. Bir filmin biçim ve içeriği, kurmacası, okunuşu (çözümlemesi) çok geniş bir sosyal kültürel, psikolojik ve politik yapıyı yansıtır ve bir parçası haline gelir. Bu yapı, gerek bireylerin tek başlarına gerekse toplu halde kendilerini ve dünyadaki varoluşlarını algılama biçimleriyle belirlenir. Ben buna "ideoloji" diyorum ; bireylerin yaşadıkları zamanı, yeri, sınıfı, politik yapıyı beğenme ya da reddetme biçimleri, bireylerin kendiliğinden kabul ettikleri fikir ve imajların bir tür sentezidir. (10)

---

(10) Robert Philip Kolker, " A Cinema of Loneliness", Oxford University Press, Newyork 1988, s.13

Aynı araştırmacı Fransız filozofu Lois Althusser'in ideoloji için yaptığı metaforik tanıma yer vererek kendi bakış açısını doğrulamaktadır. Althusser'e göre "...ideolojiler fikir ve biçimlerin karmaşık bir kurgusudur—bir yandan ifadeler, imajlar ve davranışların kurgusu, diğer yandan yönetimin, tavırların ve jestlerin..." Yine başka bir filozofun, Terry Eagleton'un yaptığı tanımlar aynı bakış açısına yöneliktir, " Ideoloji, toplumla sonuna kadar sürdürdüğüm ilişki içinde bir aracı, beni sosyal yapıya bağlayan ve uygun amaç ve kimlik veren sosyal pratikler ve işaretler dünyasıdır...ideoloji, söylem ve güç arasında bir bağ, bireyin dünyayı dünyanın kendini bireye ifade ediş biçimidir. Ideoloji, bireyin kendisi ile onun dünyadaki iktidarı ya da iktidarsızlığın tam bir imajını oluşturur."(11)

Araştırmanın özellikle bu bölümünde sık sık yer alacak olan "ideoloji" kavramı, bu bağlamda kullanılacağından ideolojilerin bittiği bir çağ ve ülke (ABD) ile ilgili tartışmalara yönelik fikirlerle paradoks oluşturmayacağı kanısındayız.

---

(11) Kolker, A.g.k., s.13

Amerikan sinemasının kendini aracısız ve üzerinde düşünülmeyen bir gerçeklik ve aşk, kahramanlık, evcimenlik, sınıf yapısı, seks, tarih gibi kabul gören kavramların sağlamlaştırılmasını sağlayan bir eğlence biçimi olarak sunarak varolan ideolojiyi desteklemesi, pek çok Amerikalı ve Avrupalı düşünürler tarafından ortaya konmuştur. Bu ortak fikirden yola çıkarak 80'lerde birkez daha onay gören bir güç haline gelen ve bazı yönleriyle de onay gören bir güç haline gelen ve bazı yönleriyle de onay görmesinin ötesine giderek güçsüzlük için güç söylemi kurup ideolojik imaj ve davranışların bizzat aktif yaratıcısı olan ABD sinemasının bu sürecindeki eğilimleri saptamada bu ülke sinemasının yakın geçmişini kısaca gözden geçirmek gerekecektir.



## 2. ABD Sineması'nda "Modernist" Süreç

Amerikan sineması üzerinde ciddi eleştirel sorgulamanın gelişimi bu sinemanın gerileme sürecine girmesiyle başladı. Ellilerin sonundan başlayarak prodüksiyonların gerilemesi, stüdyoların çökmesi ve televizyonun imaj-yaratıcı olarak öne geçmesi bu süreçte sinema tarihindeki çatlamanın sorgulanmasına neden oldu. Ayrıca bu süreç bazı yönetmenlere eski yapım matodlarını değiştirmeleri ve sinemaya ait biçim ve içeriğe yönelik eski düşünceleri bırakmaları için bir fırsat verdi. Bu yönetmenlerin filmleri öncelikle eğlence ağırlıklıydı ve çalışmaların her aşamasında kazanç sağlama fikri ağır basıyordu. Fakat sinemayı ayaklar altına alan bu itici fikre karşın bazı yönetmenler yaptıkları işin biçim ve içeriğini inceleyip bu kavramlarla yüz yüze gelmeyi ciddi ciddi benimsediler. Bu yönetmenlerden beşi Arthur Penn, Stanley Kubrick, Martin Scosese, Robert Altman ve Steven Spielberg- ABD sinemasını bir dereceye kadar etkiledikleri ileri sürülen ve "Yeni Hollywood", "Hollywood Rönesansı" ya da "Amerikan Yeni Dalgası" olarak adlandırılan grubun parçalarıdır. (12)

Çağdaş Amerikan sinema tarihinde hala önemli yapı taşları olarak duran bu yönetmenler, 50'li yılların sonu 60'lı yılların başlarında ortaya çıktılar.

---

(12) Kolker, A.g.e., s.vii

Bu, eski formların yenilendiği, geleneklerin söğulendiği, belirlenmiş doğruların yadsındığı "modernist" süreçtir.

Kubrick'in Barry Lyndon (1975), Altman'ın Buffalo Bill ve Kızılderililer veya Oturan Boğa'nın Tarih Dersi ve Üç Kadın sinamatografik anlatıma karşı çıkan son filmler olarak değerlendirilir.(13) Bu filmlerle birlikte modernist sürecin bitip yerini 60'lı ve 70'li yılların izlerini tamamıyla silen ve alabildiğine çizgisel ve illüzyonist tarza dönen Postmodern süreç ve sinemasından söz etmeden önce bireysel çalışmaların ön plana çıktığı 50'li ve 60'lı yıllarda "Yeni Dalga" akımının ABD sinemasını "auteur" olarak nasıl etkilediğine ve bu yönde gösterilen çabalara yer verilmesi gerektiği kanısındayız.

Herşey 50'li yılların sonunda, kendilerinden sonra gelecek Amerikalı yönetmenleri etkileyecek genç yönetmenlerin geleneksel sinamatografik anlatımı söğuladıkları Avrupa'da, özgün film yapma çabaları ve coşkun yaratıcılık enerjisi baltalanmaya başladı. Amerikalı çağdaşlarının aksine Fransız yönetmenler sinemayı eğlence dünyasının bir parçası olarak algılamıyorlardı.

50'lerde aralarında Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette'nin bulunduğu bir grup Fransız, Henri Langlois'in Paris Cinématèque ve Andre Bazin'in Chiers du Cinéma dergisinin etrafında bir çevre oluşturdular.(14)

Amerikan filmlerinin görsel gücüne beğenen bu aydın grup bireysel çalışmaların tekdüze stüdyo sistemini aşabildiğini gördüler ve işe senarist ve yönetmenin konumunu değiştirmekle başladılar.

---

(13) Kolker, A.g.e.,

(14) A.g.e., s.8

Film türlerini genişlettiler ve filmi ses, metin ve izleyici ilişkileri ile oluşan özel bir anlatım biçimi olarak incelediler. Onların bu eleştirel yaklaşımları Amerikalı sinemacılar tarafından da benimsendi ve artık edindikleri bilgileri ,yapmak istedikleri türden filmler için kullanmaya başladılar.

Fransız Yeni Dalga sinemasının Amerikan film eleştirisi ve film yapımı üzerindeki etkileri\_halen görülebilir ancak çok önemli olmasına karşın Amerika'da bir Yeni Dalga ya da böyle bir akım oluşmamıştır. Bu kısa süreli özgürlükten ancak Hollywood geleneği içinde oluşan geçici bir deneysellik olarak söz edilebilir. Bu dönemden etkilenen yönetmenler bu geleneksel yapıyı ve Amerikan filmlerinin temel yapısını ön plana çıkarıp daha bilinçli bir hale getirerek , ilerde kullanacakları bir anlatım biçimi olarak belirlediler. Özellikle 60'lı yılların sonu, 70'li yılların başında yaptıkları çalışmalarda izleyicinin filmin kurmacasını , sahteliğini farketmelerine özen gösterdiler.

Fransız aydınlarından etkilenmelerine karşın Amerikalı yönetmenlerin yaptıkları filmler gelenekselliğin ötesine çok fazla geçemedi ve bu geleneksel yapıya karşı bir alternatif geliştiremedi. Zaman zaman yaptıkları filmler kendini besleyen ideolojik yapıyı tartışmaya açsada bu kültürü, yeni veya bir

karşı çıkış sayılabilecek başka sosyal ve politik olasılıklarla ya da ideolojiyle karşılaştırmadılar. Pekçoğu tiksindirici bulduğu ideolojiye karşı en ufak bir meydan okuma çabası göstermeden sadece içinde buldukları yalnızlığı ve pasifliği ebedileştirmekle yetindiler.

Kubrick 60'lı yılların başında yaşanan bu kaostan sıyrıldı ve İngiltere'de çalıştı. Ticari kaygılarla yapmadığı Barry Lyndon oldukça ilgi gördü. Bunun yanısıra Stephen King'in bir romanından uyarılma olan The shining-filmi ticariydi. Böylelikle Kubrick finansal dengeyi kurmuş ve kabul görmüştü. Arthur Penn 60'lı yılların ortalarında ve sonunda karmaşık stüdyo bağları içinde çalışmaktan memnun görünüyordu. Martin Scorsese da yine düşük maliyetli ve alçak gönüllü filmler yaparak varlığını sürdürmeyi başardı. En son filmler 70'li yıllarda yaptığı çalışmalardan biçimsel olarak daha az cesur olmasına karşın bu filmler (Paranın Rengi hariç) kültürel ve sinematografik bakış açısını sorgulamayı sürdürdüler. Scorsese'in aksine Spielberg çok büyük proje bütçelerin en çok aranan ismi oldu ; kendi prodüksiyon şirketini kurdu ve diğer yönetmenlerin çalışmalarını denetledi. Capolla'nın imajı ağır prodüksiyon şartları altında ezilirken Spielberg hızlı ve inanılmaz bir gelişme gösterdi. Fakat bu imajın sakinleştirici ya da manipülasyon için hizmete sunulduğu türden bir gelişimdi. Spielberg'in izleyiciyi alıstıraran enerjisi ve kabiliyeti, onu "Yeni Hollywood" ve ekonomik beklentilerin en gözde ismi haline getirdi.

Amerikan filmlerin oluşumunu etkileyen unsurlar sadece ekonomik gerçekler değil kuşkusuz. Pek çok ülkede olduğu gibi Amerikan sinemasının oluşumunu sağlayan başka unsurlar da vardır.

Arthur Penn'in çalışmaları için yapılan başarısızlık imaları, sadece finansman sorunu değil, Penn'in Amerikan kültürünü ifade eden bakış açısidir. Son dönemde yaptığı çalışmalar sağ eğilimlidir ki bu da kişisel, ideolojik ve ekonomik baskıdan oluşan bir sentezin sonucu olabilir. Scorsese daha çok kendi kişisel eğilimi ya da herhangi bireye karşı duygusal tepkileri yansıttığı deneysel çalışmalar yaparken, Capolla anlatımsal ve yapısal kontrolü yitirmenin yanısıra büyük projeler içinde kayboldu. Spielberg yüksek bütçeli özel efektli filmlerle başarıya ulaştı fakat çok yüksek maliyetleri karşılamak zorunda kaldı. Çünkü bu filmlerin anlatıları ve ideolojik enerjileri bu filmlerle hareket eden geniş izleyici kitlelerini de beraberinde getirdi. Ideolojik inanc para getiriyordu. Spielberg'in E.T ya da Color Purple'da ve Scorsese'in Taxi Driver ya da King of the Comedy filmlerinde söylemek zorunda oldukları şey , kuşkusuz film yapımının ekonomik gerçekler tarafından belirleniydi. Fakat bu belirlemede etkili olan farklı unsurlar daha vardır ki, bunlar yönetmenin kültürü algılayış ve aktarış biçimi ile filmin kültürü açıklama ve bu kültürün filme yansiyış biçimidir.

1980'lerin başında hızla yayılan yeni dağıtım sistemleri ile birlikte 50'li ve 60'lı yıllarda etkin olan Hollywood auteur'unun - modernist sürecin - kapandığı fikri yaygınlık kazandı. Bu yeni sisteme göre her film gerçekleştirilmesinden çok önce video dağıtımclarına, kablolu ve televizyon sebekelerine satılıyordu. Amaç filmlerin çok önceden kabul edilmesini ve inanılmasını sağlamaktı. Kolker'in dediği gibi " sonuç, izleyicinin şaşkın bakışlarından başka birşey istemeyen, görünmez bir biçim sonucu ortaya çıkan içeriğin hayret verici tekdüzeliği idi." (15)

Yeni gibi görünen bu eğilim, çok önceden kabul görmüş geleneksel ifadenin yeniden yaratılmasından başka birşey değildi. Birçok yönetmenin tepkileri manipule etmeye yönelik imge ve anlatıları kullanma yeteneğinin artmasıyla, izleyici her zamankinden fazla olarak yanlış sorulara düzeysiz çözümler öneren yer değiştirmiş özlemin, yanlış tanımlanan heroizmin ve zoraki düzelmenin büyük yaratıcı yapılarına teslim olmuştur. Yeni dalga ile başlayan yönetmenin film üzerindeki gücü -auteur-, para karşılığında satılarak Hollywood'un ya da diğer bir deyişle yeni dünya düzeninin gereği olan kapitalizmin çarkları arasında öğütölmüş ve ortaya ideolojinin(ideolojisizlik)

---

(15) Kolker, A.g.e., s. 9

yaşam biçiminin ta kendisi olduğu, kimilerinin adına postmodern süreç dedikleri bir döneme girilmiştir. Yeni dünya düzeni olarak da adlandırılan bu sistemin sinemadaki yansımalarını araştırmadan önce bu süreçten kısaca söz etmek istiyorum.



## 2. Yeni Dünya Düzeni ; " Postmodern süreç"

80'lerde adına enformasyon ya da bilgi çağı denilen yeni bir çağa adım atarken, dünyanın çehresi de düzeni de değişti. Silahsızlanma, uzlaşma, insan hakları, çevre bilinci, çoğulculuk, şeffaflık , globalleşme gibi kavramlar eski dünyayı parçalayan ideolojik kampların üstüne çıktı. Sovyet sosyalizminin de çökmesiyle birlikte soğuk savaşın sona ermesi sonucu liberalizmin "yeni versiyonu", tüm dünyayı etkisi altına aldı.

Günümüzde iletişim araçlarının çepeçevre sardığı dünya, herkesin her şeyden haberdar olduğu bir köy haline gelmiş bulunuyor. 20. yüzyılın başlarında artık "kitle" ya da "tüketim" toplumundan ve onun yarattığı bir kültürden söz edilmeye başlanmıştır. Bu arada bu kültürü hedef alan, bir üretim-tüketim pazarlama faaliyeti de hızla gelişmektedir.

ABD gibi ileri derecede sanayileşmiş toplumlarda kişilerin tüketme, lüks yaşama tutkusuyla yalnızca kendi isteklerini ve fantazilerini gerçekleştirme eğiliminde olan, birer homo-economicus (ekonomik hayvana) dönüştüklerini görüyoruz.

Sanayi-ötesi toplumlarda yaşanan süreç, yaşamın en önemli yanının ekonomi olduğunu ve kişilerin kendi çıkarlarını en üst düzeye ulaştırma ve daha çok tüketme yarışına girmesini simgeleyen bir anlayışı onaymaktadır. Amacın yerini araç



almıştır. İnsanların daha iyi bir dünya hakkında düşünme istekleri, sanat ve serüven eğilimleri yok olmuştur. (16) Benjamin'e göre ise: "... artık herhangi bir sanat yapıtıyla öznel ve içten bir ilişki kurmak olanaksızdır. Sanat yapıtları artık kendilerine yönelttiğimiz bakışları yanıtlamıyor, onları okumuyor ve bize yeni bir bakış iade etmiyorlar."

Postmodernizm işte bu yapıyı yansıtan bir belirsizlik, amaçsızlık ve parçalanmışlık görünümünde ortaya çıkmaktadır. Kellner, Postmodernizm'in "yüksek postmodernizm" in ciddiyetinin aksine yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık ve herşeyden önce Andy Warhol'un "Pop Art"ında somutlaşan, ama aynı zamanda Las Vegas mimarisini törenlerinde, rastgele bulunmuş nesnelere, happeninglerde, Nam June Paik'in video düzenlemelerinde, yeraltı filminde ve Thomas Pynchon'ın romanlarında ortaya konan yeni bir eklektizm sergilediğini belirtir. Kellner'e göre modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik talepkarlığının aksine "yüksek kültür" ve "popüler kültür biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten

---

(16) Dora ve Bertrand Russel, "Endüstri Toplumunun Geleceği", Bilgi yayınları Çevir Melih Ölçer, Ankara 1979 s.muh.

---

ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat, bölük pörçük ve eklektikti. Yüksek modernizmin ahlakı ciddiyetinin yerini ironi, pastiche, kinizm, ticari tutum ve kimi durumlarda dobra bir nihilizm aldı. Sonuçta modernizm "yüksek sanat"ın yasası ve bir parçası haline gelirken, postmodernizm pop art'da ve aynı zamanda dönemin mimarisinde, filminde ve edebiyatında görülen "anything goes" (herşey uyar) yollu popülist bir estetik sergiledi.(17) Postmodern toplum yapısı ise bir topluluk havası sunarken, kişiler arasındaki farklılıklar da ortadan kalkmış, herşey belli bir standarda göre tek-tipe yönelmiştir. Bunun yanı sıra gelişen ileri teknoloji sayesinde insanlara gerçekten daha gerçek (hipergerçek) mekanlar (Disneyland gibi) yardımıyla gerçek-üstü ya da gerçek ötesi bir dünya yaratılmaya çalışıldığını, toplumun da bu beklentide olduğu görülmektedir.

Bir taraftan toplumsalın sonu ilan edilirken, diğer yandan Fukuyama da, liberal demokrasinin Batı'nın evrenselliğinin tartışılmaz sonucu olduğunu belirterek tarihin sonunu haber verir. Lyotard ise eleştirinin sonundan söz ederken bir çoklarıda sanatın sonunun geldiğini iddia etmeye başlar.(18)

---

(17) Douglas Kellner, " Toplumsal Teori olarak postmodernizm : Bazı meydan okumalar ve sorunlar", Birikim Dergisi, Ağustos 1992, s.63

(18) Jale Nejdet Erzen " Sanatın Sonu mu?", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Dern. Yay., İst.1991, s.107

Derken kapitalist sistemin ve liberal düşüncenin en mükemmel aşama olduğu tezi benimsenerek, bunun aşılamayacağı kabul edilir. Böylece ideolojilerin de sonu gelmiş olmaktadır. Artık tek ideoloji vardır ; Batı'nın biricikliği ve evrenselliği.."

AED açısından bunun anlamı, "büyük Amerika" düşüne dayanarak, varılan bu mükemmel aşamayı "idealize etmek" ve bu haliyle olduğu gibi korumaya çalışmaktır. Bunu sağlamanın tek yolu da imajlardan ve üstün teknolojinin nimetlerinden yararlanarak tarihsizliğin, kültürsüzlüğün, çöken etik değerlerin örtbas edilmesinden, ideolojisizliğin bir "ideoloji" bir "yaşam biçimi" olarak sunulmasından geçmektedir.

### 3. 1980'lerde Amerikan Sinemasına Genel bir Bakış

ABD sinemasının kendine özgü " klişeleşmiş görüntü Birimcikleri, öykülenme edası ve çözme örüntülerine sahip western, polisiye, bilimkurgu gibi pek çok türden oluşması"(19) araştırmanın sınırlarını belirlemeyi güçleştirmektedir.Bu nedenle 80'lerde ön plana çıkan türlere değinmekle birlikte dönemin ideolojisini en iyi yansıtan ve en çok gelir getiren aksiyon filmleri ve bu türün en gözde ismi Spielberg üzerinde duracağız." Çünkü Spielberg'in filmleri 80'lerin büyük düşünürü, kültürün en çok görmek istediği imajları, kültürü yansıtan imaj ve öyküler içeren bir tür ideoloji üretme fabrikasıdır." Görece olarak kısa bir süre içinde bu filmlerin sıklıkları, başarıları ve etkileri, filmleri özlemin bir tür ansiklopedisi, izleyenin çağrılmak istediği bir yer haline getirmiştir.

Vietnamın kurtuluşu ile sona eren altmışlı ve yetmişli yıllarda hüküm süren ideolojiyi , iç başarısızlıklar ve dış kayıplara alışkın olmayan ,olayları tarihsel, politik, ekonomik ve mantıkla analiz etmeyi beceremeyen ve bu konuda isteksiz olan bir toplumun kızgınlığı ve hedefine ulaşmamış saldırganlığı oluşturmaktaydı.

---

(19) Aydın Uğur, "Akıllı çocuk kalmış gönlü yaşlanmışlara masal; Indiana Jones", Beyazperde, sayı 3, Ocak 1990, s.40

---

Watergate, Iran devrimi, Amerikalı rehinelere esir edilmeleriyle savaşmadığı ya da savaşmadığı için Jimmy Carter'in zayıf olduğu hakkında kabul edilmiş sanı, liberalizmin geri kalan ideolojik desteklerini de tehdit ediyordu.

Yetmişli yılların sonunda bir dönüm noktası geldi. Zayıflayan yapı güçlenmeye başladı ve hakim ses yeni tutuculuk akımının söylemiyle yeniden ayarlandı. ABD, yaşadığı kötü deneyimleri unutturken Hollywood talihli deneyimlerinden biri olan Vietnam'ı hep canlı tuttu." Platoon, Hamburger Hill (Hamburger Tepesi), Rambo, Good Morning Vietnam (Günaydın Vietnam) ve Born On The Forth Of July (Temmuzun Ondördünde Doğdu)" gibi filmler, dünyanın bir ucunda savaşmak zorunda bırakılan Amerikan gençlerinin duygularını yansıtan filmlerdi. Stanley Kubrick , Oliver Stone ve Francis Coppola bu tür filmlerde Amerikan toplumunun bilincini yansıtmaya çalıştılar. (20)

Özel bir bakış açısının bulunmadığı Hannah And Her Sisters (Hannah ve Kızkardeşleri), Rain Man (Yağmur Adam), Out of Africa, Kiss of the Spider Woman (Örümcek Kadının öpücüğü ), Ordinary People (Sıradan İnsanlar) gibi filmler

---

(20) Donald E. Staples, " The American Sinema", United States Information Agency, Forum Reader Series, 1990 Washington D.C

psikolojik sorunların, aile içi ilişkilerin, ikili ilişkilerin işlendiği 80'lerde, hiç de yeni sayılamayacak türlerdi.

80'lerin en popüler türü kuskusuz özgün ve başarılı senaryolardan ziyade yüksek teknolojiye dayanan, göz kamastırıcı sahnelerle izleyiciyi sürükleyen aksiyon filmleriydi. Bu tür filmler tüketim uğraşının en kalabalık ve yeni gözdesi olan çocukları ve gençleri hedeflerken yarattığı kahramanlarla da "güçlü olma" saplantısı taşıyan yetişkinler için de hayali birer diyar oldular.

İçeriksizliğin "ideoloji" olduğu bu filmler, izleyicisinin henüz istemeyeceği, kabullenemeyeceği görüntüler ve kendi görüş açısını aşan yenilikler sunmamakla kendi muhafazakar yapısını, dolayısıyla 80'li yılların genel çizgisini oluşturuyordu. Aslında bu muhafazakar yapı klasik stilin yani kendini görünmez kılmak isteyen biçimsel ayrımların tekrarından başka birşey değildi. Buna en iyi örnek ise araştırmanın önemli bir kısmını oluşturacak olan aksiyon türü filmlerin "comics" geleneğine dayanmasıdır. Bu, her türlü düş ürünü ve fanteziyi canlandırma olanağı tanıyan yapısıyla yüzyılın en yaygın görsel mecralarından biri olan Çizgi-roman'dır. Düz ve sık sık tekrarlanan sürpriz-merak-sürpriz dokusuyla her yaştan ve ulustan bir mediumdur ayrıca. Sürekli olma zorunluluğu comics

kahramanlarını gittikçe belirgin bir biçimde öne çıkartıp yalnızlaştırarak bu anlatım aracına koyu bir heroik özellik verir. Toplumsal yanıyla da comics genel anlamda Amerikan yaşam tarzının vazgeçilmez bir parçasıdır ve çağımız egemen Amerikan ideolojisinin en temel üretim araçlarından birini oluşturur. (21) Bu önemli üretim aracı, Tv dizilerine dönüşmesiyle birlikte popülaritesini yitirmeye başlayınca Lucas ve Spielberg gibi yönetmenler on yıl öncesine dek ancak çizgiyle somutlanabilen fantazileri, yaratıkları görsel efektlerle sinema perdesi üzerine düşürdüler; elektronik olarak kumanda edilen robotlar, akla hayale gelmedik yaratıklar, canavarlar, eriyen insanlar vs. Bütün bu filmler sadece artık sinemaya gittikçe ilgisi azalan izleyiciyi çekmekle kalmadı beraberinde daha önceden hedeflenen bazı yan sanayi alanları geliştirdi ; t-shirtler, anahtarlıklar, cüzdanlar, posterler vs.

Izleyicinin bu tür filmler yönelmesinin en önemli nedeni Spielberg gibi yönetmenlerin, izleyicilerin sığınacakları güvenli bir ideolojik liman vaadederek o sırada gereksinim duydukları ideolojik ihtiyaçlara cevap veren ya da bu ihtiyaçlara biçim veren öykü ve görüntülerden oluşan filmler yapması oldu. Özellikle Spielberg'in yaptığı filmlerin görüntü ve öykülerinin ifade ediliş ve dünyada varoluş şekilleri ile

---

(21) İbrahim Altınsay, "Günümüz Amerikan Sineması Üzerine Notlar"  
Sinema derg. sayı 1, Ekim 1984, s.25

izleyicinin, rahattan daha fazlasını yani isteneni filmler içinde bulmasını sağladılar. Bu filmler izleyicilerine hiç de rahat olmayan bir dünyada rahat bir ortamı, tatmin olan istekleri hatta filmin kendi hayali yapısı içindeki dünya ile birey arasında bir ilişki bile kurar.

Kraucker Spielberg'in filmleri için daha da ileriye giderek şunları söyler ; " Bu filmler ideolojiye bir şekil vermek ya da tepki vermeyi aşarak bizim dünyamızla kurmak istediğimiz en ideal ilişkiye biçim veren bir ideolojinin ta kendisi olurlar."

(22) Bu ifadeden de kolayca anlaşılacağı üzere Amerikan ideolojisini yansıtmanın ötesine geçerek bu ideolojiyi yaratan Spielberg filmlerini inceliyor olmak bize ABD sinemasının bu dönemiyle ilgili önemli ipuçları verecektir.

---

(22) Kolker, A.g.k.,13



B- 80'LERİN BÜYÜK DÜŞÜNÜ YARATAN ÇAĞDAŞ BİR TARZ USTASI;

SPIELBERG

1- 80'lerin İdeolojisi ile örtüşen Spielberg ve Film  
Çözümlemeleri

"Hayattan korkanlar kendilerini koruyan yanılsamalar (illusions) kurarlar ve bunlara gerçek adını verirler, fakat gerçekte bunlar bilinçli olmayan yalanlardır."

Nietzsche (23)

Amerikalı eleştirmenler Spielberg'in filmleri için kitlelerin tüketimine sunulmuş bir ideoloji üretme fabrikası ifadelerini kullanırlarken Avrupalılar bu tür filmlerle kitlelerin sürekli ve düzenli olarak aldatıldıklarını ileri sürerler. Burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta Amerikalılar ile Avrupalılar arasındaki kitle kavramları arasındaki farktır. Avrupa'da Marksist bir entellektüel önderlik nosyonu yer tutar ve politik bir yaklaşımdır. Amerika'daki yaklaşım ise bir tür Jefferson'cu liberalizmle doldurulmuş olup, nispeten tavırsız ve bireyci, sonuçta daha apolitiktir.(24)

Bu yaklaşımı doğrulayan ve filmlerinde politik imge ya da göndermeler en az olan yönetmen Spielberg'dir. Bu tür imge ve göndermeler kullanacaksa bile bunu çok açık bir şekilde gösterir ve ideolojik etkiye uygun olarak hareket eder.

---

(23) Maurice Mandelbaum, "History, Man and Reason ; A Study in Nineteenth Century Thought", London 1971, s.340

---

(24) Videosinema, Sayı 9., Mart 1985, s.25

Raider of the Lost Ark ( Kutsal Hazine Avcıları, 1981) 1930'lu yıllarda geçer ve Nazileri kötülük unsuru olarak kullanır. Nazilerin kötülenmesi yönetmenin Indiana Jones'un Son Macerası(1990) filminde de yoğun olarak göze çarpar. Naziler film boyunca beceriksiz birer kukla gibidirler ve sayısal fazlalıklarına rağmen Indy tarafından kolayca altedilirler. Baba Jones ise Naziler için "insanlığın çamurları"ifadesini kullanır.Kutsal Hazine Avcılarında serüvenci- arkeolog Indiana Jones'un Almanlardan Yahudilerin dinsel nesnesi olan Ahit Sandığını araştırmasından geniş anlatım bağlamında yararlanır. Hem din hem de politika olay örgüsüne,klışeye ve özel efektlere kolayca uyumlanan öğelere indirgenir. Din, doğaüstü iyi insanların doğaüstü koruyucusu haline gelir.Indiana Jones'un Son Macerasında kutsal emanetlere ilişkin söylenceler,Haçlı seferleri, şövalyeler vb. Hristiyan mitolojisi kırpıntılarıyla doludur. Bu kırpıntılar içinde başarıyla yol alan ve hedefe ulaşabilenler ise Hristiyan dogmasınının hep tekrarladığı üzere içi temiz, tam inanmış kimselerdir. Boşluğa adım atmadan önce Indy " inanmalısın" komutunu tekrarlar.Bu tür göndermeler bir Hristiyan propagandası olmanın ötesinde Hristiyanlığın üstünlüğüne zaten inanan izleyicileri ,içinde rahat edecekleri yakından tanıdıkları bir kültür ikonu evrenine çekilmesini sağlama amacıyla kullanılırlar.

Kutsal Hazine Avcılarında politik olarak en fazla

temsil edilenler Araplardır ve unutulmamalıdır ki film İranlı rehineler krizinin ardından ve Reagan iktidarının başlamasıyla Birleşik Amerika'da ortaya çıkan anti-Ortadoğucu'culuğun etkin olduğu bir dönemde piyasaya çıkmıştır. Her ne kadar Jones'un koruyucu arkadaşı bir Mısırlı olsa bile, Araplar çoğunlukla hilekar, sürü halinde, bir dereceye kadar Nazilerin oyuncakları ve kahramanın fiziksel cesaretinin kurbanları olarak görülürler. Özellikle, Nazilerin kaçırdığı sevgilisini...Araplarla dolu sokaklarda uzun uzun aramasının sonunda Indy'nin kendini birden iriyarı bir Arapla karşı karşı bulduğu sahne oldukça ilginçtir. Sakallı, türbanlı kırmızı kuşaklı, siyah cübbe giymiş bu dev Arap elindeki kılıcıyla hareketler yaparak durmaktadır. Arap, tek bir figür içinde nefret edilen her Arabın simgesidir. Bu durum karşısında Indy, kendini gülünç ve hor görür bir ifadeyle gösterir.

Kutsal Hazine Avcılarının anlatı modeli kahraman, bir dizi aşılmaz engelle sarılı olarak gösterir, ancak sonradan o, zekiliği ve fiziksel ustalığıyla bunları aşacaktır, tıpkı izleyicisinin olmayı istediği gibi. Indy'nin sunduğu tuhaf, kibirli bakış yapacağı eylem hakkında bir belirsizliğin dışavurumu değildir. Tam tersine soğukkanlılıkla silahını çeker ve Arabı vurur. Bakışının önemi, Arabın böylesine yararsız bir poz takınmasını hayretle karşılamaktır ;bir an için kendini bir tehdit olarak bile düşünür.

izleyicinin ideolojik konumlanması tamamen belirlenir. Kahramanın hüner gösterisi kendini ciddi biçimde yaralamaksızın düşmanları safdışı bırakma yeteneği izleyiciye hemen orada ve sorunsuz bir tatmin sağlamıştır.Reaganizm ilk açık filmsel ifadesine sahip olmuştur.(25) Reagan ideolojisinin ve kişiliğinin film dünyasına girişi farklıdır. Bu kişilik kahramanı eğiten ve meşru kılan ve belkide daha önemlisi seyirciyi koruyan yaşlı adam biçimini alır. Kahraman eylemlerinde ustasını geçerken bu uşta bir kontrol bir güvenlik limiti olarak hala varlığını devam ettirir. Kahramana ve aynı zamanda seyirciye dikkat eder. O mevcut iken seyirci kahramanın incinmeyeceğini e ya da kurulu bağların ötesine geçemeyeceğine ikna edilir. Reagan'dan önceki dönemde yapılan filmlerde koruyucular güvenilmez olabilirler. Ta i Driver'da Travis kendisinin neden sözettiğini bilmediğini söyleyen yaşlı taksi sürücüsü Wizard'a danışır , burada koruyucu başarısızdır ve Travis toplumun kabul ettiği tüm davranış bağlarının ötesine geçer.(26) Bu konu yaşlının gence hocalık yaptığı durumlar için özellikle geçerlidir. Genç adam hala öğrenmektedir, hala incinebilir ve kontrol edilmediği takdirde yanlış hareketler yapabilir. Burada akıl hocası, kahramanın gerçek babasından daha akıllı ve daha koruyucu etkisi olan ve herhangi bir gerçek

---

(25) Kolker, A.g.k., s.266

(26) Robin Wood, "Hollywood from Vietnam to Reagan", Columbia University Press, Newyork

babanın yapabileceğinden daha sağlam ataerkil bir ortam yaratan bir baba olarak ortaya çıkar.

Biyolojik babanın yerini alıp kahramana yön ve kontrol sağlayan yeni akıl hocası anne ata ailenin yaşama becerisi konusunda çözümlenmez sorunları öne sürmeden ailenin ideolojik talebini sağlar.

Bu konu Spielberg'in Back to the Future (Geleceğe Dönüş) filminde olduğu kadar hiçbir yerde görülmez. Bu filmde kaçık bilimadamı Doc. Brown'un yönlendirmesi altındaki Marty, doğumundan önceki zamana geri gider ve ana-babasının evliliklerini ayarlama da yardımcı olur. Kendi babası kibar tavırlı ve korkaktır, bu yüzden Marty kendisi ve ailesinin varoluşunda bir pürüz olmasın diye izdivacın gerçekleşmesinden emin olmalıdır. Ne yazık ki, müstakbel annesi oedipal üçgende en ilginç çeşitlemeyi yaratarak kendisine aşık olur. Marty hem annesinin doğru kişiyle izdivacını sağlamak, hem de bilimadamı arkadaşını kurtarmak zorunda kalır. Tam Marty günümüze döneceği sırada Doc Brown'nın kendilerine bir nükleer bomba yapmasına karşılık, zaman aracı otomobil için plutonium satan Libyalılar tarafından öldürüleceğini anlar. Bu çabalının sonucunda, kendi istediği gibi bir aile yaratmayı (seyahatten döndüğünde babası artık ümit vermeyen bir korkak değil Marty'nin aracılığı sayesinde tatlı dilli bir yazardır) ve Doc Brown'ı kurtarmayı başarır.

Bütün bu olanlar boyunca bilimadami babasal taleplerde bulunmayan eşit ve yaşlı bir yönlendirici, girişimci ve sadece destek değil macera da sağlayan bir çeşit kaçık alim gibi davranır. Back to the Future, Spielberg'in Joe Dante ile işbirliği ile oluşan Gremlins'ler ile bu anlamda benzeşir. Bu filmde de genç adamın babası gereksiz şeyler icad eden pasif bir adamdır. Akıl hocası filmde çok küçük bir rol oynar. Bu kişi çocuğa kötü küçük şeytanlar guruhuna dönüşen küçük bir yaratık veren yaşlı doguludur. Kutsal Hazine Avcılarında Indy, yalnızca bir serüvenci değildir. Aksi halde izleyici ona güven duymayabilirdi. Bu nedenle ilk filmde Indy evine döner, ikincisinde kötü bir mezhep tarafından kaçırılmış yüzlerce Hindistanlı çocuğu kurtarır ve onları perişan durumdaki köylerine geri götürür. Kahraman kurtarıcı rolünü üstlenir. Bu ise hem Spielberg hem de 80'li yılların ana motifidir ; Baba sendromu. E.T'deki erkek otoritesine, insana yeni babalar biçiminde gelen ,yeryüzüne konforu getiren yeni güçlerce tehdit yöneltmez. Önceki düzeni temsil eden gruplar- ordu, bilim,aile- yeni korumanın parlayan ışığı karşısında çözülürler. Uzaylı ziyaretçiler erkek çocuklar gibi görünür ; gerçektende görünen ilk uzaylı, diğer birçok beyaz figürünün çevresinde korumacı bir eda ile dolayan devasa beyaz bir figürdür. Bu arada başka bir çifte babalık biçimlenir; insanlığın rehberi ve koruyucusu olacak uzaylılar sırayla baba gibi davranan bir figür tarafından korunurlar. Korkutuculuk, iyi kalpliliğe dönüşür.

Aşırı riayeti talep eden çok büyük bir güc, yardıma muhtaç bir çocuğa erkek koruması sunuyormuş gibi gösterilir.

Korumanın onaylanması, E.T'de daha büyük bir teklifsizlikle tekrar edilir.70'li yılların alt üst oluşu geniş bir müdahaleyi gerektirir. Reagan döneminin başlarında kültür, tehdit edici olmayan bir liderle basit, karmaşık olmayan doğrudan bir iletişime hazırdı. Sinema, müsfik bir erkek-egemen güce dayanan bir çocuksuluk yönündeki ideolojik değişimi diğer birçok sinemacı tarafından tekrarlanan anksiyete ve güvensizliğe bir çözüm getirmeyi temsil ediyordu.( 27)

Bunda başarılı olmak için E.T'de Spielberg, Close Encounters'ın anlatı yapısını, onun yönelimi ve amacına dokunmazken, tersine çevirir. Skala daha da küçülür ;alt açıdan kaydırma çekimler ve karanlıkta parlayan dolaylı ışıklar daha az bunaltıcıdır. Yine de onlar hala bir tehdit ve gizemi ifade ederler. Her ne kadar tehdit derhal uzaylılardan kopan ve uzaylıları arayan yetişkin dünyalılara bağlansa da filmin asıl gizemi yalnızca E.T ve Elliot'un nasıl hayatta kalabildikleridir. Elliot, filmin en başında evindeki ziyaretçiden habersiz olan anlayışsız bir anne ile birlikte.

---

(27) Wood, A.g.k., s 289

Ayrıca Elliot'un kendi uzay yaratığını incelemek isteyen bilimadamlarına ve düşüncelerini kabul ettirmek zorunda olduğu kız ve erkek kardeşleriyle ( Elliot'un babasız oluşu önemlidir) sorunları vardır. Spielberg, sıkıntılı yetişkin dünyasında kendi yollarını bulan iki yaratık (Elliot ve uzaylı) yaratır. Onlar tümünden bir özdeşleşmeyi başarırlar. Spielberg filmlerinin başlıca hedefinin izleyiciye o anda kendi öznelliğinden vazgeçtiği anlatının gidişatında güven vermek olduğundan daha önce bahsetmiştik. Karakterlerle özdeşleşmekten çok daha fazlasını gerçekleştirerek izleyici, anlatı örgüsü içinde kadın ya da erkek bireyselliğini baskılayarak olaylara ve ritimlere tabii kılarak kurmaca (fictive) dünyanın düşsel karmaşasının parçası haline getirir. (28) E.T bu süreci ikiye katlar. Elliot ve uzaylısı paylaştıkları yaşam deneyimleri açısından öylesine yakındırlar ki, örneğin E.T hastalandığında Elliot da hastalanır ve neredeyse ölüm noktasına varır. Yabancı yaratık hem Elliot'dur hem değildir ve Elliot'un olmasını istediği herşeydir. Babasının Elliot'u terketmesi yüzünden E.T yalnızca başka bir ben ve düşsel bir arkadaş ve aynı zamanda diğer anaerkil babalardan çok güçlü bir ana ve baba yerine geçer. Daha da ötesi, E.T ve Elliot birbirlerinin anne ve babası olurlar. E.T akla ve uçuş gücüne sahiptir ve bir temasla kesilmiş bir parmağı tedavi edebilir. Elliot uzaylıya insan dilini öğretir. E.T ise Elliot'a hissetmeyi ve dikkati öğretir. Herbiri diğerinin bebeğidir, herbiri diğerinin ben'ini üstlenir.

---

(28) Kokner, A.g.k., s. 290



Onların ilişkişi Elliot'a yetişkin dnyasında normal eğilimin parçası olan benin diğer benlere -erkek egemen dzyene- boyun eğmesine refakat eden bir gvc verir. "Sonsuz gvvcvm var" der Elliot arkadaşına, E.T'yi ona tanıştırmadan once ve Elliot eve dnyemeyen oteki beni hastalanana dek bu gvvcu korur. Bu noktada bilimadamları Elliot'un evini istila ederler ve onu eve geri dnymesi iwin tehdit ederler ve izleyici, erkek otoritesinin dnyasına geri dner. Filmin başlarında bir tehdit olarak beliren hvkümet gvvcvlilerinden biri daha sonraları Elliot ile E.T arasındaki ilişkiyi merak eden ve kıskanan ( izleyici gibi) bir baba figvrvu cizer. E.T'nin vzdesleşme svrecini ikiye katladığını daha once belirtmiştik. Elliot ve E.T, baba/anne/oğul/en iyi arkadaş,ben/diğer ben seklinde karışıp birleşirler. Izleyici ise filmle ( kadın ya da erkek) kendi vznelligini filme bırakarak birleşir. Eğer Elliot, uzaylı ile olan ilişkisi vzerinde iktidarını ilan ediyorsa bu nedenle Spielberg de izleyici vzerindeki iktidarını ilan eder. Film izleyicisinin aynası olur. Lacan'ın ayna ifadesinde ( Metz'den aktararak) " çocuk hem aynanın iwinde hem de aynanın vnvndedir.

Sinemanın aynası bize kendi yalın gvrvntvmvz dışında herşeyi gvvcsterir. Cvnkv biz filmin dışındayızdır...Izleyici gvvcvren olarak sahnede yoktur, ama aynı zamanda oradadır ve hatta gvvcren olarak tamamıyla oradadır. Izleyicinin bakışı sinemasal aynayı kucaklar ve eğer bu bir Spielberg filmi ise izleyici de bu sinemasal ayna tarafından kucaklanır. (29)

---

(29) Kolker, A.g.k.,s.292

E.T., filmin başlıca iki figürünün anti-odedipal fantazyası içinde izleyicinin bakışını onaylayarak izleyicinin sahnede olmadığını unutturmak için herşeyi yapar. Karşılıklı kucaklamalar ile izleyici bir çocukluk durumuna geri götürülür ve düşsel dünyaya sokulur. E.T ölürken "nasıl hissedeceğimi bilmiyorum" der Elliot. Anlatının içinde Elliot uzaylı yaratığa, anlatının dışındaysa izleyici Spielberg'in kurmacalarında duyumsadıklarına bağımlıdır. Spielberg neyi istiyorsa izleyicisine onu hissettirir. O nihayi kararı veren erkek egemendir ve düşsel olanla ilişkinin belirsizliğini koruyamayacağını, karakterlerinden çok fazla bilir.Elliotun kendisini bir sonraki ve nihai gelişim aşamasına yani iktidarın değişen düzeylerinde kendi ben'ini diğer ben'ler arasına sokmaya zorlar. Yine de bu ben (elliot) E.T tarafından tehdit edilir ve Spielberg benin korunmasını tahahhüt etmenin yollarını araştırırken, bu benin tümden çözülmesini istemez. Çocuk ile uzaylı yaratığın narsistik özdeşleşmesi, sonradan uzaylının eve dönmek istemesi ya da ölmesi ve dost bilim adamıyla simgelenen baba sesi ile birlikte kırılır.E.T, yuva tahahhütüyle yeniden diriltilir ve Elliot bir kez daha kendi kaçışını yöneten yaratığa yardım ederken yetişkin dünyasıyla yüzyüze gelir. "Gerçeklik bu" der Elliot. Kaçışın kendisi Freudyen uçmaya yönelik çocuksu düşleri ve Vittorio De Sica'nın bir yoksulun cennete uçtuğu Miracle in Milan filminin son sekansını hatırlatır. (30)

---

(30) Kolker, A.g.k., s.293

Kendilerini takip eden polis ve hükümete karşılık E.T, çocukların ve onların kendisini eve götürmeye yardım edecek olan arkadaşlarının, gemisinin olduğu ormana doğru uçmalarını sağlar. Anne ve dost bilimadamlarının varlığına rağmen E.T., Elliot'dan ayrılışını gerçekleştirir.Düsellik ortadan kalkar ve Eliot'un erkeklerin ayrılmasına yönelik dikkate değer bir sorunu vardır.

Anlatı, E.T'nin eve dönüşüne izin vermiştir; bunun ideolojik etki-sonucu izleyici köksüz bir istek ve arzu konumunda tutar. Anlatı, kendisinin sona ermesi için ayrılığı sağlamak zorundaydı ama bu kapanışla (sona erişle) anlatı daha fazla izlenme arzusu yaratır.

Spielberg filmlerinin içinde melodramlar yaratarak filmlerin metineri ile gerçekliğin kendisi arasındaki uzamı yönlendirir. Filmlerinde Spielberg'in tatmin ettiği arzular sona erdiğinde tekrar geri döner, belki filmin yeniden izlenişiyle tekrar tatmin edilebilir ya da bir sonraki(film) metnine kadar bekler. İzleyici daha fazla güven ve tatmini satın alırken, ürün de bu güven ve tatmini yaratır. Böylece izleyici ile film arasında bir tür arz-talep ilişkisine dayanan bir döngü başlar. Geleneksel melodram , arzunun mutlaka yüceltilmesi ve yeniden yönlendirilmesinde ısrar ederek kendi anlatısını kapatır. " Bette Davis Now Voyager filminde aşklarının platonik kalmak zorunda olduğunu anladığında Paul Henried'e "Bırakın Ay'ı aramayı.Bizim yıldızlarımız var." der. Ama Spielberg tamamen

başkabir yönelim içindedir. Kültürün her zaman için hazzın yalnızca filmin düşsel diyarından alınabileceğine dair şüphe duyduğunu söyler. Onun filmleri bizleri koruyacak olan Ay'ı , yıldızları ve dünyevi olmayan yaratıkları gösterir. Jean François Lyotard, postmodern dünyada eski anlatıların artık kullanılmadığını belirtir. (31)

Spielberg, melodramatik oedipal mekanizma yaratarak, korunması sağlayarak ve yeniden sunuyor gibi görüldüğünü inkar ederek , her zaman izleyiciyi bu sisteme raptederek yaratacağı anlatının içine bu dünyayı çekerek bu sorunun üstesinden gelinebileceğini buldu. Bu mekanizma kendisini üreten ve heyezan için artık değer, arzular için tatmin ve izleyicinin talebinden daha fazla bir gereksinim yaratır. Çocukluktan beri kurulan düşleri yerine getirmeye söz veren bu mekanizma, çocuk doğru davrandığında ya da tepki gösterdiğinde ona bir şeyler alan yada istekleri yerine getiren bir baba gibidir.

Ataerkillik eski baskılardan kurtuluşu sunuyor gibi görünen ama başlangıçtaki yıkıcı eylemin, kendini tahrip etmek ve eski düzeni istemek olan böylesi yıkıcı güçle eski baskıların yeniden tesis edildiği bir film olan Color Purple'da tüm gücünü gözden geçirir.

---

(31) Kolker, A.g.k. s.292

Filmin kaynağı olan Alice Walker'ın romanı kadın gücünün ve birbirleriyle ilişkisinin güçlü bir tanımlaması, kadınların kendilerin öğrenme ve eyleme geçmenin merkezine koyabileceklerine ifadesidir. Gerçekten de Celie'nin kocasını suçlaması ve bağımsızlığını ilan etmesi güçlü bir feminist ifadedir. Ancak bu ifade eski sinemasal gelenekten ya da Spielberg'in kariyeri boyunca geliştirdiği gelenekten kopamayan bir film içinde eninde sonunda geri çekilir, başka bir biçimde ifade dilir ve en sonunda da yalanlanır. Color Purple Spielberg'in çocukluk fantazisi ve görsel şov'dan kopuşu olarak ünlendi. Çünkü film sadece kendi görsel şovunu yumuşatır ve uzaylı ziyaretçiler diyarından gelen korunma ve güvenlik arzularını, Güney'deki siyahlar üzerine olan eski Hollywood filmlerini anımsatan kırsal evler , alanlar ve yoksul kasabalara transfer ederek fantazisini yeniden oluşturur. Kuşkusuz pek çok filmde olduğu gibi bu filmde de John Ford'un Spielberg üzerindeki etkisini inkar edemeyiz. Ancak her iki yönetmenin benzer yanları olmakla birlikte ayrıldıkları yerler de vardır. Ford ve Spielberg aileler , güvenlik, grup ya da ev içi düzen ve bunun yeniden inşasına yönelik tehditlerle ilgilendiler. Ford'un etkisi Color Purple'da filmin düzenleniş (compositional) yapısını etkileme konusunda oldukça derinden hissedilir. Spielberg anlatısına Nettie'nin Afrika'dan dönüşüyle son verirken Celie, Shug Avery, evin çevresindeki diğerlerinin

Celie'nin evi'nin yaklaşan gruba gözlerini dikmeleri tam olarak Ford'un, örneğin " Fort Apache ve The Searchers 'da evlerinin önlerinde gruplaşan benzer aile düzenlemesi gibidir. Ancak Ford her zaman birey ve aile ile olduğu kadar topluluğun sorunlarıyla da ilgiliydi. Spielberg ise topluluğa ilgili değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi topluluk her zaman filmlerin periferisinde dolanır durur ve düzen sorunu ya kişisel ya da evrensel bir düzeydedir. Asla somut politikayı içermez. Ford, muhafazakar bir perspektiften baktığı (ama en azından baktığı) Amerikan tarihinin gidişatına tek tek karakterlerini uyarlamayı düşündü.

20. Yüzyılın ilk yarısındaki zenci bir topluluk üzerine olan filmde Spielberg, o dönem varolan politik, ekonomik ya da ideolojik güçlere neredeyse hiç ilgi göstermez ancak bütün bu güçlerin yansımalarını bulduğu 80'li yılların kişisel ve ailevi ideolojilere kurmağa bir dünya içinde yer verir. Onun anlatısı, içinde ortaya çıkan duygusal mahrumiyet ve vahşiliğe rağmen dünyanın geri kalanından tamamen izole edilmiş pastoral bir ortam/dünyada geçen bir melodramdır. Vahşilik sona erip Celie'nin özgürleşmesiyle duygusal mahrumiyet son bulup, kız kardeşinin dönüşüyle bu pastoral ortam/dünya herşeyi bağrına basar ve film, yenilenen ruhların şiirselliğe dönüştüğü bir hal alır. Walkers'ın romanı, Spielberg'i ve senaristi Menno Meyjes'e ekonomik ve toplumsal sorunların varlığının görülmediği neredeyse mitik bir güney, kırsal bir peysaj yaratarak daha

büyük sorunlardan kaçınma fırsatı sunar. Ancak şu gerçek göz önünde tutulmalıdır ki, Walkers'in romanında zenci yoksulluğu verili bir olgudur ve çok yaygın bir varoluş olarak anlaşılır. Bu yoksulluk içinde merkezi kadın karakterler net bir biçimde tanımlanmışlardır ve bu karakterler kendilerinin beyaz değil siyah , erkek değil kadın olduklarının farkındadırlar. Spielberg'in filmi ise farklılığın farkında oluştan yoksundur. Kesinlikle onun karakterleri de zencidir ama onların görünüşleri ve muhitleri kadar kırsal aksanları da Güneyli zenciden çok film zencisidirler. Walker'in karakterleri stereotiplerden çıkar, Spielberg'in girişimi de böyledir ama onunkiler daha çok ıslah etmeye yöneliktir. Spielberg, Walker'in romanının tek bildiği şey olan filmlerin geleneksel kalıpları içinde kendini rahat hissettiği, erkekler tarafından kontrol edilen ev içi düzene geri dönüş kalıpları olan ideolojik kalıplar içinde yok eder. Color Purple en derin düzeyinde erkek-egemen iktidar yapılarının gerekliliğini güçlendiren etkili ve otoriter bir anlatıdır. Bu güçlendirme, ilk isyan işaretini gösteren Sophia (Oprah Winfrey) karakterinde dışavurulan muğlaklıkla başlar. Canlı ve isyanla dolu olan- ki kocası Harpa'ya Celie'nin kendisini yola getirmesi için dövmesi gibi acıklı bir öğüde karşı çıkar- Sophia, zencilere karşı olan baskının bir göstereni (signifier) olarak kullanılır. Beyazlarla ilişkiden doğrudan oyanam acı çeken tek karakter olarak Sophia'nın onuruğun kırılması tek başına sempatiden çok dah fazlası için harcanmamış görünür.

Sözde alçak gönüllülük gösteren bir beyaz kadına (bu kadın önemsiz bir yarı deli olarak tanımlanmış ve bu nedenle son derece genel sıkı bir ırkçılığın güvenileek bir temsilcisi değildir.) cesaretle karşı koyarak Sophia, önce kadının kocasının saldırısına uğrar sonra da bir polisin tabancasını yüzüne vurmasıyla yere yıkılarak sakatlanır ve yıllarca hapis yatar. Polis Sophia'ya vururken, Spielberg üst açıdan çekime kesme yapar , Sophia düşerken kamera uzaktadır ve yerde yatan Sophia'nın eteği başına kadar kalkar. Sophia geleneksel olarak çekici bir kadın değildir ama daha çok şişman, kaba bir zenci kadın olarak stereotiptir. Onun yerde uzanışının çekimi yalnızca baskın beyaz bir dünya karşısında onun incinebilirliğini değil , aynı zamanda gülünçlüğü tanımlar gibi görünmektedir. Onun acı çekmesi yalnızca siyahların ve kadınların isyanlarının korkunç maliyetini değil aynı zamanda Spielberg'in bu tanımlamaktan duyduğu acı çekişin korkunç belirsizliğini akla getirir. Sophia beyazlar tarafından cezalandırır , ruh ve kapasite bakımından alçaltılar. Shug Avery, Sophia'nın olmadığı herşeydir. İyi bir görünüm vardır, yetenekli ve tamamen özgür ruhlu bir kadındır. Celie ve kocasının sevgilisidir. Ancak Shug'un acılı bir uzaklığı yaşadığı ve barışmak istediği vaiz olan bir babası vardır. Shug, Harpo'nun barında şarkı seyerken babasının kilisede kızıyla ayrılıklarını belirten ona karşı vaazının çekimi araya girer. Shug, Celie ile ilk sevişmesinin



ardından- bu Celie'nin özgürleşiminin ilk anıdır- barışmak için babasının kilisesine gider. Baba kızını reddeder ve sekans birbirinden ayrılan çoğunlukla herbir karakterlerin tek çekimleriyle sürer, Shug babasının sevgisini elde edemez.

Daha sonra Celie'nin kocasından ayrılıp Shug ile birlikte sehirden geri dönmelerinin ardından, anlatının ıslah olma yolunda ilerlediği olağanüstü olaylar dizisi meydana gelir. Celie, güven içinde çocukları ve kardeşi Netti'nin dönüş için hazırlanırken Shug barda şarkı söyler. Bir kez daha Spielberg bunun arasına vaaz veren babasının çekimini sokar. Onun vaazı tanrı adına yuvaya doğruyu götürme ihtiyacı üzerinedir. Koro şarkı söyler ve onların müziği bardaki müziğe sızar ve çalınan müzikle birbirine karışırlar. Shug'un orkestrası kilisenin müziğine katılırlar ve yalnız müzikal değil aynı zamanda görsel de olan bir karşılıkla ilahi başlar, sekans kilise ile küçük kırsal gece klübü çekimlerinin birbiri ardı sıra gelmesinden oluşur. Bu iki karışık mekanın ve uzlaşmaz karakterler Shug ve babasının kurgulanması içinde Spielberg Celie'nin kocasının bir çekimini araya sokar. O şimdi karısının onun vahşiliğine teslim olmayı reddetmesiyle iktidardan düşmüş biridir. Sallanan koltuğunda oturur ve kilise ile barın karşılıklı ilahi okumasına sanki sonuca dair gizli bir bilgiye sahipmişcesine gülümser. Shug klübün dışındaki arkadaşlarına kiliseye doğru öncülük eder. Kiliseye vardıklarında Shug : ile babası nihayet :

kucaklaşırlar.Filmin diğer iki başlıca kadın karakterleri Celie ve Sophia da kilisededirler ve barışma,babanın son tanrılaşması için hazırlanır.

Shug ve Sophia erkeklere boyun eğme konumuna getirilmeye zorlanan bağımsız ve iradeli kadınlardır. Shug, babasının kendisini tanımadığı sürece özgürleşemez. Buna ulaşmak için babasının evine (kiliseye) girmelidir. Dierer yandan Celie'nin başlangıçta bağımsızlığı yoktur. Filmin başından itibaren Celie, kendisinden birşeyleri -cocuklarını,kızkardresini,kimliğini alıp götüren erkekler tarafından hem fiziksel hem de duygusal olarak incitir . Celie kendisiyle yatmadı diye çok sevdiği kızkardeşi Nettie'yi evden dışarıya atan ve Nettie'nin yolladığı mektupları Celie'ye vermeyen kocasına köle olur.Filmin en sorgulabilir imgelerinden biri Celie ve Shug'un ,Celie'nin kocasının Nettie'den gelen mektupları sakladığı gizli sandığını keşfettiklerinde ortaya çıkar. Özel bölmesinin ortasında çıplak beyaz bir kadının fotoğrafları vardır. Filmin beyaz yaratıcıları siyah bir adamın tamah edeceği bundan daha gizli, daha haram ya da şok edici başka birşey düşünememiş gibidir.

Celie'nin kocasına karşı zaferi, iyinin başlıca melodramatik zafere ,kişilikle oluşan vahşiliğin dili üzerindeki bir kazanca dönüşür. Celie'nin kocasını traş ederken boğazını kesmeye yönelik hareketi, Spielberg tarafından açıkça anlatılan, izleyicide intikan arzusunu ortaya çıkarır. Bu arzu bunu izleyen

öfke ve kendini kabul ettirmenin dil düzeyinde ifade edildiği akşam yemeği sahnesinde son derece etkili olarak sunulur. Sözcükler Celie'ye bir özgürlük ölçütü sonuçta bu durum çağdaş özgürleşim anlarından biridir.

Ama bu özgürlük ölçütü kontrol altına alınmalıdır. Kocasından ayrıldıktan sonra Celie Shug'la birlikte oradan ayrılır ve kendi kurduğu işinde başarılı olur. Ancak Celie evine döndürülmelidir. Nitekim kendisine babasından miras kaldığını öğrenir. Celie'nin yeni kavuştuğu enerji sonucu mahvolan kocasını da hayata döndürmesi aslında filmin merkezi guruplaşmanın yeniden sağlanmasıdır. Eğer erkek filmin sonundaki genel iyileşmenin dışında bırakılsaydı filmin ideolojik tasarımı başarıyla sonuçlanmazdı. Adam yalnızca anlatı içinde değil, aynı zamanda ailelerin kendi uygun düzenlerine geri döndükleri 80 yıllar ortasındaki Amerika'nın daha büyük anlatı fantazisi içinde iyileşmelidir.

Kocasının, her ne kadar Celie'nin yeni kavuştuğu mutluluğa yeniden dahil olması anlatısal olarak mümkün değilse de, o bu mutluluğa görsel olarak dahil edilir ve bunun düzenlenmesine yardım eder. Onun önceki oldukça şiddet yüklü ve yıkıcı varlığı şimdi filmin kapanış bölümü için gereklidir. Bu, basitçe mutlu sonlardan bütün figürlerin iyiler ve kötülerin sonunda barıştıkları peri masallarından değildir ama erkek karakterleri de devre dışı bırakmamalıdır. Color Purple, zenci kadınların-

bütün kadınların- erkek egemen yapılardan kendi bağımsızlıklarını talep edebileceklerine dair bütün korkular teskin edilir. Bağımsızlığın kontrol eden bir erkekle mutlu, sevgi dolu bir ailenin sınırlarından ayrı olarak varolabileceğine dair bilgiler ortadan kaldırılır.

Muhafazakar aile anlayışı bireyselliği yok eder ve ailenin farklı imgeleri, alternatifleri analiz etme pahasına duyguyu ele geçirmek için kullanılır. Spielberg arzuyu meta'ya , ütopyayı dünyeviye ve ilişkilerin politikasını iktidar ve hiyerarşiyi güçlendiren bir görsel sölene çevirir. Burada ragbet gören gerçeklikler yalnızca izleyicinin dikkatini ve yanıt-tepkisini bağlayıcı kılanlardır. Bu görsel sözlenin kendine özgü içeriği yalnızca kendi çekiciliğinin küçük bir parçasıdır. Bu görsel sözlen bu dünyayla derinlemesine ilişkiye karşın ona tabi olma stratejisi olarak dünyanın görüne gerçeğini sunar. Ama kuşkusuz birşeyler kontrol altına alınmalıdır. Color Purple bağlamında, bütün Spielberg filmleri gibi toplumsal, kişisel, politik değişim yani yeniden doğuş tahahhütü ideolojik onaylamanın görsel hazzı içinde kontrol altına alınır ve izleyici bu görsel hazzı satın alır.

Spielberg'in filmleri her zaman dostluk ve yardımlaşmanın melodramatik gelenekleriyle, tehlike ve yalnızlığı savuşturmak için bireylerin diğer bireylere yardıma gelmesi gibi çekici mitlerle ilgilidir. Başka bir deyişle Spielbergin karakterlerinin

herbiri kendilerine yardım eden özel bir dosta sahiptir; E.T'de Elliot'un uzaylı dostu vardır,Color Purple'da Celie, Shug'un yardımını olgunlaşır. Sugarland Ekspres'de yasaları ihlal eden Lou Jean ve Clovis' pek çok polis yardım eder.

Spielberg'in filmlerinde çocuklar sık sık arkadaşları ya da aileleri tarafından desteklenirler. Back to the Future'da (Geleceğe Dönüş) Marty'nin bilim adamı olan arkadaşı tarafından desteklenmesi ya da Richard Donner'ın Goonies filminde bir grup çocuğun birbirine göz kulak olması gibi.

İnsanların oluşturduğu ya da kozmik dostluklar ve gruplar her zaman için düşsel türdendir ve dayanılmaz koşullar altında yoğun destek içerirler. Bunlar kendi içlerinde kapalı gruplardır ve asla topluluğun sorunlarını sunmazlar. Tersine daha büyük topluluk sık sık kayıtsız ve zıtlıklarla dolu olarak gösterilir ve dostluklar bunun içindeki bir hücreyi oluşturacak kadar tecrit edilmişlerdir. Spielberg'in başlıca söylemi kesinlikle içine kapalı, koruyucu, tehdit edici olmayan dostlukların güvenliği hakkındadır. Filmlerinde kullandığı uzamlar halka ait olmayan birer tehdit alanlarıdır. Color Purple'daki kasaba hem isimsiz hem de bir tehlike mekanıdır, Kutsal Hazine Avcılarında dünyanın önemli bir bölümü neredeyse doğa üstü güçlere sahip bir insanın kendi zekasını ve tahammül sınırlarını kanıtladığı bir alan haline gelir.Spielberg'in en son yaptığı ve ABD'nin hiper-geççekliğini birebir yansıtan

Jurassicpark'daki ada da yukarıdaki uzam özelliklerini barındırır. Spielberg kahramanını sükunet ve korunma sınırları içine sokmaya karar verdiğinde, bunu tehlikeli bir ortamdan dostlarla birlikte tecrit olma gereksinimini ileri süren dikkate değer bir sinemasal zerafetle yapar. Bu sınırlar içine sokma süreci izleyicinin gruplaşmaya katılmaya çağırılması ve serüven ile kurtuluşun yanılsatıcı dünyasının imtiyazlı bir üyesi olması nedeniyle izleyiciyi de içerir.

Spielbergci dünya içe çekici, dağıtıcıdır ve izleyiciyi bu dünyaya girmeye zorlar. Tutkulu bir biçimde hoşnutsuzluğun yerine tatmini geçirir, çocuğun olgun, maddi ve ortaklaşa bir çevrede yapılamadığı sürekli bir durum olan konfor ve arkadaşlığa yönelik arzusunda ısrar eder. Bu dünya toplumsal gereksinimler karşısında sorumlu olan bireyselliği reddeder. Gerçekte bu dünya düşünen bir öznelik anlamında, kendi bilgisi ve etkinliği içinde güvenliğini sağlayan bireyselliği reddeder. Tek tek bütün eylemler, kendisine ya da dünyaya güçlü bir erkek-egemen güç tarafından korunan bir sükunet durumunu getirme ya da geri döndürme adına yapılır. Spielberg muğlaklık ve korkuyu alır ve bunların ya tehdit edici bir dünya ortamıyla aktif olarak dövüşen, kendini geri planda tutan kahramanla ya da pasifliği dışardan dünyalı olmayan bir varlıkla giderirken, kahraman özelliği göstermeyen insan ya da çocukla yer değiştirdiği anlatılar içinde yeniden dağıtır.

## II. BÖLÜM

### A- 1980 SONRASI ABD SINEMASI'NIN TÜRK SINEMASINA ETKİLERİ

Türk toplumunun yaşamında salt "refah düzeyinin yüksek olması isteği", Turgut özal'un ithal ettiği yeni liberal düzenle örtüştüğünde ortaya 80'lerin klişe kavramı "yükselen değerler" ve bu değerlerin toplumun farklı kesimlerine göre değişen sentezleri çıktı. Araştırmanın bu bölümünde, ABD'nin idealize ederek benimsediği Batı tarafından evrensel kılınan liberal düşünce ve kapitalist sistem ile bu sistemin bir maketi olan Hollywood'un Türk Sineması'nı ne yönde etkilediğini tarihsel bir bakış açısıyla tespit etmeye çalışacağız.

#### 1- " Küçük Amerika" Düşü ve Türkiye'de 80'li yıllar

1948'de Marshall Planı'nın kabulünden ve 1950'de DP'nin iktidara gelmesinden sonra Amerikan yaşam biçimi Türkiye'de egemen olmaya başlar. Türkiye kapitalizminin 1980'lerdeki kültürel canlanışına ve kabuk değiştirişine kadar olan döneme bakıldığında, Amerikan yaşamına giriş "Küçük Amerika" olmak Menderes retorığının en görkemli kavramlarından biridir. Ama bu yalnızca imgelemin bir ürünü değildir. Başbakanın doğrudan doğruya daha CHP iktidarı döneminde bizzat ABD tarafından empoze edilmeye başlanmıştır.

Gerçi Türkiye'de Meşrutiyet'ten itibaren " alafrangalık" ve "züppelik" yaygın bir biçimdi ama 1946 devalüasyonu da yeni bir zenginler sınıfı yaratmaktan geri kalmadı ve DP dönemi boyunca Türkiye kapitalizmi palazlanmaya devam etti. (32)

Bütün bu olumsuz içeriğine rağmen kapitalizmin gelişmesi Türkiye'de sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel düzeylerde sadece ilişki ve davranış biçimlerinin dönüşmesine yol açmakla kalmamış, bazı tabuların yıkılma sürecini de başlatmıştır.

1970-1990 arası Türkiye'de dışa bağımlı kapitalizmin tırmandığı yıllar oldu. Türkiye burjuvazisi, 12 Mart ve 12 Eylül darbeleriyle inanılmaz ölçüde desteklendi. Çalışan kesimlerin sendikal hakları askıya alındı.(...) Burada üzerinde durulması gereken asıl nokta, emekçi sınıf ve tabakaların maddi durumlarındaki gerilemeye rağmen, burjuvazinin ideolojik saldırısının etkisi altında kalması ve tüketim toplumunun yaşam değerlerini benimsemesidir. (33) Alt gelir grupları, TV radyo ve basın gibi kitle iletişim araçlarında düzenlenen reklam kampanyaları sayesinde bir çoğuna asla sahip olamayacakları ürünlerle kendilerinden geçirilmekte, daha çok mülk özelemleriyle dizgenin gönüllü ortağı durumuna getirilmektedir.

---

(32) Ahmet Oktay, "Türkiye'de Popüler Kültür", Yapı Kredi.Yay., İstanbul 1993, s. muhtelif

(33) A.g.k., s.89



Özellikle taksitli satış kampanyaları, alt ve orta sınıf bireylerinde mülkiyet duygusunun ve isteginin kısırtılmasında önemli bir rol oynamıştır oynamaktadır.

Yine aynı dönemde (1970-1990 döneminde) her türlü iletişimi geçersizleştiren ve kendi istekleri doğrultusunda biçimlendiren medya, her türlü muhalif öğeyi özümsemeyi, edilginleştirmeyi, en tehlikeli ve yıkıcı olabilecek içerikleri popülerleştirmeyi ve kitle kültürüne dönüştürmeyi başardı. Daha da ötesinde, büyük sermayenin tekeline geçen tüm iletişim/bildirişim kanalları, reel toplumun ve reel sosyalizmin içine yuvarlandığı bunalımdan da yararlanarak, kapitalizmin aklanmasına çalıştı.

80 sonrasında bu gelişmelerin bir ivme kazandığı, köşeyi dönme ideolojisi ve işbitiriciliğin egemen olduğu, paranın en yüce değer sayıldığı bir ortam yaratılmasında dört eğilim birleştiren Anap iktidarı ve lideri Turgut Özal'ın önemli rolü vardır.

Cumhuriyet Türkiye'si'nde her zaman kendisine dönülen bir ekonomik/politik yöntem olarak popülizm, 24 Ocak kararlarından itibaren tam bir kıran kırana rekabet dönemini açmaya uğraşan Özal iktidarında da kullanılan ya da kullanılmak zorunda kalınan bir tutum olmuştur. Ahmet Oktay'a göre popüler kültür gündelik yaşam kültürü olarak gerçekliğin olumsuz yanlarından kurtulmaya

yarayan ve yapay mutluluklar üreten bir kültürdür. Bu kültürün üretilmesiyle kitleler reel yaşamlarının acılarını, umutsuzluklarını hafifletmekte, eşitsizlikleri, adaletsizlikleri, insanlararası ilişkilerin düzeltilmesiyle çözümlenebilir olgular olarak görmeye koşullanmaktadırlar.(34)

Neopopülizmin yıldızlarına göre ise ideolojiler mera, çağdışı politik liderler çoban, ideolojilere kapılanlar ise sürüydü. Ancak eskiden hiç olmazsa birkaç ideolojinin kalıplarıyla boğuşulurken, yeni yükselen değerler tek ideolojiyi dayattılar tepeden. Böylece ideolojik kalıpların yerini tüketim kalıpları almış, insanlar bu tüketim kalıplarına göre statü kovalar hale gelmiştir. Artık çağdaşlık adına sunulan yeni ilişkiler dünyasında ve "medya çağı"nda çıkarları kollayacak imajlar derler entegre tesislerde üretilmeye başlandı. Temalarsa bellidir : Uzlaşma, ılımlılık değişim, 2000'li yıllar, eskiye hakaret(35)

İlimlilik ve uzlaşma sayesinde yaşandığı söylenen bu değişimin yönü ABD'dir. Medya aracılığıyla özlem haline getirilen "tüketime göre statü" temelindeki yaşam biçimi ise kentlerdeki ilişki ağına daha uygundur ve ortada kentli sermaye

---

(34) Oktay, A.g.k., s.13-14

(35) Can Kozanoğlu, "Cilâlı İmaj Devri", İletişim Yay., İstanbul, Temmuz 1992, s.28-33

cevrelerinin ve kent kökenli medya yöneticilerinin ağırlık koyma operasyonu bulunmaktadır.

80'lerin başında her şey o kadar hızlı gelişmekte, o denli büyük paralar dönmektedir ki kimsenin durup düşünecek zamanı yoktur. Bu dönemde özellikle bankacılık, finans, uluslararası pazarlama alanları, genç profesyonellerce büyük rağbet görmektedir. İşte dünyada 80'li yılların vahşi kapitalizminin özel versiyonunu benimseyenlerin en dinamik ve yeteneklileri bunlar arasından çıkan, adına yuppie denilen, para ve gücü ilahlaştıran bu genç profesyoneller oldu. Dönem yuppie'lerin dönemi idi ve bu Amerikan iş yaşamında rastlanan bir tipolojinin Türkiye uyurlaması anlamına gelmekteydi.

Özal, Reagan, Thatcher ile simgelenen 80'li yılların lider tipi, halk kitlelerinin nabzını yakalamayı iyi başardı. Onların bastırılmış bencil, çıkarıcı, soven duygularını ve zaafalarını yeri gelince kullanmaktan çekinmedi. Halka, "bulduğunuz statüyle yetinmeyin, niceliksel iyileştirmelerden öte bizim sistemin köşe dönme, malı götürme gibi niteliksel dönüşüm fırsatlarından yararlanın" (36) mesajlarını verirken özellikle etkili oldu.

Sermaye-devlet-medya üçlüsünün başlattığı imaj operasyonu ile yükselen değerler pazarlanmakta iken, kentlerdeki

---

(36) Hayri Kozanoğlu, "Yuppieler, Prenslar ve Bizim Kuşak", İletişim Yay., İstanbul 1993, s.9-10

kültürel yaşam da büyük bir değişim sürecine girmiş bulunmaktadır. Kırsal kesimden gelen insanlarla kentlilerin karşılıklı etkileşimi sonucunda yeni bir kültür doğdu ; arabesk. Ancak yükselen değerlerin kent değerleri olduğunu , bu değerlerin tüketim kalıplarına karşılık geldiği savunularak ekonomik açıdan sınıf atlamayla kültürel açıdan sınıf atlama birbirine karıştırıldı. Döneme egemen olanların uygun gördüğü, dahası kentli olmak için zorunlu gördüğü şeyleri tüketenler, finans sektörünün nimetlerinden yararlanacak biçimde yaşayanlar kentli sayılmakta, bunu gerçekleştirmeye gücü yetmeyenlerse "köylü" kabul edilmektedirler. Böylece toplumsal yaşamda bir yandan insanların tüketim kalıpları doğrultusunda farksızlık çizgisine çekilmeye çalışıldığı diğer yandan Serbest Piyasa Ekonomisi gereğince rekabetin kızıştırıldığı bir dönemi simgelemektedir 80'li yıllar.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında İzmir İktisat Kongresi'yle "Batı standartlarında" bir milli burjuvazi ve onun "iktisadi önderliğinde" bir toplum yaratma stratejisi ve 24 Ocak 1980 kararlarıyla aciliyeti resmen ilan edilmiş, iktisadi yeniden yapılanma atağı nihayet epeyden beridir iktisat bilimcileri tarafından böyle bir sürecin ihmal edilemez bir boyutu olarak telaffuz edilen "iktisadi mantık"ı zihinlerde ve yaşam

tarzlarında yeşertme işini üstlenmiş cengaver bir öndere ve kadroya kavuşmuştu. (ANAP ruhu) (37)

Özal tüm ideolojik kutupları (sol, sağ, müslüman, faşist) ANAP bünyesinde nasıl toplayıverdiğine işaret ederek, dünyada bir anlam, bir amaç aranıyorsa bunun çağımızda ancak bilim- teknik ve iktisatta bulanabileceğini söylüyordu. Bilim ve teknoloji (yani iktisat) ideolojiyi yenmişti, çünkü ideoloji karın doyurmuyordu.

Yapılan darbeler, partilerin stratejik değil taktik sorunlar çevresinde sürdürdükleri kör dövüşü, parlamento dışı muhalefetin içine sürüklendiği fraksiyonculuk ve terörizan pratik, 80 öncesinin ideolojik kutuplarını oluşturan kitlelerin siyasetten soğumasına ve askeri depolitizasyonun gönüllü katılımcısı olmasına ve gelecek düşü yerine mutlu bugün düşüncesine sarılmasına yol açtı.

Teknolojik patlamanın dünyüyı kuşatmış olduğu bu durumda , elektronik bilgi toplumunun - özal ile birlikte- çekim alanına girmiş bulunan Türkiye'de sorunlar, giderek karmaşık bir hale gelmişti. Ayrıca Türkiye'deki fütürolog söyleme tarihin, ideolojinin, insanın sonunu ilan eden kuramlarda eklemleniyordu.

---

(37) Ertuğrul Başer, "Bir Düşmanlar Toplumuna Doğru", Birikim Dergisi, Eylül 1993, sayı 53, s.15

Mal edinimi, refah düzeyi, toplumsal statüde yükselme, hep bu dönemin motivasyonlarıydı ; herkes mutlu gelecek düşleri peşindeydi.

Kuşkusuz bu düş, sadece toplumu değil bu toplumun bir parçası ve her dönem (ister istemez) aynası olan sinemayı da etkilemiştir. Aynı toplum içinde yaşayan yönetmen, senarist ve yapımcının hem bu toplumsal değişim sürecinden, hem de etkinin kaynağı olan ülkenin sinemasından etkilenmeyeceğini söylemek hata olacaktır. Türkiye'de son onyıldır önem kazanan "yönetmen sineması"nın bu etkilenmelerden biri olduğu kanısındayız. Bu ithal kavramın Türk sinemasında yerini bulup bulmadığı tartışmaları bir yana, son yıllarda gözlediğimiz yönetmenin kişisel stil edinme ve gösterme çabalarından önce Türkiye'de aynı yolla ithal edilen "star sineması" vardı.

## 2- Yeşilçam'da "Satar Sistemi" ve Melodram Türünün Kökenlerine Genel Bakış

Hollywood, sinema endüstrisinin ekonomik açıdan sağlam temeller üzerinde yükselmesi uğruna "star sistemi-yıldız yaratmacılığı" nı oluşturup bunu bütün dünya ülkelerinde tezgahladığında, Türkiye de etki dışı kalmadı elbet. Bir yerden sonra sistemin uygulanmasına gönüllü hizmet bile etti.

1940'ların günlük basınında Hollywoodlu yıldızların boy boy resimlerinden geçilmemektedir. O tarihlerde, daha doğru bir deyişle Hollywood'un önü alınmaz etkisine gelene dek, Türk basınında egemenlik Alman ve Fransız sinemasınındır.

Aynı yıllarda Türk sineması hem sayıca kısıtlı film yapmakta, hem de iç pazarda kendine yer edinme çabasıdadır. Ama bu çaba, uzun bir süre olumlu sonuç vermeyecektir. Nedeni ise Türk Sineması'nın bit tür taklitçilik çıkmazına girmiş olmasında yatmaktadır. Alman sineması ile Rus sinemasının anlatım ağırlığıyla ağıdalı melodram anlayışını Türk Sineması'na uygulamaya girişen Muhsin Ertuğrul, Türk Sineması'nın gelişmesi bir yana, doğup büyümesini de engelleyecektir.

1930'lu yılların ortalarından sonra Hollywood, üretimini artırarak savaş sonrasında dünya pazarlarını ele geçirmişti. Amerika, sinemanın propaganda gücünü kullanarak, kendi düzeni ve düzenin sağladığı yaşam düzeyini bu yolla yaymaya başlamıştı.

Bu dönemden 1950'lere dek Türkiye pazarı Hollywood filmlerinin elinde kalır. 50'lerde Atıf Yılmaz, Lütfü Akad gibi tiyatro dışından gelen sinemacıların da etkisiyle, başlangıçta sarkıcı-türküçülere önem veren (Münir Nurettin, Müzeyyen Senar vb.) Türk Sineması, hem tiyatrocuların hem de bu türden kendini kurtaracak ve yeni yüzlere dönecektir.

Basının da dış ülke sinemalarına (özellikle Hollywood sinemasına ) açılımı bir okur birikimi yaratır. Muhsin Ertuğrul'un ilk dönem filmleriyle kıyaslanmayacak niteliklere sahip yeni dönem Türk filmleri hızla seyirci ilgisine kavuşur. Bu Türk filmlerine ve film yapımcılarına basının sınırlı düzeyde de olsa yakınlık göstermesine yol açar. Daha önce Hollywood'un gönüllü propagandacılığını yapan " yıldız dergisi" bir yarışma açarak Ayhan Işık'la Belgin Doruk'u Türk Sineması'na kazandırırılar. Böylece, ilkel bir yoldan da olsa Türkiye'de "yıldız yaratmacılığı" başlatılmış olur.(38)

Bu aşamadan sonra Türk Hollywoodu Yeşilçam'da yapımların hızlanmasını, basınla sinemanın çıkar ortaklığına girdiğini, 70'li yıllara gelinceye dek Türk Sineması'nın bu yıldız yaratmacılığının ya da star sisteminin kan pompalaması ile ayakta durduğunu görüyoruz. Bu yıllara kadar olan döneme, anonim ya da popüler Türk sineması denmektedir.

---

(38) Tarık Dürsun," Yeşilçam'da star sistemi ya da yıldız yaratmacılığı üzerine", Videosinema, Ocak 1985, Sayı 7,s.29

---



Dünya Sinemasına oranla 50 yıllık bir deneyim eksikliğiyle ise başlayan Türk Sineması'nın 70'li yıllara kadar olan dönemde yaptığı filmlerse Türkiye'de tutan yabancı - özellikle ABD - filmlerin örnek alınarak yapılan melodram türü filmlerdir. Bu melodramların üretiminde yerel bir anlatım biçimi bulabilmekse oldukça güçtür. Amerikan Sineması'nın belli kalıp ve figürlerinden yola çıkılarak yapılan adaptasyonlar tutmuş ve sinemanın ne olduğunu doğru dürüst bilmeyen Türk seyircisine bunlar sözcüğün tam anlamıya yutturulmuştur.(39)

Türk Sineması'ndaki en büyük yeri tutan bu melodramlar çok kısa bir süre içinde zengin-yoksul, iyi-kötü karşıtlıklarının birbir çeşit varyantları olarak Türk Seyircisine sunulmuştur. Böyle bir tutumun anlaşılmanması için hiçbir neden yoktur. Cahil ve eğitimsiz toplum, kolay anlaşılır filmler istemektedir. Güzel erkek ve kadınlar istemektedir. Böylelikle Türk sinemasının gelişmesini önleyen en büyük etken Türk seyircisidir demek işin içinden sıyrılmanın bir yoludur. Bütün dünyada kolay filmler ve basit konular işlenmiştir. Ancak pek çok ülkenin sineması bu arada gelişmiş, kendi kendini ve seyircisini eğitmiştir. Oysa Türk seyircisini eğiten sinema ne yazık ki, yabancı sinema yani Hollywood sineması olmuştur. Gerçi bu durum sanıldığı kadar kötü değil tam tersi, günümüzün yönetmenlerini daha kaliteli

---

(39) Oğuz Adanır, " Türk Sineması'nın Anlatım Sorunları", Videosinema, Mayıs 1985, Sayı 11. s.78

çalışmalar yapmaya itmesi açısından faydalı olarak bile değerlendirilebilir.

Bu star sistemi ve melodram türünün , geleneksel kültürel verilerimize uygun olması nedeniyle çok uzun yıllar (hatta günümüze kadar) varlığını sürdürmesi, Türk sineması'nın "yönetmen sineması"na geçişini bir anlamda geciktirmiş belkide engellemiştir.

Yönetmen sineması, 70'li yıllarda Yılmaz Güney'le ilk denemesini bulacak, "Umut" filmi sinemamıza Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk vb. yeni kuşak genç yönetmenlerin katılımını ve bireysel stil edinme çabalarına girişmelerini sağlayacaktır.

Ancak Türk sineması 70'li yıllarda yaşanan toplumsal çalkantılara paralel olarak ciddi bir bunalım içindeydi. Örneğin salonlar hızla kapanıyor, sansür baskısı sürüyor, piyasada seks filmleri egemenliği yaşıyordu. Bütün bunlar seyirciyi olumsuz etkileyecek, TV ve videonun yaygınlaşmasıyla özellikle aile ve kadından oluşan Türk seyircisi sinemadan bir süre uzaklaşmak zorunda kalacaktır. Bizce Umut filminin ve Yılmaz Güney'in etkisiyle doğan yeni kuşağın bireysel girişimlerini baltalayan unsurlardan biri -ve en önemlisi- Türk toplumunun ve sinemasının geçirmekte olduğu bu bunalımdır.

80'lerden sonra Türk toplumu, bu bunalımdan belli bir

zihinsel dönüşüme uğramış olarak çıkarken, Türk sineması da yeni arayışlara, yönelişlere girerek bu bunalımı atlattı, yitirdiği seyircisini yeniden kazanmaya çalışacaktır.



### 3- Türk Sineması'nda 80'li Yıllar

Türk sineması 70'lere kadar anonim bir geleneğe dayanan popüler bir sinamaydı. 70'lerde Yılmaz Güney'le birlikte kişiselleşme çabası başladı ve 80'lerle birlikte anonim popüler gelenek, tümüyle geri çekilerek sahneyi kişiselleşme eğilimlerine bıraktı.(40)

Geçmişte "star sistemi"ne özenerek hiçbir sinematografik anlamı olmaksızın film yıldızlarının gözlerine, dudaklarına salt güzel oldukları için yer veren Yeşilçam sineması, 80'lerden sonra 80'lerden sonra " Bu bir.....filmidir" ibaresine yer vererek bu kez de "yönetmen sineması"ndan etkilendiğini ortaya koymaktadır. ABD'de yönetmen sinemasının 60'larda başlayıp 70'lere kadar uzandığını düşünenecek olursak bizdeki "yönetmen sineması"na geçişin geciktiğini söyleyebiliriz. Bu gecikmenin nedenlerini ;daha önce söz ettiğimiz dönemin (70'lerin) toplumsal çalkantıları, daha önceden ithal edilen star sistemi ve melodram kalıplarının geleneksel kültürümüzden kaynaklanan anonim anlatım biçimlerine uygun olması ve bu nedenle kolay vazgeçilememesi , son olarak da 80'li yıllar gibi hızlı bir kültürel değişime gereksinim duyulması gibi olgularla açıklayabiliriz.

---

(40) Fatma Oran, "Ayşe Şasa ile 80 sonrası Türk Sineması Üzerine", Beyazperde, Ocak 1990, s.5.

---

Daha önce belirttiğimiz gibi bu kavramın Türk sinemasında gerçekten yerini bulup bulmadığı ayrı bir tartışma konusu. Türk Sineması'nın taklit ve uyarlamalardan farklı olarak sinemaya özgü kavram ve anlatım özelliklerinden etkilendikleri ayrı bir tartışma konusudur.

Araştırmanın bundan sonraki bölümünde ,daha evvel açıklamaya çalıştığımız 80 sonrasında değişen toplumsal (ABD patentli) değerlerin, farklı üsluplar ve özgün stiller edinme çabasındaki yönetmenler tarafından nasıl algılandığını ve ne şekilde yansıtıldığını inceleyeceğiz.

80'li yıllarla birlikte Tv.lerin üç kanala çıkması ve buna bağlı olarak yabancı dizi ve filmlerin artması, video piyasasındaki canlılık ve sinemalarda gösterilmek üzere ithal edilen yabancı filmlerin nitelik olarak düzelmesi, varoşlardaki ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin şehrin ekonomik ve sosyal yaşantısına katılmaları, bir yandan satın alma gücü gerileyen alt orta sınıf, diğer yandan toplumun bütün kesimlerinde daha iyi yaşama özleminin belirginleşmesi, ekonomide liberalleşme, farklı beklentileri olan bir tüketici topluluğunun belirginleşmesi, değer yargılarından karmasa vb. sosyolojik birer olgu olarak Türk Sineması'nı da etkilerdi. Henüz bir sanayi dalı olamayan ve bir süredir bunalım içinde yaşayan bu sinema, eskiden olduğu gibi 80'li yıllarda da Türk toplumuna

ilişkin göstergelerden biri olmayı sürdürdü. Çekilen çoğu film bu anlamda yetersiz kalsa bile...Bu dönemde yapılan filmlerin bir bölümü bir yandan geleneksel Türk filmi seyircisini hedeflerken, diğer yandan seyircinin de gündeminde yerini aldı.(41)

Güncel olgulara inandırıcı biçimde yaklaşmayı deneyen dönemin ses getiren filmlerinin en büyük özelliği, melodram kalıplarına fazla düşmeden, psikolojik boyutu da ihmal etmeden (kimi zaman eksik ve yanlış da olsa) bireye ve çevresine hayat kazandırma çabasıydı.

Tiplemelerde iyiler ve kötüler biçiminde bir şematizme yer verilmeyen bu filmlerde dramatik yapı, kadının, aydının, hapisten yeni çıkanların çevreleriyle eskinin yeniyile çatışması üzerine kurulmaya çalışıldı. Bu filmlerde aile, tüketim, kadın,cinsellik, iletişimsizlik, köşeyi dönme ve aşk gibi olgular ele alınırken, senaryoya daha çok önem verilmeye başlandı.

Sinemamızın bu dönemde yöneldiği yeni konuları, çalışmanın sınırlarını belirleme açısından 12 Eylül Filmleri,Kadın filmleri ve Yönetmenin kendi kişisel dünyası ve stili ile Türk insanına gözlemci bir açıdan bakmaya çalıştığı filmler olarak

---

(41) Nejat Ulusay, "Seksenli Yıllarda Türk Sineması", Beyazperde, Ocak 1990, s.2

gruplandirdık. Çalışmanın eksenini bu gruplar oluştururken, film seçiminde etken olan en büyük unsurlardan biri mevcut basılı kaynaklar (ki bunların sayısı oldukça kısıtlı) ve subjektif değerlendirmelerdir.

Ayrıca çalışmanın bütünselliğini bozmama açısından, 50'lerde başlamakla birlikte 80'lere doğru artan iç göç dolayısıyla kentlere gelmeye devam eden ikinci ve üçüncü kuşak göçmenler için, arabesk şarkıcıların oynadığı melodramlara yer vermeyeceğiz.

### 3 a- 12 Eylül Filmleri

Türk Sineması 12 Eylül dönemine daha çok bireysel öykülerden yola çıkarak yaklaştı. Bu filmlerde 12 Eylül'ün işkencesi ele alınmaya çalışıldı. Bu filmlerin ortak noktalarından birini daha, genelde devrimci-bireyi ön plana çıkartması ve devrimcinin hapis sonrası yaşama uyumsuzluklarının irdelemesi olarak belirleyebiliriz. Ayrıca filmlerdeki devrimcilerin işkence sonucu sadece fiziksel olarak değil , ruhsal olarak da etkilendikleri vurgulanmıştır. Fakat devrimcilerin hapse girmeden önceki yaşamlarına değinilmediği içinse bu insanların nelere inanarak devrimci olduklarını görülememektedir. Böylece döneme ait herhangi bir iz bulmak güçleşiyor bu filmlerde.Sonuçta ne dönem üstüne bir yorum , ne de yönetmene özgü bir bakış açısı belirmediğini gözlemliyoruz.

Ertuğrul Kürkcü'nün de belirttiği gibi 80'ler sinemasının ürünü olan kimi filmlerin içerdikleri siyasal yük dolayısıyla ayrı bir küme içinde kodlandırılma çabası anlaşılabilir olsa da, bu filmlerin -12 Mart romanı-gibi bir 12 Eylül filmi oluşturduklarını söyleyebilmek güç. 12 Mart Romanı'nın ayırdediciliği doğrudan doğruya 12 Mart rejiminin kurbanı olan genç devrimcileri bu zaman kesiti içinde tasvire çalışmasından çok, kahramanlarının kişiliklerini kuran toplumsal, kültürel, tarihsel ve siyasal dokuyu didiklemesi, toplumsal varoluşu



icinde devrimci bireyi irdelemesi olduğu söylenebilirdi. Oysa "12 Eylül Filmleri'nin" ya da 12 Eylül'lü filmlerin yönetmenleri ve vermek istedikleri mesajlar bir yana, ortak karakterlerine tek bir tanım getirmek gerekseydi, bunların tarihsel ve toplumsal dolaylımlarından sıyrılmış atomize bireylerin tekil öyküleri olduğunu söylemek mümkün olabilirdi. Böyle olunca, bu filmlerin hiçbirinde -yönetmeninin öznel değerlerin ne olursa olsun- 12 Eylül'e öngelen dönemde toplumun bütün sınıflarını ve bütün siyasal güçlerini karşılıklı çatışma içine sokan, hiç kimsenin dışında kalmayı başaramadığı toplumsal mücadelelerin hiçbir izini bulamayız.(42)

Murat Belge de filmler için benzer eleştiriler getirerek bu filmlerde dönem üstüne bir yorum getirilmekten çok, dönemin herkesçe bilinen bazı özelliklerine veri olarak yaslanma eğiliminin ağır bastığını belirtiyor. Belge'ye göre bir sinema yönetmeni az çok kabul gördüğünü varsaydığı böyle bir arka planı alır, onu çok fazla işlemeye çalışmaz, ama buna karşılık başlarından bir olay geçen insanları o geniş çerçevenin içinde enine boyuna işler. Sonuç olarak önemli olan, insanlarla genel olay arasında anlamlı bağlantıları kurabilmektir.(43)

---

(42) Ertuğrul Kürkcü, " 12 Eylül Filmleri", Beyazperde, Sayı 8, 1990, s.9-10

(43) Murat Belge, A.g.k., s.3

Yönetmenlerse genelde işe, 12 Eylül filmi yapmak gibi bir kaygıyla yaklaşmadıklarını belirtiyorlar. Örneğin Erden Kıral'ın Av Zamanı'nda 12 Eylül öncesinin sosyo-ekonomik koşullarından çok küçük ölçüde ve bireysel bir öykü anlatılır. Yönetmense o dönemdeki belirsizliği anlatmayı amaçladığını söylemektedir. Uçurtmayı Vurmasınlar filminin yönetmeni, belli bir dönemi irdelenmediğini, bir sevgi filmi yapmayı istediğini belirtmektedir. Öte yandan Memduh Ün " Bütün Kapılar Kapalıydı" da kaygım " yaşama hakkının sonuna kadar savunulması "ydı demektedir. Ali Özgentürk " Su da Yanar" için " bana kalırsa bu filmin 12 Eylül'den çok Fransız Devrimiyle ilgisi var" demeye kadar vardırıyor işi. Zülfü Livaneli ise, "politik bir ortamın arka fonu oluşturduğu "Sis" filmi bir ailenin yaşamından ve çaprasık ask-nefret ilişkilerinden, kuşaklar arası iletişimsizlikten söz eden bir film" olduğunu belirtmektedir.(44)

Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere yönetmenlerin genelde 12 Eylül'ü anlatmak ya da o döneme ilişkin görüşlerini, yorumlarını aktarmada çabasında olmadıkları görülmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi "işkence" olgusu ve bunun devrimci-birey üzerinde yarattığı psikolojik tahribat filmlerin ana temasını oluşturduğundan, bu filmlerden birini Şerif Gören'in "Sen Türkülerini Söyle" adlı filmini incelemeyi uygun bulduk.

---

(44) Belge, A.g.m., s.11

Gören'in filminde de işkence var. Burada da işkenceden ve hapisten geçmiş prototip devrimciyi görüyoruz. O da hapis sonrası intibak güçlüğü çekiyor. İş bulmakta zorlanıyor. Kahramanımız Zeki Ökten'in "Ses" filminin devrimcisi gibi suskun. Ancak bu filmde asıl tema, dışarda kalmış olanların yaşadığı yozlaşma daha çok. Hapisten çıkan devrimcinin annesi ve kardeşinden başka herkes ona yabancısıdır. Arkadaşlarının hemen hepsi değişmiş. Papirüs'de, Ece Bar'da günlük modalos içinde içeriksiz ve oldukça sefih bir hayat yaşamaktadırlar. Köseyi dönmeye çalışıyorlar ya da dönmüşler. Belli ki Serif Gören'in asıl kaygısı, bu hayata duyduğu öfke. Ama kendini temize çıkarıp başkalarına yüklenmiş olmamak için kendisi olarak filme girmiş (Tunca Yönder gibi başka gerçek kişilerle) böylece "hepimiz bu rezaletin içindeyiz" diyor. Bir de muhbir tipi konmuş filme: devrimciyken konuşup arkadaşını elevermiş, paçasını kurtarmış ve şimdi bir şirkette pazarlama müdürü. Bütün bunların toplamında suçlu toplum mu, demek istiyor Serif Gören? Toplumun durumu- Papirüs, yozlaşan aydınlar vb.- bir veri. Bu haliyle bir bilinmez, bu arka plan önünde devrimci tip de bir başka bilinmez. (45)

Film, canlı ve güncel sorunları gündeme getirecekmiş gibi yapıyor, ancak Gören'in çok şey anlatma çabası, bu sorunlar üzerinde yoğunlaşmasını engelliyor. Sinemacı, reklamcı ve

---

(45) Belge, A.g.m., s.6

işadama tiplerlerinden oluşan gerçek bir çevreyi ve gerçek mekanları kullanmasına karşın belli bir öykü anlatmadığı görülüyor.

Sen Türkülerini Söyle'nin asıl iletmek istediği ne ? Gençliğinin en güzel yıllarını yitirmiş 12 Eylül eylemci tipinin aile çevresiye ve dış dünyayla uzlaşması mı ? Yoksa ansızın yaşamlarından gelip geçtiği ve onları çeşitli sorularla baş başa bıraktığı , köşe başlarını tutmuş, mevki sahibi olmuş arkadaşlarına bazı şeyleri anımsatması mı? Yıllar öncesinin 12 Mart edebiyatının sinemamıza unutulmaz yansıması olarak belleklerde yer eden "Arkadaş"ın kahramanını çağrıştıran Hayri'nin öyküsü eşliğinde belli bir kesimin gerçek yaşantısını oldukça özyaşamsal ve belgesel bölümlerle saptayıp aktarması mı?(46)

Sonuç olarak filmin-belkide çok şey anlatma girişiminden dolayı- kişiler, gerçek mekanlar ve gerçek toplumsal verileri kullanmasına karşın hiçbir şey anlatmadığı görülmektedir. Böylece bütün bu gerçeklikler bir belirsizliğe dönüşmekte, anlamsız bir görünüm kazanmaktadır denilebilir. Bu durum Amerikan Sineması'nda bilinçli olarak yaratılan belirsizlikle örtüşmemektedir. Amerikan sinemasında toplumsal yapıyla uyum içinde bulunun bir mekân, kişi, zaman soyutluğu söz konusu iken,

---

(46) Sinema/ 12 Eylül Filmleri," Ve Devrimci Beyaz Perdede",Nokta, 14 Aralık 1986, s.84 .

Türk Sineması'ndaki belirsizliğin temelinde anlatım sorunları yatmaktadır. Bu bilinmez hale gelen mekanlarda dolaşan Hayri (devrimci karakterinin) ise tamamıyla olumlu bir tip olarak çizilmeye çalışılması da filmin gerçekçi boyutunu olumsuz yönde etkiliyor. Filmin sonunda ailesiyle vedalaşma sahnesinde Hayri'nin çevre baskısı altında kalarak konuşmayan babasına yönelttiği "Başınızı dik tutun, oğlunuz utanılacak hiç bir şey yapmadı " tümcesiyle mesaj vurgulanıyor, ancak Hayri'nin değerleri, inançları konusunda hiçbir bilgimiz olmadığı için bizim için de bu değerler birer bilinmez olarak kalıyor.

Kahramanımız yozlaşan çevreye yabancı duruyor ama bu arada bazı güzel kadınlarla birlikte olmayı da ihmal etmiyor. Onun değerlerini hiç öğrenemiyoruz. Bunlar gene tahminen veri kabul edilen devrimci değerler olmalı. Giderken yaptığı simgesel ateş etme jestinden (arabanın arka penceresinden üç eski arkadaşına parmağını uzatıp "pat. pat. pat" demesinden) öğrenemediğimiz değerlerle yaşamaya gittiğini seziyoruz.

Filmde işkence olgusunun da yine soyut kalması söz konusu : sürekli çığlıklar ,feryatlar yeri göğü inletirken, gözü bağlı olarak işkenceye sürüklenen bir insanın görüntüsü sık sık perdeye geliyor. Böylece işkencenin ürkütücülüğü verilmeye çalışılıyor ancak işkencenin nedenleri, devrimcilerin düşünceleri yine bir bilinmez olarak kaldığı için, bu görüntüler de anlamsızlaşıyor .

Bütün bunların sonucunda, yönetmenlerin 12 Eylül filmi yapmak gibi bir kaygıları olmadığını kendi ağızlarından aktarsakta, bu dönemi yansıtan hemen hemen tüm filmlerde, yönetmenin illede bir mesaj verme tutkusuyula karşılaşılıyor. Bu mesaj verme tutkusu bazen öyle boyutlara varıyor ki, karakterlerin birbirleriyle diyalogları neredeyse karşılıklı bir slogan yarışına dönüyor. Bir çoğunun sağlam içeriğine rağmen yetersiz anlatım biçimiyle bir "içeriksizlik" şovuna dönüşmesi, mesaj bombardımanından sıkılan izleyicinin, içeriksizliğin mükemmel anlatım biçimleriyle sunulduğu filmlere (Jurassic Park, E.T vs.) koştuğunu görüyoruz.

### 3 b - Kadın filmleri ve " Özgür Kadın" İmaja

80'li yıllara kadar Türk melodram sinemasının kadınları iki kesin kalıpta işleniyordu ; iyi kadın ve kötü kadın. İyi kadın saflık ve namus simgesiydi. Dünyevi bayağılıktan uzak kalmalı ve masumiyet halesiyle çevrelenmeliydi. Kötü kadın ise her bakımdan iyi kadının karşı ucunda olmalıydı. Günah ve şehvet simgesi bu kötü kadın acı çekmez, sevemez ve mutlu olamazdı. Bunun yanısıra batıda 60'larda başlayıp bize özellikle 70'lerin ikinci yarısında sıçrayan seks filmleri furyası ile salt cinsel meta haline getirilen kadına ve cinselliğine 80'li yıllarda değişik bir bakış açısı getirildi. Yeşilçam'ın da bu mantığı yansıttığını görüyoruz. İyi kadın, kötü kadın ya da Madonna, Seytan ayrımına karşı kadının fiziksel ve tinsel tüm özelliklerini tek kişide toplayan "insan-kadın" tipleri ortaya çıkarken bu yeni tipin kendisi ve davranışları da kısa zamanda belli klişeler ve kalıplar içine dökülüyordu.

Öte yandan Yeşilçam, eski kalıplarını yeni modalara göre revize etmekte gecikmedi. Başkadın oyuncunun cinselliği ön plana çıkarıldı ve filmdeki erkekler bu cinsellik nesnesinin izleyiciye daha kolay iletilmesini sağlayan birer araca dönüştüler. Estetik açıdan da John Berger'in görme biçimlerinde belirttiği gibi bu tür sahnelerde kadının çıplaklığı ve cinselliği kendi duygularının dışı vurumu değil onu izleyenin

(yani izleyicinin) duygularına ya da isteklerine boyun eğmesinin belirtisi oluyor.(47)

Örneğin Müjde Ar, sevgi arayan düşmüş kadın rollerini oynamaya başladı. Tutkularını, cinsel doyumsuzluğunu ( aslında izleyicinin doyumsuzluğunu) söndürmeye çalıştığı, alabildiğine gösterişli sevişme sahneleriyle birleştirmesi gerekiyordu. Cinselliğe yaklaşımda bir Hollywood estetiğinin benimsenmesi, kadını en azından iyi-kötü kalıbından kurtarmayı başardı ama anlatıma özgü büyük tabuların yıkılmasıyla oluşacak köklü bir değişim yaratamadı.

Sinemamızda yaratılan yeni özgür kadın imajı ise, toplumun genelini yansıtamamakta daha çok kentli ( daha çok yönetmenin de dahil olduğu sınıftan) kadın tipini yansıtmaktadır.

Örneğin Serif Gören'in yönettiği, Müjde Ar'ın başrolünü oynadığı "Gizli Duygular" da küçük burjuva kadınların ahlaksal sorunlarına değinilmekte, ahlaksal değerlerin dünü ile bugünü arasındaki karşıtlığı toplumdaki değişimlerin cinsel alana yansımalarını ele almaktadır.(48) Bu filmde Aysen karakteri, namuslu evlenmeden elini erkek eline değdirmemekte kararlı, geleneksel kadın tipini ve ahlaki değerleri simgelerken, karşı

---

(47) İbrahim Altınsay, " Yatağa Giren Starlar ve Sevişmenin Estetiği ", Gelişim Sinema Derg., Sayı 8, Mayıs 85, s.20

(48) Nezh Coş, "Gizli Duygular", Videösinema, Haziran 85, sayı 12



penceredeki kız bir bakıma geleceği yani özgür kadın imajını simgelemektedir." Aysen'in önceleri kızarak daha sonraları kıskanarak en sonunda da kabullenerek onayladığı bu karşı komşu ya da karşı penceredeki kız, aslında Ayşe'nin giderek özgürleşme isteğinin de bir tür dışa vurumudur." (49) Çünkü Aysen sürekli yenilikler ve değişimler dizgesi içeren bir toplumda yaşamaktadır. Aysen'in alt alta üst üste boğuştuğu bu yenilikler labaratuarda, otobüste, yolda en önemlisi de karşı pencerede kırsısını çıkar. Bunlar başta cinsel ağırlıktadır.

Özgür ve Uygur kadın imajı, karşı penceredeki kadının yaşam biçimiyle özdeşleştirilerek sunulmaktadır. Yönetmenin mevcut toplumsal değer yargılarını irdelemek yerine, bizdeki doğu-batı ikilemini kalın çizgilerle vererek uygar ya da çağdaş özgür kadın için önerilerde bulunması söz konusudur ; bu öneriler dizgesinin başında kadının yalnız yaşıyor olması, evlenmek yerine bir erkekle yaşıyor olmayı tercih etmesi, cinsel yaşamında pervasızca davranması gelmektedir. Bu öneriler dizgesi, Gizli Duygular'ın son sahnesinde Ayşecan'ın "evlilik mahkumları" adlı kitabın son sayfasını okumasıyla somutlaşır. Aysen kendine sunulan bu son öneriyle birlikte dışarı çıkar ve gördüğü ilk erkeğin elinden tutarak, bir taksiye atlar ve

---

(49) Faruk Kalkan, " Sinema Toplumbilimi-Türk Sineması Üzerine Bir Deneme", Ajans Tümer Yay., İzmir 1993, s.104

---

daha özgür bir yaşama doğru yol alır. Böylece yönetmenin kadının özgürlüğü için tasarladığı kalıp da bu son sahneyle tamamlanmış olur.

Izleyiciye özgür kadın imajının bu tür önerilerle verilmesine sadece Şerif Gören'in Gizli Duygular'ında değil bu dönemde yapılan pek çok kadın filminde rastlamaktayız.Örneğin "Mine" de Şoray, küçük kent kadını olarak kendisine sevgi vermeyen bir kocadan ve toplumun hoşgörüsüzlüğünden kurtulmak için kurtuluşu bir yazar, yani bir aydınla sevişmekte aramaktadır. Yine bu aydın gruba dahil olan "Ah Belinda"nın Serap'ı toplumun muhafazakar kadın tipini yansıtan Naciye'nin yerine geçmiş bulunduğu , bu durumu içinden çıkılmaz bir "karabasan" olarak değerlendirmişti. Çünkü Naciye'nin yaşamı kötüdür. Bu yaşam biçimine alternatif olarak sunulan iyi yaşam ve özgür kadın imajı tek başına yaşayan, bir koca yerine sevgiliye sahip olan, kimsenin hesap sormadığı bir kadındır.

Kadının cinselliğine de aynı bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Örneğin Atıf Yılmaz'ın yönettiği yine Müjde Ar'ın başrolünü oynadığı "Dağınık Yatak"ta Benli Meryem adındaki fahişenin,masumiyeti ve sevgiyi bir partide gördüğü kendinden çok küçük bir komide araması, kadının cinsel eğilimlerinin abartılı bir şekilde işlenmesine bir örnek oluştururken , " Düş Gezginleri" filminde bu cinselliğin lezbiyenlik düzeyine vardırıldığını görüyoruz.

Bunlar ve benzeri filmlerde özgür kadın imajının giderek gerçeklikten uzaklaşarak toplumun çok küçük bir kesimini temsil eden (toplumun geneli göz önüne alındığında) marjinal bir grubu temsil ettiğini görüyoruz. Yönetmen açısından bu filmlerde saptadığımız ortak yan; değişen kadın imajını (ya da değişmesi gereken) belli bir toplumsal sınıf dışına çıkamayan ve toplumun genelini göremeyen yönetmenin kendi azınlık çevresinde gözlemlediği kadın tipi olarak çizmesidir. Bu arada bol bol sevişme sahnelerinin yer alması, yönetmenin tıpkı ABD filmlerinde olduğu gibi, izleyicinin taleplerini, görmek istediği imajları verme kaygısının olduğunu gözlemliyoruz. Ancak bu talebi karşılama kaygısıyla anlatım diline ve olay örgüsüne önem vermeyişi, kadının toplumsal konumuna yönelik en can alıcı konuların işlendiği filmlerin bile istenen ilgiyi uyandıramamasına neden olmuştur.

### 3 c - Yönetmen Sineması

12 Eylül'ün hemen ardından ,hem siyasi rejimin baskısı hem de Turgut Özal'ın estirdiği liberal rüzgarlarla birlikte aydınların saflarını ve sınıfını seçmiş olduğunu görüyoruz; bu sınıf halkıyla yabancılaşmış, ıssız kıyı kasabaları ve barları kendine mekan edinmiş ve en önemlisi karşı mücadele verdikleri burjuvzinin bir parçası olmuştur. Bu aydın gruptan ayıramadığımız yönetmenler, Yılmaz Güney'den sonra yarım kalan ve 80'lerde popülerleşen "yönetmen sineması" nı oluşturmaya çalıştılar. Ancak bu yönetmenlerden önemli bir kısmının bu kavramı "en sosyal içerikli, en iyi konulu" film çekmek olarak algıladıklarını yapılan bazı 12 Eylül ve Kadın filmlerinde görmek mümkün.

Bunun dışında bir sinema filmi çekmenin herşeyden önce eldeki malzemenin ve aracın tüm imkanlarını kullanarak bir hikaye anlatmak olduğunu bilen ve filmine bu profesyonelliği sokmaya çalışan yönetmenlerin olduğunu inkar edemeyiz.Son zamanlarda bu yönde gösterdiği çabalarla akla ilk gelen isim Ömer Kavur.

Kavur, " her ulusun , her ülkenin sinemasının geliştirdiği genel bir üslup var. Fakat daha önemlisi , her önemli sinema adamının kendi üslubu var"(50) diyerek kendi üslup arayışlarının temelini vurgulamaya çalışmaktadır.

---

(50) Vecdi Sayar,"Yönetmenlerimizle Söylesiler:Ömer Kavur", Videosinema, Sayı 9, Mart 1985, s.92

Kavur'un bu arayışları kuşkusuz sinemamızın geleceği, anlatımla ilgili büyük tabuların yıkılacağına dair umut verici işaretlerden biri, ancak bu düzeyli yaklaşım, bu kez de salt üslup arayışı ve kendini anlatabilmek kaygısı içinde kendini izleyiciden uzaklaştırıyor. Öteden beri insan psikolojisine ilgi duyan Kavur'un yalnızlık, yolculuk, yabancılık, iletişimsizlik gibi konulara ağırlık vermesinin nedeni sanırız ki bu uzaklaşma. Örneğin Amansız Yol, yönetmenin insanlar arasındaki iletişimsizliklere ve sevgi bağlarının kopmasına yol açan yabancılaşma olgusunu ve kişinin iç hesaplaşmasını yansıtmayı amaçlayan bir yolculuk filmi olurken, Gece Yolculuğu da iletişimsizlik anafikriyle yine aynı yolculuğun filmi oluyor. Bu filmde Kavur, "Türk aydınının yabancılaşması sorunsalını yakalamış, filmin kahramanı yönetmen Ali, özellikle 80'li yılların ilk yarısında içine kapanan, halktan kopmuş aydını yansıtmaya çalışacakken, film gerçek yaşamdaki yönetmenin iletişimsizlik sınırları içine sıkışıp kalmış" diyor Fatih Özgüven eleştirisinde. (51)

Mekanların yoğun etkisini gördüğümüz Kavur'un filmlerinde bu yoğunluğun en çok belirsizlik ve sayısal azlığı olduğunu görmekteyiz. Belirsiz mekanların en yoğun görüldüğü "Gizli Yüz" için Ömer Kavur "gerçeküstü ve barok" üsluplar denediğini

---

(51) Fatih Özgüven, Yeni Gündem Dergisi, 27 Aralık-2 Ocak 1988, s.95

belirtmiştir.(52) Görüyoruz ki, bir yandan mesaj verme kaygısının yapılacak işin sanatsal yönünü zedelediğini düşünürken diğer yandan kendi toplumuna yabancılaşan bir yönetmeni (barok ve gerçeküstü üsluplar deneyen) anlatmaya çalışmak gibi bir çelişki, her sanatçı gibi Kavur'un sanatını da olumsuz yönde etkileyecektir.

Ancak daha önceden belirttiğimiz gibi bu durum, sinemamız için umut verici bir atılım olarak değerlendirilebilir. Şu ana kadar " mesaj verme " kaygısından sanat yapamayan, "sanat yapmak"tan anlaşılır olamayan örneklere kısaca değindikten sonra şimdi de Türk sinemasının üçüncü ayağını oluşturan bir yönetmen sinemasıdan, Med Cezir Manzaraları'nda olduğu gibi yabancı değer ve stillerin (taklit ölçüsüne varan sinematografik anlatımın) bir tür yerli versiyonundan söz edeceğiz ;

Mahinur Ergun'un Med Cezir Manzaraları'nda yaratmaya çalıştığı dünya, reklam filmlerinde sunulan burjuva dünyasını andırır. Filmdeki karakterler, çalışırlar, iyi para kazanırlar ve gönüllerince yaşarlar. Hayatları dinamik ve neşelidir. Dünyanın her büyük kentinde rastlayabiliriz onlara. İşte Zeynep, (Zuhal Olcay) bu kentli burjuva kadını simgeleyen biri. Üniversiteyi Amerika'da okumuş, sonra evlenmek, yuva kurmak gibi

---

(52) Cumhuriyet gazetesi, 4 Kasım 1990

amaçlarla yurda dönmüş. Torpille bir bankada çok iyi bir göreve getiriliyor. Bankanın müdürü Erol bey (Kadir Inanır) ile aralarında bir ilişki başlıyor.

Erol ise "yuppie"lik ile Türk usulü macoluğun sentezini sunar bize. İşinde çok başarılı, deli dolu gizemli bir hayatı var. Kadınlara karşı takındığı sert ve umursamaz tavrı , cinsel sapkınlığa varan eğilimleri çevresindeki kadınları çok etkiliyor. Zeynep te bu tür kadınlar arasında yer aldığından Erol'un kadın dövmek, onlarla canının istediği yerde ve şekilde cinsel ilişki kurmak ( 9,5 hafta 'yı anımsatan mekanlarda) çevresindeki insanları bozuk para gibi harcamak meziyetleri ona da çekici geliyor.

Zeynep'in bir de halim selim, temiz yüzlü eskiden sevgilisi olan Ümit (Yılmaz Zafer) diye bir arkadaşı var. Onun sayesinde Erol'un elit bir maço değil, manik depresif bir kişiliğe sahip zavallı bir hasta olduğunu öğreniyoruz. Böylece 80 sonrası "yuppie" kahramanımız birdenbire zavallı bir hastaya dönüşünce filmin bizim için fazlaca bir anlamı kalmıyor. Hollywood usulü psikolojik bir film yapma girişimi yarıda kalıyor, gerçekleşmiyor. Çizilen çevre ,mekan ve kişiler de buna bağlı olarak havada kalıyor ; filmin kişilerinin para sorununun bulunmaması, çok sık giyinmeleri, güzel evlerde yaşayıp lüks bürolarda çalışmalarını, geceleri birinci sınıf bir eğlence yaşamına takılmaları, hepsinin de işlerine bağlı, hırslı insanlar olmaları, lüks bürolarda İngilizce ekonomik terimlerle

iş tartışmaları ve Amerikan filmlerinde olduğu gibi duvar tenisi oynarken kişisel sorunlarını anlatmalarının, taksilere binerek şöförlerle komik şeyler yaşamalarının hiçbir önemi kalmıyor. Yuppie değerler de Erol'un kişiliğinde yerle bir olduğundan o dinamik yaşantı, tutkular, çılgınlıklar, taşkınlıklar soyutta kalarak somut bir yaşantının ürünü olamıyorlar.

Filmde Hollywood'un izleyiciyi kolay ikna etmekte ve kendi mantığına inandırmakta üstüne olmayan estetiğine öykünüldüğünü görmekteyiz. Seçilen mekanlar, mizansenler, diyaloglar ve senaryo Amerikanvari bir dünya kuruyor. Hollywood senaristlerinin en sevdiği ayrıntılarla filmin süslenmesi, gelecekte olacakların bu simgesel ayrıntılarla önceden verilmesi gibi : Erol ile Zeynep, yağmurlu bir gecede loş bir sokağın köşesinde sevişirken birinin gelip semsiyeyi çalması Amerikalı sinemacıların çok sevdikleri türden bir ayrıntı. ( Bu sahnede pek çok izleyicinin aklından kuşkusuz aynı şey geçer; Türkiye'de böyle bir eyleme şahit olanlar bu çifti ya döverler, ya da aynı eylemi kendileri de yapmak için sıraya girerler.)

Bu anlatım tarzı Ergun'un keşfi değil elbette. Her on yılda bir kendini yenileyen Hollywood estetiğinin 80'li yıllardaki genel çerçevesine uygun olup bitiyor herşey; bol aksiyon, hızlı bir akış, araya serpiştirilen komik ayrıntılar, tipler ( taksi şöfürü, bankadaki görevli gibi) herkesin anlayabileceği bir hikaye ve çok sıradan olmalarına karşın derin



bir anlam ifade edermiş gibi sunulan karşıtlıklar..ya da kırk yıllık klişeleri yeni bir şeymiş gibi pazarlama çabaları : çocukluğu yoksulluk içinde geçen ve büyüklüğünde hükmetmeye karar vermiş Erol. çocukluğundan kalan takıntılar nedeniyle cezalandırılmayı isteyen Zepnep.. Sakin ve olgun kişiliğinin altında Zeynep'e aşık cocuksu bir kişilik taşıyan Ümit. Bu aşk üçgeni klişesi pek de yeni değil aslında, bizim için yeni olan böyesi bir üçgenin Hollywood usulü psikolojinin neden sonuç ilişkileri içinde düşünülüp tasarlanması.



## SONUÇ

Bu araştırmada 1980 sonrasında Amerikan Sineması'nda yeni olduğu iddia edilen eğilimler, ve bu eğilimlerin Türk Sineması'na etkileri incelenmeye çalışılmıştır.

Amerikan Sineması'nda özellikle 80'li yıllardan sonra yüksek teknolojiye dayanan, göz kamaştırıcı sahnelerle göze çarpan aksiyon/macera türü filmlerin hakim olduğunu görmekteyiz. Ancak bunun da ötesinde 80'leğde bir eğilimden söz etmek gerekirse, bu eğilimin yönetmenlerin -auteur- lerini ideolojinin hizmetine sunarak para karşılığında satmaları olduğunu, bir anlamda kavramın popülerleşerek biçim değiştirdiğini ifade edebiliriz. Böylelikle 1960'larda Fransız Yeni Dalga akımı'nın etkisiyle başlayan, yönetmenlerin yeni stiller ve uslûplar aradığı, film üzerinde hakimiyet kurmayı öğrendikleri "modernist" sürecin 1970'lerin sonlarına doğru bitip "postmodern" sürece girildiğini görmekteyiz. Bu dönemde "anything goes" yani "herşey uyar", yeterki para getirsin fikri hakimdir.

Bu sürece girilmesinde, ABD'nin öteden beri benimsediği kapitalist ve liberal düzeni (Sovyetler Birliği'nin de parçalanmasıyla) artık en mükemmel aşama olarak kabul edip, Reagan ile doruğa varan " Büyük Amerika" düşüne uyumlaması etken olmuştur. ABD bu ideolojiyi yüksek teknoloji ile birleştirerek önce kendi toplumuna, sonra etkisi altında bulunan üçüncü dünya ülkelerine pompalamıştır.

Turgut Özal'ın aynı dönemlerde başbakan oluşu ve onun "Küçük Amerika" kurma düşü ile söz konusu etkilenme hızlanmış ve bu etki, doğal olarak sanatçıları da kapsamıştır.

Sinemamız ise gerek içinde bulunulan toplumsal çalkantılar gerekse daha önceden aynı yolla ithal edilen "star sineması"ve melodram kalıplarından bir türlü vazgeçmemesi nedeniyle artık biçim değiştirmiş olan "yönetmen sineması" kavramından geçte olsa 80'li yıllarda etkilenmişlerdir. Şu ana kadar izlediğimiz film ve yaptığımız araştırma sonucu, yönetmenlerimizin "yönetmen sineması"ndan farklı şekilde etkilendiklerini göstermiştir ;

Birinci grup,"en sosyal içerikli ve en çok mesaj veren" film çekmeyi yönetmen sineması olarak değerlendirirken , sinema eğitimi görmüş ya da kuramsal olarak da sinemayla ilgilenenler de en azından bunun, özgün bir üslup, bir anlatım biçimi olduğunu kavramış ( kimi zaman anlaşılır ve izlenir olma kaygısı taşımadan) bu alanda çabalara girmişlerdir. Bir diğer grupsa Amerikalı, Badi\*, Med Cezir Manzaraları gibi filmler çekerek Türk içerikli, Hollywood biçimli bir tür garip senteze ulaşmaya çalışmışlardır.

Bütün bu arayışlar ve denemelerin kaynağı ithal de olsa, gunahı ve sevabıyla Türk Sineması'nın gelişim seyrini etkileyeceği bir gerçektir. Önemli olan Türk Sineması'nın hak ettiği yeri; bu tür arayışlarla toplumsal gerçeklerin bulunduğu

noktayı görebilmek ve kendimizi kandırmamaktır. Çünkü izleyici, bütün eleştirmenlerden daha acımasızdır ; taklit yerine kolayca ulaşabileceği özgünü , sıkıcı olan yerine eğlendiriciyi seçer hemen. Ama sinemamız için umut veren en önemli olgu, yönetmenin üslûp arayışları kadar yine aynı izleyicinin sinemasına karşı henüz kaybetmediği güveni ve ümididir.



\* Badi (Bir tür E.T)

## KAYNAKÇA

- ADANIR , Oğuz, " Türk Sineması'nda Anlatım Sorunları", Videosinema, Mayıs 1985
- ALTINSAY, İbrahim, " Yatağa Giren Starlar ve Sevişmenin Estetiği", Gelişim Sinema, Mayıs 1985
- AKSUGUR, İpek ve ŞENGEL Deniz, Çağdaş Düşünce ve Sanat, İstanbul 1991
- BASER, Ertuğrul, "Bir Düşmanlar Toplumuna Doğru", Birikim Derg., Eylül 1993
- COŞ, Nezi, "Gizli Duygular", Videosinema, Haziran 1985
- DURSON, Tarık, "Yeşilçam'da Star Sistemi ya da Yıldız Yaratıcılığı Üzerine", Videosinema, Ocak 1985
- ERZEN, Jale Nejdet, "Sanatın Sonu mu?" Çağdaş Düşünce ve Sanat, 1991
- GEVGİLİ, Ali, Çağın Sorgulayan Sinema, Bağlam Yayınları, Mayıs 1989
- GÜÇHAN, Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması. İmge Kitabevi Yayınları, Kasım 1992
- KALKAN, Faruk, Türk Sineması Toplum Bilimi, Ajans Tümer Yayınları, İzmir 1988
- KALKAN, Faruk, Sinema ve Kültür, Araştırma Raporları, İzmir 1993
- KALKAN, Faruk, Sinema Toplum Bilimi-Türk Sineması Üzerine Notlar, Ajans Tümer Yayınları, İzmir 1993
- KOZANOĞLU, Can, Cilalı İmaj Devri, İletişim Yay., İstanbul 1992
- KOZANOĞLU, Hayri, Yuppies, Prenslar ve Bizim Kuşak, İletişim Yay. İstanbul 1993
- KOLKER, Robert Philip, A Cinema Of Loneliness, Oxford University Press, New York
- KELLNER, Douglas , " Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm; Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Birikim Derg. Ağustos 1992

- KURKÇU, Ertugrul, " 12 Eylül Filmleri" Beyazperde 1990
- MANDELBAUM, Maurice, History, Man and Reason ; A Study In Nineteenth Century Thought, London 1971
- ORAN, Fatma, "Ayşe Şasa İle 80 Sonrası Türk Sineması Üzerine", Beyazperde, Ocak 1990
- OKTAY, Ahmet, Türkiye'de Popüler Kültür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993
- ÖZGÜVEN, Fatih, Yeni Gündem Derg., 27 Aralık- 2 Ocak 1988
- RUSSEL, Dora ve Bertrand, Endüstri Toplumunun Geleceği, Bilgi Yayınları, Ankara 1979
- SAYAR, Vecdi, "Yönetmenlerimizle Söylesiler: Ömer Kavur" , Videosinema, Mart 1985
- SCOGNAMILLO, Giovanni, Türk Sinema Tarihi, Metis Yayınları, Ekim 1990
- STAPLES, Donald E., " The American Cinema", United States Information Agency, Washington D.C 1990
- UGUR, Aydın, " Akli Çocuk Kalmış Gönlü Yaşlanmışlara Masal; Indiana Jones", Beyazperde, Ocak 1990
- ULUSAY, Nejat, "Seksenli Yıllarda Türk Sineması", Beyazperde 1990
- WOOD, Robin, " Hollywood from Vietnam to Reagan", Colombia University Press, New York

## ÖZET

Amerikan Sineması'nın 1980'li yıllarına baktığımızda, eski muhafazakar yapının yeniden canlandığını ve yönetmenin film üzerindeki anlatı gücünü kazanç sağlama amacıyla kullandığını görmekteyiz. Bu dönemde en çok göze çarpan türler ; Amerika'nın talihsiz deneyimlerinden biri olan Vietnam'ı konu eden filmler, aile içi ilişkiler, psikolojik sorunlar, ikili ilişkileri konu eden ve 80'ler için hiç de yeni olmayan filmler ve tabii en çok gelir getiren yüksek teknolojili aksiyon/macera türü filmlerdi.

Bir çok felsefeci için "postmodern" olarak adlandırılan bu süreci birebir yansıtan filmler yapıldı. Eskinin Comics geleneği alınarak teknolojik eklemelerle milyonlarca dolar kazanan Batman, Superman gibi filmlerin yanısıra izleyici için hiper-gerçek mekan ve yaratıklar sunan ( E.T, Indiana Jones) gibi filmler yapıldı. Ancak bütün bunlar eskinin bir tür yeniden yaratımıydı. Yeni olan ve eğilim sayılabilecek tek şey yönetmenin 60'larda başlayan ve 70'lerin sonuna kadar süren ve modernist sürecin bir sonucu olan "auteur"ünün artık dönemin kurallarına göre satılışıydı.

Kitle İletişim Araçlarının artması, bir çok ülkede siyasi rejimlerin değişmesi gibi pek çok etkenle ortaya çıkan "Yeni Dünya Düzeni", Turgut Özal'ın "Küçük Amerika"sı olmaya çalışan Türkiye'yi de etkiledi. Bu etki sonucu oluşan Toplumsal zihniyet değişimi, sanatı dolayısıyla sinemayı da etkiledi.

Bu etkilenme sonucu aydınlar ve bu gruba giren yönetmenler topluma yabancılaşarak, küçük bir sınıf içinde birleşmişlerdir. Onlar da bütün toplum gibi kendilerine sunulan yeni (yükselen) değerlerle birlikte mesleki alanda da paylarına düşen en popüler kavrama "yönetmen sineması" na sarılarak, kendi küçük sınıfları içinde gözlemledikleri toplumu, yaptıkları filmlerde yansıtmışlardır.

Bu filmlerden bir kısmı, yansıttıkları dönem ve nicelikleri nedeniyle bazı başlıklar altında sınıflandırılarak incelenmiş ve yönetmenlerin hem toplumu ne ölçüde yansıttıkları hem de "yönetmen sineması"na bakış açıları irdelenmiştir.



## OZGEÇMİŞ

1966 yılında İstanbul'da doğdum. Orta öğrenimimi Kadıköy Ticaret Lisesinde tamamladım. 1989'da Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dil Bilimi bölümünden mezun olduktan sonra Londra'da, (North London School/Islington) üç ay süren bir Sinema-Televizyon eğitimi aldım. Bir süre çeşitli TV kanalları ve kamu kuruluşu için çevirmenlik yaptıktan sonra, bir özel TV kanalı için yapılan "medya" içerikli bir programın yapımcılığını üstlendim. 1992-93 öğretim yılında başladığım Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans öğrenimini sürdürmekteyim.

**Y.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOĞUMANTASTON MERKEZİ**