



**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL SANAT EĞİTİMİ ANA SANAT DALI**

**SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA NURİ BİLGE
CEYLAN'IN KURU OTLAR ÜSTÜNE FİLMİNİN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Erdinç YILMAZ

İZMİR-2025

**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL SANAT EĞİTİMİ ANA SANAT DALI**

**SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA NURİ BİLGE
CEYLAN'IN KURU OTLAR ÜSTÜNE FİLMİNİN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Erdinç YILMAZ

Danışman: Doç. Dr. Razan AYKAÇ

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Naci EDİ

İZMİR-2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezim olan "Sanat Sineması Bağlamında Nuri Bilge Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne Filminin İncelenmesi" başlıklı çalışmamın, akademik normlara ve etik ilkelerine uygun olarak tarafımdan yazıldığını beyan ederim. Bu çalışmada atıf yapılan ve kaynakça bölümünde belirtilen eserlerden yararlandığımı, bu eserlere uygun şekilde atıfta bulunulduğunu onurumla teyit ederim.

14 /01 /2025

Erdoğan YILMAZ

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN'IN KURU OTLAR ÜSTÜNE FİLMİNİN İNCELENMESİ

Erdoğan YILMAZ

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temel Sanat Eğitimi Ana Sanat Dalı

Kültür ve Sanat Yönetimi Programı

Sanat sineması, ticari amaçlar gütmeksizin izleyiciyi düşünmeye teşvik eden, tematik derinliği olan bir sinema türüdür. Bu sinema türü, izleyici beklentilerinden bağımsız, kendine has yöntemlerle anlamın derinliklerini araştırır. Sanat filmleri, genellikle durağan yapıları ve görsel ile edebi tatmin sağlayan unsurlarıyla dikkat çeker. Bu filmler, sembolizm ve göstergebilim aracılığıyla zengin mesajlar içerir, yönetmenin kişisel ifadesini yansıtır. Nuri Bilge Ceylan, sinemasında fotoğrafik ve gerçekçi anlatımlara yakın bir dil kullanır ve özellikle ilk dönem eserleri, doğa ile insan arasındaki ilişkileri merkeze alır. İlerleyen dönemlerde ise anlatısını daha çok kentsel ve taşra yaşamı çelişkileri ile bireysel iç çatışmalar üzerine yoğunlaştırır. "Kuru Otlar Üstüne" filmi ise, Nuri Bilge Ceylan'ın bu sinematografik yaklaşımını ve sanat sinemasındaki teknik ustalığını sergileyen bir örnektir. Bu çalışma, "Kuru Otlar Üstüne" filminin, göstergebilimsel unsurları ve auteur teorisini kullanarak sanat sineması kapsamında nasıl bir örnek teşkil ettiğini detaylı bir şekilde incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler:Sanat, Sinema, Kuru Otlar Üstüne, Nuri Bilge Ceylan

ABSTRACT

Master's Thesis

**AN ANALYSIS of NURI BILGE CEYLAN'S FILM on DRIED HERBS in THE
CONTEXT of ART CINEMA**

Erdoğan YILMAZ

İzmir Kâtip Çelebi University

Graduate School of Social Sciences

Department of Basic Art Education

Art cinema is a genre of film that encourages viewers to think deeply, devoid of commercial intentions. This type of cinema explores the depths of meaning through unique methods, independent of audience expectations. Art films are known for their static nature and their ability to provide visual and literary satisfaction. These films contain rich messages conveyed through symbolism and semiotics, reflecting the personal expression of the director. Nuri Bilge Ceylan uses a language in his cinema that is close to photographic and realistic narratives, with his early works focusing on the relationship between nature and humans. In later works, he shifts his narrative to focus more on the contradictions between urban and rural life and the inner conflicts of individuals. "Dried Grass Over" is a film that exemplifies Ceylan's cinematographic approach and his mastery in art cinema. This study aims to thoroughly analyze "Dried Grass Over," examining its semiotic elements and how it serves as an example of art cinema within the framework of auteur theory.

Key Words: Art, Cinema, Dried Grass Over, Nuri Bilge Ceylan

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT SİNEMASI

1.1.Sanat Sinemasının Tanımı	3
1.2.Sanat Sinemasının Oluşum ve Gelişim Süreci	4
1.3.Auteur Kuramı	6
1.4.Sanat Sineması Anlatımı.....	9
1.5.Küreselleşme ve Sanat Sineması Anlatımının Gelişimi	11
1.6.Uluslararası Sinema Destekleme Şirketleri ve Fonları (MEDIA, Europa Cinemas ve Eurimages)	13
1.7.Küreselleşmeyle Birlikte Uluslararası Film Festivalleri.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SANAT SİNEMASI

2.1.Osmanlı Devleti Döneminde Sanat Sineması	18
2.2.Cumhuriyet Döneminde Sinema.....	22
2.3.Türk Sinemasında 1960'lı Yıllarda Sanat Filmlerinin İlk Örnekleri.....	26
2.4.Türk Sinemasında Yeni Arayışlar.....	31
2.5.Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Uluslararası Destek Fonları	34
2.6.Auteur Kuramı Çerçevesinde Türk Sineması ve Auteur Yönetmenler	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI ve KURU OTLAR ÜSTÜNE FİLMİNİN İNCELENMESİ

3.1.Nuri Bilge Ceylan Sineması	40
3.2. Kuru Otlar Üstüne Filmine Genel Bir Bakış	43
3.3.Sanat ve Kuru Otlar Üstüne	48
3.4.Sinemada Dördüncü Duvar ve Kuru Otlar Üstüne	53
3.5.Felsefe, Edebiyat ve Kuru Otlar Üstüne	56

SONUÇ.....	63
------------	----

KAYNAKÇA.....	65
---------------	----

ŞEKİLLER

Şekil 1.Sarris'in Auetur Ölçütleri	8
--	---



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Kuru Otlar Üstüne Filminin Afışı.....	43
Görsel 2. Kuru Otlar Üstüne Filminden Bir Genel Çekim Sahnesi	44
Görsel 3. Kuru Otlar Üstünde Samet Öğretmenin Sevdığı Öğrencisi Sevim.....	45
Görsel 4. Kuru Otlar Üstüne'nin Yemek Masasında Samet ve Nuray Arasında Geçen Tartışma Sahnesi	46
Görsel 5. Köy Korucusu (Samet Öğretmenin Çektiği Fotoğraflardan Biri).	47
Görsel 6. Dua Eden Çocuklar (Samet Öğretmenin Çektiği Fotoğraflardan Bir Başkası).....	47
Görsel 7. Ressam Caspar David Friedrich'in Bulutların Üzerinde Yolculuk Adlı Resim Çalışması.....	48
Görsel 8. Samet Öğretmenin Öğrencisi Sevim'in Fotoğrafı	51
Görsel 9. Veteriner Vahit, Samet Öğretmen ve Köylü Gencin Tartışması	52
Görsel 10. Kenan ve Samet'in Nuray'ı Eve Bıraktıkları Sahne.....	53
Görsel 11. Sinemada Dördüncü Duvar.....	54
Görsel 12. Kuru Otlar Üstüne Samet Öğretmen.....	57

KISALTMALAR

NBC. : Nuri Bilge CEYLAN

vb. : Ve benzeri

vs. : Vesaire

yak. : Yaklaşık



ÖNSÖZ

Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünü bitirmemin üzerinden yaklaşık 12 yıl sonra sanatla ilgili bir alanda yüksek lisans yapmam için beni cesaretlendiren sevgili dostum Ebru İLBEYCI ALKAN'a, Haydar Can ÖKSÜZ'e, hayatımın her döneminde yanımda olan anneme, tez çalışmam boyunca bana yardımcı olan, danışmanım Doç. Dr. Rzan Aykaç'a, beni her zaman cesaretlendiren, akademik anlamda ilerlemem için katkı sunan, kıymetli hocalarım, Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ'a, Doç. Dr. Sehran DİLMAÇ'a ve tüm bölüm hocalarıma içtenlikle teşekkür ederim.

Erdinç YILMAZ

İzmir-2025

GİRİŞ

Sanat sineması, ticari hedeflerden arındırılmış, seyirciyi düşünmeye yönlendiren ve genellikle ana akım sinemadan farklı olarak tanımlanan bir sinema türüdür. Bu tür, izleyici beklentilerinin ötesinde, özgün yöntemlerle tematik derinlikleri keşfetmeye yönelir. Sanat filmleri, genellikle durağan yapısı ve hem görsel hem de edebi tatmin sağlayan unsurlarıyla öne çıkar. Bu filmler, simgecilik ve göstergebilim yoluyla derin mesajlar taşır ve yönetmenin kişisel vizyonunu yansıtır.

Nuri Bilge Ceylan, sinemasıyla fotoğrafa yakın, gerçekçi bir anlatım dili geliştirmiştir ve özellikle kariyerinin başlangıcındaki filmleriyle doğa ve insan arasındaki ilişkileri merkeze alır. Zamanla Ceylan, anlatımını daha çok kentsel ve taşra yaşamının tezatlarına, bireyin içsel çatışmalarına kaydırmıştır. "Kuru Otlar Üstüne" filmi ise, Ceylan'ın bu sinematografik yaklaşımını ve sanat sinemasındaki teknik becerisini sergileyen önemli bir örnektir. Bu çalışma, "Kuru Otlar Üstüne" filminin, göstergebilimsel unsurları ve auteur teorisi çerçevesinde nasıl bir sanat sineması örneği olduğunu detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır.

Auteur teorisi, film yapımının bir ekip işi olmasına rağmen, film üzerinde en belirleyici etkiye sahip olanın yönetmen olduğunu öne sürer. Bu teoriye göre, yönetmen film üzerinde otoriter bir yaratıcı olarak hareket eder ve film, onun kişisel ifadesi olarak kabul edilir. Nuri Bilge Ceylan bu teoriye uygun bir yönetmen olarak, filmlerinde kendi kişisel izlerini bırakır ve her eserinde benzersiz bir hikâye anlatımı sunar. "Kuru Otlar Üstüne" filminde Ceylan, karanlık ve yoğun bir hikâye anlatır. Film, tayinini bekleyen bir öğretmenın hikayesini merkeze alır ve bu karakterin iç dünyasındaki karanlık yüzle karşılaşmasını konu alır. Film boyunca, karaktere belli bir mesafeyle yaklaşılır ve bu mesafe, seyircinin hikâyeyi daha objektif bir bakış açısıyla değerlendirmesine olanak tanır. Ceylan, bu filmde, görsel anlatım gücünü, metinsel ve diyaloga dayalı anlatımın yanı sıra, derin karakter analizi ile pekiştirir ve böylece seyirciyi sadece izlemeye değil, aynı zamanda düşünmeye ve yorum yapmaya teşvik eder. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, sanat

sinemasının anlatım dilini ve nasıl bir etki yaratabileceğini gösteren mükemmel bir örnektir. Film, göstergebilimsel teknikler ve auteur kuramının özelliklerini kullanarak, derinlemesine bir sanat deneyimi sunar. Bu çalışma, filmde kullanılan yöntemleri ve filmde ele alınan temaları detaylandırarak, sanat sinemasının anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasının son zamanlardaki en dikkat çekici figürlerinden biri olarak kabul edilir. 1997 yılından bu yana yaptığı uzun metrajlı filmlerle uluslararası alanda sayısız ödül toplamış bir yönetmen ve senaristtir. Özellikle 2014 yılında "Kış Uykusu" filmiyle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alarak, bu prestijli ödülü kazanan Türkiye'den ikinci film olma unvanını kazanmıştır. Ceylan'ın filmografisi, aralarında bu çalışmanın odak noktası olan "Kuru Otlar Üstüne" filminin de bulunduğu, beş filmiyle Uluslararası Film Akademisi Ödülleri'nde Türkiye'yi Oscar adayı olarak temsil etmiştir. Bu araştırma, 2023 yapımı "Kuru Otlar Üstüne" filmi üzerinden, Nuri Bilge Ceylan'ın imgesel anlatım tekniklerini ve bu tekniklerin film üzerindeki etkilerini incelemeye odaklanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT SİNEMASI

1.1.Sanat Sinemasının Tanımı

Sanat sineması, ana akım sinemadan ayrılarak, izleyiciyi daha aktif bir algılama sürecine çeken, gerçekliği popüler sinemadan farklı bir şekilde ve daha gerçekçi bir biçimde yansıtmaya iddiasında olan bir film türüdür. Bu sinema türü, gerçeğin yansıtılış biçimiyle tanımlanır ve bu biçim, anlaşılabilirliği de beraberinde getirir (Karadoğan, 2010). Sanat filmleri, estetik ve edebi bir zevk sunarken, ticari kaygılardan ziyade insanları düşünmeye teşvik eder. Popüler kültüre alternatif bir yaklaşım sergileyen sanat sineması, izleyicinin beklentilerine göre şekillenmez; film boyunca ve sonunda izleyiciye yeni perspektifler açar. Filmin sonunun açık uçlu bırakılması veya film içinde gerçekliği daha etkili yansıtmak için uzun ve sonu belirsiz sahneler kullanılması gibi yöntemlerle sağlanabilir.

Sanat sineması, Hollywood'un katarsis odaklı anlatılarına karşı bir duruş sergiler ve film içinde yer alan her sekans, sanki bağımsız bir kısa film gibi hissettirir. Bu tür filmler, tek bir karakterle özdeşleşmek yerine her karakterin hikayesini ayrı ayrı ele alma potansiyeline sahiptir ve filmdeki nesneleri soyut anlamlarla kullanarak belirli imgeler yaratır. Sanat sineması, sadece gerçekçi konuları işlemekle kalmaz, fantastik öğeleri de ele alarak izleyicileri her iki alanda da düşünmeye zorlar (Karadoğan, 2010).

Sanat sinemasının bir diğer özelliği de anlatım tarzının klasik anlatı sinemasından farklı olmasıdır. Film boyunca kalıcı ve baskılayıcı boşluklar içerir, olayların izleyiciye sunumunu bilinçli olarak geciktirir. Bu, izleyiciyi filmde aktif bir rol almaya teşvik eder; çünkü her sahne sonraki sahne hakkında fazla bilgi vermez, bu da izleyicinin sürekli olarak düşünmesini ve tahminde bulunmasını gerektirir.

Filmin sonu gibi, film boyunca da var olan açık uçluluk ve gerçekçi anlatım nedeniyle, sunulan uzun ve diyalogsuz sahneler popüler filmlere göre izlemesi daha zor bir deneyim sunar. Bu tür filmler, popüler sinemanın aksine eğlence amaçlı olmaktan çok, estetik kaygıları ön planda tutar ve izleyiciye derin bir sanatsal tatmin sunmayı amaçlar.

Sanat filmlerindeki olay örgüsü, nedensel bağları çoğu zaman kopararak izleyicinin ilgisini başka unsurlara yönlendirir. Bu filmler, modern yaşamın karmaşık yargılarını ve zorluklarını tematik olarak ele alır; karakterlerin derinlemesine sorgulanması, izleyicide merak ve gerilim duygusu uyandırır. Sanat filmlerinde anlatı, izleyici için merkezi bir öneme sahiptir ve filmin nesnel-işsel gerçekliğinin yanı sıra yönetmenin film dilinin de dikkate alınması gerekir. Sanat sineması, izleyicisini belirsizliklerle dolu bir dünyaya çeker ve yan anlamlarla zenginleştirilmiş bir okuma yapmayı, yüksek düzeyde bir yorumlama becerisi geliştirmeyi gerektirir. Bu sinema türü, seyirciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp, aktif bir yorumcu haline getirir. Film içinde sunulan uzun diyalogsuz sahneler, kapalı mekân tasvirleri veya sembolik nesneler, izleyiciye geniş yorum imkanları sunar ve onları anlam arayışına teşvik eder. Sanat sinemasının bu özellikleri, onu popüler sinemadan ayıran ve özgün bir sanatsal ifade olarak ön plana çıkaran temel unsurlardır.

1.2.Sanat Sinemasının Oluşum ve Gelişim Süreci

Sanat sineması kavramı, ilk olarak 1908 yılında Fransa'da "cinema d'art" olarak anılmaya başlanmış ve bu tür, sinemayı orta sınıf izleyiciler için daha cazip bir hale getirme misyonu üstlenmiştir. Bu dönemde sanat sinemasının erken örnekleri, çoğunlukla tiyatral tarzda müzik eşliğinde sunulan yapıtlardı. 1920'li yıllara gelindiğinde, Alman Dışavurumculuğu ve Fransız Avangardı gibi akımlar, "sanat sineması" terimini avangard sinema ile eş anlamlı olarak kullanılmasını popüler hale getirmiştir. ABD'de 1920'lerde sanat sineması, erotizmle ilişkilendirilerek farklı bir perspektiften ele alınmıştır. 1930'larda ise bu terim, sosyal ve psikolojik gerçekçiliği içerecek şekilde genişleyerek çeşitlenmiştir. 1950'lerde "auteur politikası" ile birlikte sanat sineması, dokunulmaz bir statü kazanmıştır (Niş ve Eryılmaz, 1979).

Uluslararası sinema sahnesinde ise sanat sineması, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile ön plana çıkmıştır. Bu akım hem sanat filmi kavramını hem de o döneme kadar var olan gerçekçi sinema anlayışlarının dışında yeni bir gerçekçilik formunu temsil etmiştir. Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica gibi yönetmenler ile Cezare Zavattini gibi bir teorisyenin öncülüğünde gelişen Yeni Gerçekçilik, sanat sineması olarak adlandırılan anlayışın ilk örneklerini sunmuştur. İtalya'nın o dönemki sosyo-ekonomik koşullarına sıkı sıkıya bağlı olan bu akım, gerçekliği önceki sinema biçimlerinden farklı, yeni bir yorumla ele almıştır.

Niş ve Eryılmaz (1979) Yeni Gerçekçiliğin temel özellikleri arasında, gerçekliğin inandırıcı bir şekilde yeniden yaratılma çabasını, bu amaca hizmet etmek için kurgusal süreçlerin ortadan kaldırılmasını ve uzun, kesintisiz çekimlerin tercih edilmesini saymaktadırlar. Yeni Gerçekçiler, toplumsal ve siyasal sorunları, sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkileriyle işlerken, savaş, kaos, açlık, işsizlik ve yoksulluk gibi konuları filmlerinde ele almış ve bu sorunlara karşı çıkmışlardır. Profesyonel oyuncular yerine amatörleri tercih eden ve halktan insanları perdeye taşıyan Yeni Gerçekçiler, yaşamın gerçeklerini en doğal haliyle yakalayıp yansıtmayı hedeflemişlerdir. Stüdyo yapaylığından, tanınmış oyuncularından ve geleneksel senaryolardan uzak durmuşlardır. Karmaşık olmayan, son derece yalın çekim teknikleri kullanarak, filmlerinde genellikle bel ve boy çekimlerine yer vermişler, basit bir kurgu anlayışı geliştirmişler ve kurguyu filmlerine dahil etmeyi minimum düzeyde tutmuşlardır.

İtalyan Yeni gerçekçiliğinin temelini attığı bu sinema anlayışını, sinemasal dilini ve anlatısını “modernist” bir şekilde kuran Fransız Yeni Dalga akımı bir adım daha ileriye taşımıştır. Yeni dalga akımın sinemacıları, yeni gerçekçilerin yalın ve karmaşık olmayan anlatı dilini belirli ölçülerde karmaşıklaştırmış ve anlatıyı, ses ve görüntü olmak üzere biçimsel karşıtlıklar üzerine kurmuşlardır. Anlatı tarzlarında, “süreklilik” yerine “kırılmalar ve özdeşleşme yerine yabancılaştırma”ya yer vermişlerdir. Klasik anlatı sinema anlayışının tersine bir sinema anlayışı ve dili kurmuşlardır. Klasik anlatı sinemasının belirli kalıplarını bozarak, yeni bir sinema anlayışının temellerini oluşturmuşlardır.

1951 yılında Fransa'da, ünlü film kuramcısı Andre Bazin tarafından başlatılan "Les Cahiers du Cinema" dergisi, Fransız Yeni Dalga sinemasının gelişimi için kritik bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu dergi, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi yönetmenlerin yanı sıra, derginin yazar kadrosunda yer alan diğer önemli isimlerle birlikte, Fransız sinemasında yeni bir sayfa açmıştır. Bu yönetmenler, önceki Fransız sinema geleneklerini reddederek, sinemada özgün bir dil ve anlatım biçimi geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Bu yenilikçi tutum, onları sadece teknik ve estetik açıdan değil, aynı zamanda felsefi ve kuramsal düzeyde de öncü kılmıştır. Yeni Dalga yönetmenlerinin kendine özgü sinema dillerini oluşturma süreci, yönetmene özgünlük ve yaratıcılık atfetmesine yol açmış ve bu durum, sinemada "auteur" (yazar) kavramının güçlenmesine önayak olmuştur. Bu kavram, yönetmenin eserlerinde kişisel bir imza olarak kabul edilmesini ve bir filmdeki yaratıcı sürecin merkezine yerleştirilmesini ifade eder. Auteur politikası, sanatsal yaratımın merkezine yönetmenin kişiliğini koyar ve bu kişilikten yansıyan unsurların, filmde filme devamlılığını ve evrimini savunur.

1.3.Auteur Kuramı

Sinema tarihi, çekilen filmleri ve bu filmleri yaratan yönetmenleri, benimsedikleri anlatı biçimleri ve geliştirdikleri sinema dili açısından incelendiğinde oldukça zengin bir çeşitlilik sunar. Yönetmenler, kendi anlatı yapılarını kurarken, etkilendikleri çeşitli akımlar ve teoriler, bu süreçte eserlerinin şekillenmesinde belirleyici rol oynar. Sinema tarihine geniş bir bakış attığımızda, iki ana yaklaşımın öne çıktığını görürüz: bir yandan gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan belgeselci yaklaşım, diğer yandan ise dramatik öğelerle zenginleştirilmiş kurgusal anlatılar.

Sinemanın ilk yıllarında, Lumiere kardeşler gibi sinema öncülerinin gerçekleştirdiği, kameranın sabit kullanıldığı, ek plan çekimlerinin ve hareketin minimal olduğu filmler, doğrudan gerçekliği yansıtmaya amacı gütmüş ve bu yönleriyle belgesel ya da yarı-belgesel olarak nitelendirilmişlerdir. Zamanla sinema dili, kurgu, ses, oyunculuk, dekor ve kostüm gibi öğelerin dahil olmasıyla daha karmaşık bir yapıya bürünmüş ve öyküleme sinemanın temel dilini oluşturmuştur.

Örneğin, Melies'in "Aya Seyahat" filmi, sinema tarihinde kurgusal anlatının ilk örneklerinden biri olarak görülür. Bu dönemde sinema, Aristo'nun klasik anlatı yapısını benimseyerek, star oyuncu sistemi, aksiyonel kurgu, hikâyenin akıcılığı gibi öğelerle seyirciyi büyülemiş ve sinema salonlarını doldurmuştur. Sinemanın bir sanayi olarak büyüdüğü ve kitleler üzerinde etkili olduğu yıllarda, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı gibi yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu akım, kameranın stüdyodan çıkıp sokaklara taşınmasını, doğal ışık ve mekân kullanımını, amatör oyunculukla gerçekçiliği artırma çabalarını içermiştir (Niş ve Eryılmaz, 1979).

Modern anlatı olarak da adlandırılan bu dönemde, Fransız Yeni Dalga akımı sinema dilinin kuramsal temellerini atarak, yönetmenlere eserlerinde tam özgürlük sunmuş, kendi stil ve dillerini istedikleri gibi oluşturma fırsatı vermiştir. Bu yaklaşımın temsilcileri arasında Andre Bazin gibi teorisyenler ve Godard gibi yönetmenler yer almış, bu dönemde teknik yeterlilik ve içsel anlatım bütünlüğüne sahip stilist yönetmenler ön plana çıkmıştır. Türk sinemasında da benzer bir şekilde, Yeşilçam'ın klasik anlatı biçimini reddeden yeni ve özgün tarzlar gelişmiştir. 'Auteur' ya da yazar yönetmen olarak adlandırılan bu yaklaşım, yabancılaşma efekti kullanarak izleyiciyi film sürecine aktif olarak dahil etmeyi amaçlamış ve sinema dilinde yenilikçi bir dönemi başlatmıştır.

Auteur Kuramı, sinema yapım sürecinde yönetmenin tam bağımsızlığına odaklanan bir yaklaşımdır. Bu teoriye göre, yönetmen filmi, bir yazarın roman yazdığı özgürlükle yaratmalıdır. Bu düşünce ilk olarak Andre Bazin önderliğinde başlatılan ve Astruc'un makalesiyle popülerleşen Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisinde geliştirilmiştir. Astruc, makalesinde sinemanın benzersiz bir dilinin olduğunu ve yönetmenlerin kameralarını bir yazarın kalemini kullandığı gibi serbestçe kullanmaları gerektiğini savunmuştur. "Burada her yönetmenin kendi anlatım tarzına ve sinema diline büyük önem verilmesi gerektiği vurgulanır, çünkü bu, filmin derinliklerinde yatan gerçek anlamı yakalamanın tek yoludur; bu, kişiliğin ve özgünlüğün bir göstergesidir" (Niş ve Eryılmaz, 1979).

1950'li yıllarda kurulan Cahiers du Cinema, bu düşünceyi benimseyen eleştirmenlerin kendi ulusal sinemalarına yönelik eleştirileri ile tanınmıştır. Bu dergi

ve dönemin sinematekler etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler, diğer ülkelerin ve özellikle Hollywood sinemasının filmlerini incelemiş ve klasik sinema hakkında sıkça yorumlar yapmışlardır. Andre Bazin'in etkili olduğu bu topluluk içerisinde François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi yaratıcı yönetmenler, filmleri üreten ve kişisel yaratıcılıklarını yansıtan bir politika geliştirmişlerdir. Truffaut, yönetmenlerin kendi senaryolarını yazmalarının ve sinemasal dillerini net bir şekilde ifade etmelerinin önemini vurgulamıştır. Ona göre, auteur olmak, kişisel bir tarza sahip olmak ve bu tarzı filmlere yansıtmak anlamına gelir.

Bu dönemde, Bazin'in yanı sıra, auteur yaklaşımına teorik anlamda en ciddi katkısı Andrew Sarris yapmıştır. Sarris, 1962'de "Auteur Kuramı Üzerine Notlar" başlıklı makalesinde, auteur kuramını bir değerlendirme aracı olarak tanımlamış ve sinema tarihini auteur yönetmenlerin tarihi olarak ele almıştır. Sarris, kuramı üç temel öge üzerinden açıklamıştır: Teknik yeterlilik, kişisel imza olarak belirgin stil özellikleri ve filmin taşıdığı iç anlam. Auteur kuramına göre yönetmen, klasik prodüksiyon biçimlerinden farklı olarak, oyuncu seçiminden montaja, senaryodan diğer teknik detaylara kadar her aşamada filme kendi kişisel damgasını vurmalıdır. Bu yaklaşım, yeni dalga hareketi ile birlikte sinema dilinde radikal bir dönüşüm yaratmış ve yönetmenlerin eserlerinde daha özgür ve kişisel ifade imkanları sunmuştur.

Şekil 1.Sarris'in Auetur Ölçütleri



1.4.Sanat Sineması Anlatımı

Tarihsel olarak sinema, büyük ölçüde Hollywood ve klasik anlatı sinemasının egemenliği altında gelişmiştir. Sinema tarihi, bu yaygın anlatı biçimlerinden ibaret değildir. Zaman içinde, farklı koşullar altında, alternatif anlatı tarzları evrilmiştir. Özellikle ‘sanat sineması’ olarak adlandırılan yeni bir sinema anlayışı, yapım, dağıtım ve tüketim açısından farklı bir yol izleyerek seyirciye ulaşmıştır. Bu anlatım tarzı, klasik anlatı sinemasına kıyasla daha az düzenli bir olay örgüsüne sahiptir; olayların izleyiciye sunumu geciktirilir ve bu durum, film boyunca sürdürülür. Anlatı, türsel özelliklerden daha az etkilenecek, gerçekliği çok yönlü bir şekilde ele alır.

Sanat sineması, genellikle ‘gerçek’ kavramını, çağdaş toplumların karşılaştığı ‘yabancılaşma’ ve ‘iletişim eksikliği’ gibi psikolojik sorunlar üzerinden işler. Filmde mizansen, gerçek mekanlarda gerçekleştirilen dış çekimler, Hollywood stili dışı aydınlatma teknikleri gibi unsurlarla gerçeğin vurgulanmasına odaklanır. Diyaloglardaki uzun duraklar gibi zaman kullanımı, davranışların gerçekçiliğini ön plana çıkarır.

Andre Bazin, gerçekçi sinemayı savunurken, özellikle amatör oyuncuların kullanıldığı, gerçekçi davranış biçimlerinin sergilendiği Yeni Gerçekçi filmleri övmüştür. Bazin aynı zamanda, zaman ve mekanın sürekliliğini etkili bir şekilde yakalayan derin odak ve uzun çekim gibi stilistik araçların kullanımını da yüceltmıştır. Bu teknikler, sanat sinemasının izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi artırmakta ve filmin içeriğine daha derinlemesine bir katılım sağlamaktadır. Bu bakış açısı, sanat sinemasının klasik anlatı sinemasından farkını ve sinemada ifade özgürlüğünün nasıl genişletilebileceğini göstermektedir. Sanat sineması, izleyicilere sadece bir hikaye sunmakla kalmaz, aynı zamanda onları daha aktif düşünmeye ve filmdeki unsurları daha eleştirel bir şekilde değerlendirmeye teşvik eder. Bu özellikler, sanat sinemasının sinema tarihi içinde benzersiz ve değerli bir yer edinmesini sağlamıştır.

Sanat sineması, Hollywood’un olay odaklı yaklaşımına karşın, karakterlerin iç dünyalarına derinlemesine dalış yaparak, onların psikolojik derinliklerini keşfetmekte ve izleyicileri daha içsel bir yolculuğa çıkarmaktadır. Eğer klasik sinema

Edgar Allan Poe'nun yoğun ve olay odaklı kısa öykülerini anımsatıyorsa, sanat sineması Anton Çehov'un incelikli ve karakter odaklı anlatım tarzına daha yakındır. 20. yüzyılın başlarında edebiyat, karakterlerin motivasyonları ve olay örgüsünün yapılandırılması açısından sanat sinemasının temellerini atmıştır. Sanat sinemasında anlatım, klasik sinema anlatımlarına kıyasla çok daha öznel bir nitelik taşır. Filmin belli bölümlerinde, anlatımın açık müdahaleci yöntemlerini aşarak, filmin herhangi bir anında anlatımın belirleyici rolünü gözlemlemeye hazır olmalıyız. Bir sahne, olayların tam kalbinde sona erebilir; oluşturulan boşluklar, karakterin psikolojisiyle bağdaştırılamayabilir; anlatım temposunun yavaşlaması, bilginin izleyiciden saklanması veya anlamın dolaylı olarak ileride açıklanacak olmasıyla ilişkilendirilebilir. Klasik anlatıdaki gibi "diyalog bağlarına" sahip olmayan bu filmler, epizodlar arasında daha sembolik, çağrışımsal bağlantılar kurar. Sahneler, Hollywood'un geleneksel gösterim düzenine uymaz ve yenilikçi bir tarz ortaya koyar.

Sanat sinemasının izleyicisi, bir filmi hem nesnel ve içsel gerçekçilik hem de auteur'ün benzersiz bakış açısını göz önünde bulundurarak değerlendirir. Gerçeklik, ister nesnel ister öznel olsun, müdahaleci bir auteur yönetmen söz konusu olduğunda çelişkiler taşır. Her şeyi bilen bir anlatıcı yaklaşımı, gerçekçiliği en düşük seviyeye indirebilir. Örneğin, "Persona" filminde görüntünün ikiye bölünmesi, "Bir Kadın ve Bir Erkek" ve "Eğer" filmlerinde siyah-beyazdan renkliye geçişler bu duruma örnektir. Sanat sineması, gerçekçi ve içsel estetikleri harmanlayarak, geleneksel estetik anlayışlarla belirsizlik yaratarak, filozofların "iyilik doğuran" niteliklerine benzer bir zenginlik sunar. Bu nedenle, bazı çevreler Hollywood filmlerini doğrudan ve düzlemsel oldukları için eleştirirken, sanat filmleri izleyiciyi düşünmeye ve daha derinlemesine analiz yapmaya teşvik eder, bu da onları klasikten ayırır. Anlatısal boşluklar yaratarak, izleyicinin ilgisini olay örgüsünden ziyade karakterlerin iç dünyasına çeker. Sanat sineması, izleyiciden sadece yüzeydeki olayları değil, aynı zamanda daha derin anlamları kavramasını ve yorumlamasını talep eder. Anlatı izleyiciden yoğun bir dikkat istemektedir, bölümler arasında değişiklikler yaparak, belirsiz düzensel motifler yaratarak hafızayı oldukça zorlayıcı taleplerde bulunabilmektedir.

Sanat sinemasının yükselişi, kısmen İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ulusal film endüstrilerini canlandırmak ve bunu yaparak Hollywood'un tahakkümüne karşı koymak için Avrupalı girişimcilerin bir sonucu olmuştur. Örneğin Fransa, Almanya ve İtalya'da çeşitli türlerde devlet müdahalesi dönemin tipik Hollywood filmleriyle karşılaştırıldığında kendine özgü olan ulusal sinemalarını geliştirmiştir. Amerikan sinemasıyla kendi koşullarına göre rekabet etmek yerine, Avrupa endüstrileri hem ulusal hem de uluslararası ölçekte pazarlar aramıştır.

1.5.Küreselleşme ve Sanat Sineması Anlatımının Gelişimi

Avrupa sanat sinemasının deneyimi, 1990'lı yıllara kadar, Amerikan sineması ile ulusal pazarlar arasında rekabet edebilir bir yapı oluşturmak için devlet destekleri, vergi indirimleri ve Fransa'da uygulanan sinema salonlarına yönelik kota sistemi gibi politikalarla desteklenmiştir. Bu politikalar, sanat sinemasının hem biçimsel hem de estetik olarak Hollywood'a alternatif bir anlatı sunmasını teşvik etmiştir. Sanat sineması, bu süreçte David Bordwell'in (2010) detaylıca incelediği anti-Hollywood film anlatısını geliştirirken, aynı zamanda ticari sinemanın göz ardı ettiği politik ve erotik unsurları da bünyesine katmış (Neale, 2010) ve ulusal içerikleri öne çıkarmıştır (Galt ve Schoonover, 2018).

Sanat sineması, yerel üretim biçimiyle ulusal bir çizgide ilerlerken, dağıtım ve gösterim biçimleriyle uluslararası bir kimlik kazanır. Filmlerin uluslararası festivallerde gösterilmesi ve ödüller kazanması, onların ulusal sınırları aşarak geniş bir kitleye ulaşmasını sağlar. Neale (2010), uluslararası festivallerin sanat sinemasının kültür ve sanatın evrensel değerlerini taşıyan bir işlevi üstlenmesine olanak tanıdığını ve bu yolla Hollywood sinemasıyla bir karşıtlık yarattığını ifade eder.

1990'lı yıllarda yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimler, ulusal ve uluslararası, yerel ve evrensel, içsel ve dışsal gibi pek çok kavramın yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Küreselleşme, metaların, fikirlerin, yaşam biçimlerinin ve kültürlerin karşılıklı etkileşimiyle karakterize edilen bir bütünleşme süreci olarak öne çıkmıştır ve modernitenin kültürel, sosyal, ekonomik ve fikri boyutlarda dünya çapında kendini yeniden konumlandırmasını sağlamıştır. Ünsal

Oskay, bu süreci kitle iletişim araçlarındaki teknolojik gelişmelerin de etkisiyle "evrensel bir uygarlığa" geçiş olarak değerlendirir. Joseph Stiglitz, küreselleşmeyi tarihsel bir perspektifte ele alırken, Sovyetler Birliği ve Amerika arasındaki rekabetin Sovyetler Birliği'nin dağılması ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla sona erdiğini belirtir. Bu yeni tek kutuplu dünya düzeninde Amerika, uluslararası şirketler aracılığıyla piyasa ekonomisini küreselleştirmek için gücünü kullanmaya başlamıştır.

Avrupa sanat sinemasının yükselişi, Amerikan sinemasıyla rekabet etme ve ulusal pazarları destekleme amacıyla, 1990'lar boyunca çeşitli devlet teşvikleri, vergi indirimleri ve Fransa'da görüldüğü gibi sinema salonları için getirilen kota sistemleri gibi uygulamalarla sağlanmıştır. Bu politikalar, sanat sinemasının hem form hem de içerik açısından Hollywood sinemasına bir alternatif olarak gelişmesine yardımcı olmuştur. Sanat sinemasının kurumsallaşması sürecinde, David Bordwell (2010) tarafından incelenen Hollywood karşıtı film anlatısı geliştirilmiş, ticari sinemanın ihmal ettiği politik ve erotik öğeler eklenmiş (Neale, 2010) ve ulusal içerikler desteklenmiştir (Galt ve Schoonover, 2018).

Sanat sineması, yerel üretim yöntemleriyle ulusal bir kimlik sergilerken, dağıtım ve gösterim stratejileriyle uluslararası bir boyut kazanmıştır. Filmlerin uluslararası festivallerde sergilenmesi ve çeşitli ödüller kazanması, eserlerin ulusal sınırları aşarak geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Neale (2010) tarafından belirtilen gibi, uluslararası festivaller aracılığıyla sanat sineması, kültür ve sanatın evrensel değerlerini yayma görevini üstlenmiş ve bu sayede ticari Hollywood sinemasıyla açık bir zıtlık oluşturmuştur (Neale, 2010).

1990'lar boyunca yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal değişiklikler, ulusal ve uluslararası, yerel ve evrensel, içsel ve dışsal gibi kavramların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Küreselleşme, fikirlerin, yaşam tarzlarının ve kültürlerin karşılıklı etkileşimiyle tanımlanan geniş bir bütünleşme sürecidir ve bu süreç moderniteyi sosyal, kültürel, ekonomik ve fikri boyutlarda yeniden şekillendirmektedir. Ünsal Oskay, bu süreci kitle iletişim araçlarındaki teknolojik ilerlemelerle desteklenen "evrensel bir uygarlığa" geçiş olarak değerlendirir.

Popüler kültür, günümüzde yükselen küresel kültürün bir tezahürü olarak, geniş kitlelere uluslararası şirketler tarafından sunulmaktadır. Ulusay (2008) bu

kültürü, geç kapitalizmin bir ürünü olarak tanımlar; bilgisayar kaynaklı iletişim sistemleri, televizyon, iletişim uyduları, reklamcılık, Batı pop müziği ve Hollywood filmleri bu kültürün başlıca araçlarıdır. Bu süreçte, Avrupa Birliği, Avrupa'daki ulusal sinemaları desteklemek ve Hollywood'un dominasyonuna karşı koymak için MEDIA programını başlatmıştır. MEDIA, başlangıçta Avrupa'daki görsel ve işitsel ağları koruma amacı gütmüş, zamanla Avrupa kültürel ürünlerinin uluslararası alanda tanıtılması ve yayılması amacıyla genişleyerek daha kapsamlı bir yapıya dönüşmüştür. Bu süreç, Europa Cinemas ve Eurimages gibi kurumlarla birlikte sinema salonu ağlarını ve film destekleme fonlarını içerecek şekilde genişlemiştir.

1.6.Uluslararası Sinema Destekleme şirketleri ve Fonları (MEDIA, Europa Cinemas ve Eurimages)

MEDIA, Eurimages ve Europa Cinemas'ın oluşturulduğu dönemde, Amerikan filmlerinin Avrupa pazarlarındaki hakimiyeti dikkate değer oranlarda artış göstermişti; 1985 yılında %53 olan bu pay, 1990'da %70'e, 1991'de %73'e ve 1993'te %75'e yükselmiştir (Finney, 1996). Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte bu filmlerin Doğu Avrupa'da da hızla yayılması gözlemlenmiştir. Bunun  zerine Avrupa Birliği, Amerikan kültürel ürünleriyle rekabet edebilmek amacıyla bir dizi stratejik planlama yapmıştır. Özellikle medya sektöründe Amerikan dominasyonuyla başa çıkabilmek için Avrupa çapında sektör destekleri, medya ve  niversiteler arasındaki iş birliğinin artırılması, TV programlarının serbest dolaşımını teşvik edici politikalar geliştirilmiştir. Bu bağlamda, 1984 yılında Fransa Cumhurbaşkanı François Mitterand tarafından önerilen ortak fon fikri, 1987 yılında Avrupa Komisyonu tarafından MEDIA (Measures to Encourage the Development of an Audiovisual Industry) adı altında hayata geçirilmiştir. Bu yapı, Avrupa Senaryo Fonu (SCRIPT) gibi yapımların senaryo aşamasında desteklenmesi, Avrupa Film Dağıtım Ofisi (EFDO) aracılığıyla Avrupa filmlerinin global pazarlara ulaşmasının sağlanması, Avrupa Görsel İşitsel Girişimcileri (EAVE) tarafından dezavantajlı bölgelerdeki bireyler için eğitim olanaklarının sunulması gibi çeşitli yan fonlarla desteklenmiştir. Avrupa Yayın Birliği (EBU) ise Avrupa'nın daha az yaygın dillerinin altyazı ve dublaj destekleri ile sinema sektöründeki çeşitliliği artırmayı amaçlamıştır. MEDIA'nın bu çatı altında toplanan fonlarla, Amerika Birleşik Devletleri'nin film

endüstrisine karşı rekabetçi bir yapı oluşturulması hedeflenmiştir. 1987 ile 1990 yılları arasında 29 milyon dolarlık deneme bütçesiyle başlayan bu girişim, 1991 ile 1995 arasında MEDIA I adı altında 270 milyon dolarlık bir bütçeyle genişletilmiş, bu süreçte film ve televizyon projelerinin yanı sıra küçük ve orta ölçekli işletmelere destek sağlanmıştır. 1996 ile 2000 yılları arasında MEDIA II programı ile bu bütçe 510 milyon dolara çıkarılarak Avrupa sinemasının küresel rekabet gücünün artırılması amaçlanmıştır (Bek, 2003).

2021-2027 yılları arasında, Avrupa yapımlarının gelişimi, tanıtımı ve dağıtımı için ayrılan destek bütçesi 1.4 milyar avroyu bulacak (Finney, 1996). MEDIA programının kapsamı, kurulduğu dönemden bu yana büyük bir genişleme göstermiş, bağlı fonlar aracılığıyla yıllık 2400 profesyonele eğitim verilmesi, 400'den fazla sinema filmi ve TV dizisine destek sağlanması ve 34 ülkede 1144 sinema salonuna mali katkı sunulması gibi faaliyetlerle önemli bir etki yaratmıştır. MEDIA programı, film ve televizyon projeleri için doğrudan finansman sağlamak, prodüksiyon şirketlerinin beş yıllık planlar dahilinde gelişimlerini ve yapısal genişlemelerini desteklemek, finansal iş planlarını finanse etmek ve bağımsız prodüksiyon ağlarını güçlendirmek için şirketlere finansman sağlamak gibi dört ana işleve sahiptir. Fonların %23'ü yıllık olarak film dağıtımına ayrılmaktadır ve bu dağıtım AB fonlarıyla desteklenmektedir. AB, Avrupa Birliği'ne üye olmayan ülkeleri de kapsayacak şekilde geniş bir sinema salonu ağı olan Europa Cinemas'ı da kurmuştur.

Europa Cinemas, 12 Şubat 1991'de Paris'te, Avrupa ve ortak ülkelerden filmlerin tanıtımını, dağıtımını ve gösterimini teşvik etmek amacıyla kurulmuş bir organizasyondur. Bugün, 43 ülkede, 738 şehirde, 1216 sinema salonunda, toplamda 3131 ekranı yönetmektedir. Bu organizasyon, Avrupa filmlerinin çeşitliliğini ve dolaşımını teşvik ederken, gençlerin film projelerine ve sinema faaliyetlerine destek olmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda, sinema salonlarının yenilenmesini teşvik eder ve ortak amaçlar etrafında bir ağ oluşturur. Europa Cinemas içinde yer alan sinema salonları, fon desteği alırken, yıllık programlarının %33'ünü Avrupa filmlerinin ilk gösterimlerine ayırmak ve tüm gösterimlerinin en az yarısında Avrupa filmlerini sergilemek zorundadır. Bu, Amerikan filmleriyle daha etkin bir şekilde rekabet etmeyi, kültürel çeşitliliği korumayı ve sinema salonlarını desteklemeyi hedefleyen stratejik bir hamledir.

1988 yılında Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nin toplantısında, Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı için Avrupa Destek Fonu (Eurimages) kurulması kararı alınmıştır. Ertesi yıl Strasburg'da faaliyete geçen Eurimages, başlangıçta 29 ülkenin katılımıyla oluşturulmuştur. Bu fonun iki temel amacı bulunmaktadır: Kültürel olarak, Avrupa içindeki çeşitli diller ve kültürlerin ifadesini ve desteklenmesini sağlamak; ticari olarak ise sinemanın diğer sanat dalları gibi değerlendirilerek bir endüstri olarak geliştirilmesini teşvik etmek. Eurimages, üye ülkelerin temsilcilerinden oluşan bir yönetim kurulu tarafından idare edilmekte, bu kurul yılda dört defa toplanarak başvuruları değerlendirip desteklenecek projeleri seçmektedir. Bunun yanı sıra, beş kişilik bir denetleme kurulu toplantılardan önce başvurular üzerine ön raporlar hazırlamaktadır. Desteklenecek projeler, kurula katılanların üçte iki çoğunluğunun onayıyla belirlenir. Başvurular için projelerin en az yetmiş dakika uzunluğunda olması, en az iki farklı ülkeden ortak yapımcıya sahip olması hem pazar potansiyeli taşıması hem de kültürel çeşitliliğe katkı sağlaması gibi koşullar aranmaktadır. Değerlendirme sürecinde bir projenin potansiyel ticari başarısı ve sanatsal-kültürel değeri önemli ölçütlerdir. Eurimages'a yöneltilen eleştiriler arasında, Fransa'nın fon kaynaklarından orantısız şekilde yararlanması ve fonun bürokratik engeller içermesi bulunmaktadır. Yine de Eurimages, AB dışındaki ülkelere de başvuruları kabul ederek geniş bir kapsam sunmaktadır. Fon, MEDIA dışındaki ülkeler için de filmlerin dağıtımı, sinema salonlarının geliştirilmesi ve dijitalleşmenin teşvik edilmesi gibi konularda destek sağlamaktadır. Her yıl verilen fon miktarı 2021 itibarıyla otuz milyon avroyu aşmıştır. Seçilen projelerde, şiddeti özendirmemek, insan ve çocuk haklarına saygı göstermek, demokratik değerleri desteklemek gibi çeşitli etik kriterler de aranmaktadır.

Eurimages aracılığıyla Avrupa Birliği (AB), sadece üye devletlerine değil, AB üyesi olmayan ülkelere de etkin bir şekilde kendi kültürel ve değer sistemlerini yayma stratejisini uygulamaktadır. Film finansmanının sağlanması, AB için değerlerinin yayılmasına ve kültürel etkinin genişlemesine olanak tanımaktadır. 1994 yılında Uruguay'da gerçekleştirilen Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması (GATT) toplantılarında AB, iletişim politikalarını yeniden şekillendirmiş ve sübvansiyonlar, yerel içerik garantileri, pazar erişimi sınırlamaları gibi çeşitli

konuları ele almıştır (Bek, 2003, s. 27). Bu toplantılarda, film ve benzeri kültürel ürünlerin sıradan ticari ürünlerden farklı olarak ele alınması gerektiği fikri kabul edilmiştir. Bu durum, Eurimages'ın fonlama politikalarının yanı sıra AB'nin genel kültür politikaları açısından da belirleyici olmuştur. Fransa'nın da desteklediği bu görüşler sonucunda, filmlerin sanatsal değerleri ön plana çıkarılarak desteklenmesi yönünde politikalar geliştirilmiştir. Bu politikalar, "kültürel evrenselliğin" korunması gerektiğine dair argümanlarla desteklenmiştir ve 1994 sonrası dönemde AB fonlama kriterleri bu yeni yaklaşıma uygun hale getirilmiştir. Bu yeni kriterler, AB ülkelerinin oluşturduğu demokratik değerler ve insan hakları gibi temaların, desteklenen yapımlarda daha belirgin bir şekilde öne çıkmasını sağlamıştır. AB'nin MEDIA, Europa Cinemas ve Eurimages gibi kurumlar aracılığıyla yürüttüğü politikalar, Amerikan sinema endüstrisiyle rekabet edebilir bir platform oluşturmayı amaçlamakta ve aynı zamanda Avrupa'nın kültürel çeşitliliğini koruyup desteklemektedir. Bu sistem, alternatif bir film yapım, dağıtım ve gösterim modeli olarak işlev görmektedir ve İkinci Dünya Savaşı sonrası kurulan uluslararası film festivalleri sayesinde dünya çapında sinema pazarlarında yer edinmektedir. Bu festivaller aracılığıyla üretilen filmler, Hollywood yapımları gibi geniş bir uluslararası izleyici kitlesine ulaşarak ticari başarı şansını artırmaktadır.

1.7.Küreselleşmeyle Birlikte Uluslararası Film Festivalleri

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan, Venedik ve Cannes film festivalleri gibi büyük etkinlikler, dönemin politik ve sosyal koşullarını yansıtan Yeni Gerçekçi sinema eserlerine odaklanmışlardır. Bu festivaller, özellikle işçi sınıfının yaşam mücadelelerini konu alan filmleri ödüllendirerek, politik bir duruş sergilemişlerdir. Berlin Film Festivali ve Karlovy Vary Film Festivali gibi diğer önemli etkinlikler de benzer bir çizgiyi takip ederek, politik yönleri ağır basan bir seçki politikası izlemiştir. Bu dönemde, Venedik Film Festivali'nde Akira Kurosawa, Satyajit Ray gibi Asya kökenli yönetmenler uluslararası arenada tanınırlık kazanmış, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının öncüleri olan Roberto Rossellini ve Federico Fellini gibi isimler de dünya çapında üne kavuşmuştur. Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi Hollywood yönetmenlerinin eserleri, bu festivallerde auteur sinema anlayışının örnekleri olarak sunulmuş, bu da Hollywood karşıtı bir platformun

parçası olarak festivallerin kimliğini pekiştirmiştir. 1951 yılında, Kurosawa'nın "Rashomon" filmi Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan'ı kazanması, Japon sinemasına olan ilgiyi artırmış, Mizoguchi ve Kinoshita gibi yönetmenlerin filmleri Avrupa'da daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından keşfedilmiştir. Cannes Film Festivali de bu süreçte, özellikle Asya ve Orta Doğu sinemasından yönetmenleri daha fazla dahil etmeye başlamış, böylece bu festivaller, global sinema kültüründe önemli bir köprü işlevi görmüşlerdir.

İlk on yıllarda, film festivalleri, dünya çapında görünürlüğü az olan sinemalara dikkat çekmek ve onları uluslararası bir platformda sergilemek gibi önemli bir işlev görmüştür. Bu süreç, Avrupa sinemaları için, ulusal sınırları aşarak uluslararası bir kimlik kazanmalarında kritik bir dönüm noktası olmuştur. Festivaller, filmlere uluslararası bir boyut kazandırmanın yanı sıra, yönetmenlere ortak yapımcılar ve yatırımcılar bulma, kültürel prestij elde etme ve daha geniş bir kitleye ulaşma konusunda destek olmuşlardır. Festivallerde yer alan her bir yönetmen, kendi ülkesinin ve milli sinema kültürünün uluslararası alanda tanınmasına ve itibar kazanmasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.

Film festivalleri, ulusal düzeyde üretilen yapımların uluslararası alanda dolaşıma girmesini sağlayarak, bu eserlere değer ve prestij kazandırmaktadır. 1940'ların sonlarına doğru ortaya çıkan bu festivaller, ilk yıllarında ev sahibi ülkeler için birer vitrin görevi görmüşlerdir. İtalya'da Mussolini döneminde başlayan ve faşist rejimin uluslararası alanda tanınmasına katkı sağlayan Venedik Film Festivali, Cannes Film Festivali ise Fransız Direnişi ile özdeşleşerek kurulmuştur. Soğuk Savaş döneminde ise Berlin Film Festivali, Nazi Almayasının yıkılmasının ardından Almanya'nın demokratik bir toplum olarak yeniden inşa sürecini ve Batı ile olan entegrasyonunu dünya sahnesine taşımıştır. Bu festivaller, genellikle "dünyayı şehre getirme" ve "şehrin itibarını dünyaya duyurma" gibi siyasi, ekonomik ve kültürel hedefler doğrultusunda yapılandırılmıştır. Dolayısıyla, devletlerin de bu organizasyonların şekillendirilmesinde çoğu zaman belirleyici bir rolü olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SANAT SİNEMASI

2.1.Osmanlı Devleti Döneminde Sanat Sineması

Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat piyasasının oluşumu, özellikle resim sanatı üzerinden gelişim göstermiştir. Bununla birlikte, Osmanlı'nın son dönemlerinde ortaya çıkan ve zamanla yeni bir sanat, eğlence ve teknolojik buluş olarak önemli bir yer edinecek sinematograf aygıtı, önce saraya tanıtılmıştır. Ardından, saray çevresi, elitler ve halk için çeşitli gösterimler düzenlenmiş ve yerli film üretimi başlamıştır. 19. yüzyılın ortalarına doğru Osmanlı'da sanat piyasası şekillenmeye başlarken, sinematografin öncülü olarak kabul edilen Diorama, Büyülü Fener ve Kinetoskop gibi cihazlar, sanat piyasasının kalbi sayılan Beyoğlu'nda izleyicilere sunulmuştur. Düzenli film gösterimleriyle birlikte hareketli görüntü Osmanlı topraklarında yaygınlık kazanmaya başlamıştır. İlk sinematograf gösterimi, Sultan II. Abdülhamid'in huzurunda Fransız Bertrand tarafından Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilmiştir. Bu gösterim hakkında Sultan II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu şunları aktarmıştır: “Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her yıl Fransa'ya giderek yeni şeyler öğrenip dönerdi. Saraya sinemayı bu şekilde getirmiştir. O dönemdeki sinema, bugünkü gibi değildi. Perde büyük fırçalarla ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu filmler bir dakikada biterdi. Yine de yenilikçi bir şey olduğundan ilgimizi çekerdi”.

Saraydaki gösterimden sonra, halka açık ilk ücretli sinematograf gösterimi Fransız ressam Henri Delavallée tarafından Beyoğlu'ndaki Sponeck Salonu'nda gerçekleştirilmiştir. Bu etkinlikten sonra Beyoğlu ve Tepebaşı'nda farklı mekanlarda yeni gösterimler düzenlenmeye başlanmıştır. Resim ve tiyatrodaki olduğu gibi, sinemanın yaygınlaşmasında da kapitülasyonlarla güçlenen gayrimüslim azınlıkların kurduğu ağlar etkili olmuştur. O dönemde Beyoğlu'ndaki sinemanın ana kitlesini

"Pera müşterisi" oluşturmuştur. Bu kitlenin talebi doğrultusunda, elçiliklerde, saraylarda ve konaklarda başlayan gösterimler, kısa süre içinde modern ve şık salonlarda yapılmaya başlanmıştır.

Bu dönemde sinematograf gösterimlerine ev sahipliği yapan önemli mekanlar arasında Petrakis Raftopulos'un yönettiği Odeon Tiyatrosu, Psihuli Kardeşler'in işlettiği Tepebaşı'ndaki Mnimatakia Tiyatrosu (Théâtre Des Petit-Champs) ve Andreas Livadas ile Andreas Ksenatos'un işlettiği Concordia Tiyatrosu bulunmaktadır. Beyoğlu ve Tepebaşı, o dönemde tiyatro, opera, konser ve bale gibi sanat etkinliklerine alışkın bir bölge olarak öne çıkmıştır. Bu kültürel altyapı, sinematografin yayılmasını hızlandıran önemli bir etken olmuştur.

Nijat Özön'e göre, Rumlar ve Levantenlerin yoğun olarak yaşadığı ve "ülke dışı" ayrıcalıklara sahip olan Beyoğlu, sahip olduğu kozmopolit yapısı sayesinde Batı'nın yeniliklerine açık olmuş ve gösteri sanatlarındaki gelişmeleri sürekli takip etmiştir. Beyoğlu, tiyatro ve resim gibi sinema alanında da öncü bir rol oynamıştır. Sponeck Salonu'ndaki ilk sinematograf gösteriminden aylar sonra, Ramazan ayında Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde de sinematograf gösterimleri düzenlenmiştir. Böylelikle, yalnızca gayrimüslim nüfus değil, Müslüman topluluklar da bu yeni sanatı deneyimleme fırsatı bulmuşlardır (Özuyar, 2017, s. 33).

1902 yılında Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa, Berlin Sefiri Ahmet Tevfik Paşa'ya yazdığı bir mektupta, "Sinematograf aletiyle gösterilen filmlerin yenilerinden, özellikle Çin'in son durumunu yansıtan filmlerden satın alınıp gönderilmesini" talep etmiştir (Özuyar, 2017, s. 48). Sultan II. Abdülhamid'in sinematograf teknolojisine olan ilgisi, Osmanlı topraklarında bu yeni sanat formunun yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Osmanlı basınında yer alan yazılar da sinematografin geniş kitlelere ulaştığını ve kabul gördüğünü göstermektedir. Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan "Sinematografin İstilas"ı başlıklı bir yazıda, sinematografin tüm dünyayı etkisi altına aldığından ve gittiği her şehirde vazgeçilmez bir eğlence kaynağı olduğundan bahsedilmiştir. Bir başka yazıda ise sinematografin eğitim ve bilim alanındaki önemine vurgu yapılmış, Şakir Ahmet'in kaleme aldığı bir yazıda sinematografin ışıklı resimler ve hareketli görüntüler aracılığıyla eğitime büyük katkı sağladığı ifade edilmiştir. Bu yazılar, sinematografin

Osmanlı toplumunda eğlence, eğitim ve bilim adına kullanımının öne çıktığını ve hızla yaygınlaştığını göstermektedir.

Sinematografla ilgili tartışmalar, yerli film üretiminin başlamasıyla daha da belirginleşmiş ve Osmanlı'da bu yeni sanat dalının görünürlüğü artmıştır. Yerli film üretimi, Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın Almanya'ya gerçekleştirdiği bir seyahat sırasında, Alman ordusunda bulunan sinema kolunun Osmanlı'da da oluşturulması talimatını vermesiyle başlamıştır. Bu talimat doğrultusunda, Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuştur (Özön, 2008, s. 51-52; Filmer, 1984, s. 86). Kurumun yöneticiliğine sinema alanında deneyimi olan Fuat Uzkınay atanmıştır. Hüseyin Bey ise onun yardımcılığını üstlenmiştir. Daha sonraki dönemlerde Cemil Filmer ve Mazhar Yalay da bu ekibe dahil olmuştur. Dairenin tüzüğünde çekilecek filmler şu şekilde belirlenmiştir: "1. Cepheelerde savaşan birliklerin hareketiyle ilgili filmler, 2. Önemli olaylarla ilgili filmler, 3. Askeri fabrikalarla ilgili filmler, 4. Müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanımıyla ilgili filmler, 5. Askeri manevralarla ilgili filmler" (Özön, 1970, s. 11). Bu şekilde, Osmanlı'da sinema, bir yandan askeri ve eğitimsel amaçlarla kullanılmaya başlanmış, diğer yandan kültürel bir değer olarak toplumda yerini almıştır.

Belirtilen amaçlar doğrultusunda, Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi (1915), Harbiye Nazırının Kıta Teftişi ve Batum Manzarası (1914), Çanakkale Muharebeleri (1916), Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi (1916), General Townsend (1916) ve Esir İngiliz Generali (1916) gibi savaşa ve savaş dönemine dair birçok önemli olay filme alınmıştır (Özön, 1970, s. 42-43). Mondros Mütarekesi'nin (1918) imzalanmasının ardından, MOSD'un tüm ekipmanları Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir (Özuyar, 2017, s. 260).

Bu dönemde yalnızca MOSD değil, 1913 yılında "toplumsal yardım sağlamak" amacıyla kurulmuş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de sinema faaliyetlerinde etkin bir rol oynamıştır. Cemiyet, yardım heyetlerinin ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla çeşitli mekanlarda sinema gösterimleri düzenlemiş, 1915 yılında ise Şehzadebaşı'ndaki Müdafaa-i Milliye Sineması'nda çalışmalarını sürdürmüştür. Savaş döneminde Cemiyet, Necati Bey ile iş birliği yaparak Çanakkale

Savaşı'nın filme çekilmesini sağlamıştır. 1917 yılında, Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönettiği ve başrolünü üstlendiği Bican Efendi adlı komedi film serisi çekilmiş, ardından ilk uzun metrajlı kurmaca filmler olan Pençe ve Casus yapılmıştır. Daha sonra, MOSD'un ekipmanlarının devredildiği Malul Gaziler Cemiyeti, Binnaz ve Mürebbiye isimli iki konulu film üretmiştir.

Bu süreçte, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında toplumsal destek sağlamak ve Türkçülük faaliyetlerini desteklemek amacıyla kurulan yarı resmi cemiyetler, sinemayı propaganda aracı olarak etkin bir şekilde kullanmıştır. Bu faaliyetler, devletin söylemlerini geniş kitlelere ulaştırmak için sinemadan yararlanıldığını göstermektedir. Sinema, bu dönemde hem halkın moralini yükseltmek hem de savaşın etkilerini hafifletmek amacıyla stratejik bir araç olarak görülmüştür. Yarı resmi cemiyetlerin çektiği bu filmler, Osmanlı topraklarında yerli film üretiminin başlangıcını teşkil etmiştir. Türk sinemasındaki ilk kurmaca filmler, MOSD ve bu yarı resmi cemiyetler tarafından çekilmiştir. Savaş koşullarında ekipman ve film negatifi bulmanın zorluklarına rağmen, devlet eliyle başlatılan bu film yapım süreci, sinemanın bir propaganda ve ideolojik yayılım aracı olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Çekilen savaş görüntüleri halkın moralini yükseltmek için önemsenmiş, cemiyetlerin sinema etkinlikleriyle topluma yönelik milliyetçi söylemler geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, Kurtuluş Savaşı ve sonrasında da devam etmiş, Cumhuriyet döneminde ulusal kimlik ve milliyetçilik vurgusunun sinema aracılığıyla aktarılması sürdürülebilmiştir.

Film gösterimlerinin ve gösterim mekanlarının sayısındaki artış, sinemanın gündelik yaşama daha fazla dahil olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte, sinema işletmelerinin sahiplik yapıları, el değiştirme süreçleri, sinema salonlarının isimleri, gösterilen filmlerin ulusal kimlikleri, içerikleri ve gösterim dilleri gibi unsurlar, sinemanın kültürel bir öge olarak toplum yaşamına girişiyle birlikte kültürel egemenlik, çatışma ve etkileşim boyutlarını tartışmayı gerektirmiştir. Başlangıçta sadece film gösterimleri aracılığıyla uluslararası bir kültürel "ajan" rolü üstlenen sinema, zamanla yerli film üretimine geçilmesiyle birlikte, etkileşim ve seyirci alışkanlıkları gibi dinamikler çerçevesinde kültürel bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreç, Doğu-Batı, Avrupa-Amerika, Müslüman-Müslüman olmayan, yerli-yabancı ve geleneksel-modern gibi çeşitli çatışmaların ve etkileşimlerin ortasında

sinemanın hem kurumlar (devlet destekli yapımlar, özel yapım evleri, gösterim mekanları, film üreticileri ve onların bağlı olduğu cemiyetler) hem de üreticiler açısından bir kimlik kazanmasına yol açmıştır.

Bu bağlamda, incelenen dönemde sinema üretimi ve gösterimleri hem devlet eliyle hem de özel girişimler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Tarihsel koşulların bu süreçteki belirleyici rolü oldukça nettir. Söz konusu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne ve işgal yıllarına denk geldiğinden, bu dönemin sosyal, ekonomik, kültürel ve politik koşulları sinemasal üretimi doğrudan etkilemiştir. Yönetimsel, askeri ve toplumsal dengelerin sınıandığı ve önemli değişimlerin yaşandığı bu yıllar, sinemanın bir kültürel ürün olarak hem ulusal hem de uluslararası bağlamda konumlanışını etkilemiş ve dönemin sinemasal üretiminde belirgin izler bırakmıştır.

Sinemanın bu dönemdeki işlevi, bir yandan kültürel egemenlik mücadelelerinin yansıdığı bir alan olurken, diğer yandan toplumun modernleşme ve Batılılaşma sürecindeki etkilenimlerini ortaya koymuştur. Devletin doğrudan müdahil olduğu üretim yapıları, özel girişimlerin dinamizmiyle birleşmiş, böylece sinema, bu tarihsel kırılma döneminin önemli bir aracı haline gelmiştir. Bu dönüşüm sürecinde, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin bir göstergesi ve hatta bir aracısı olarak nasıl bir rol oynadığı, dönemin koşulları göz önünde bulundurularak anlaşılabilir.

2.2.Cumhuriyet Döneminde Sinema

Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de sinema üretimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında başlayan girişimlerin devamı olarak şekillenmiştir. Bu bağlamda, 1922 yılında sinema işletmeciliği yapan Seden Kardeşler tarafından Türkiye'nin ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film kurulmuştur (Akçura, 2004, s. 15). Şirket, Millî Mücadele'nin belgesel niteliğinde anlatılmasını sağlamak amacıyla 47 haber filmi çekmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın ardından Kemal Film, uzun metrajlı kurmaca filmlere yönelmiş ve bu doğrultuda Almanya'da yönetmenlik deneyimi olan Muhsin Ertuğrul'u Türkiye'ye davet etmiştir. Ertuğrul, bu daveti kabul ederek İstanbul'a döndüğünde karşılaştığı eksiklikleri şu şekilde ifade etmiştir: "Ne film

yıkama laboratuvarı ne stüdyo ne film çekme makinesi ne de basma makinesi vardı; teknik işler yalnızca Fuat Uzkınay, Cezmi Ar ve Hüseyin Bey tarafından yürütülüyordu.” Bu eksiklikleri gidermek amacıyla Kemal Film, Malul Gaziler Cemiyeti’nden ekipman kiralamıştır.

Kemal Film ve Muhsin Ertuğrul iş birliğiyle İstanbul’da Bir Facia-i Aşk (1922), Boğaziçi Esrarı (Nur Baba) (1922), Ateşten Gömlek (1923), Kız Kulesi’nde Bir Facia (1923) ve Sözde Kızlar (1924) gibi filmler çekilmiştir. Bu filmlerden İstanbul’da Bir Facia-i Aşk, Osmanlı döneminde yaşanmış bir olaydan esinlenerek sinemaya aktarılmıştır. Boğaziçi Esrarı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun eserinden; Ateşten Gömlek, Halide Edip Adıvar’ın romanından; Sözde Kızlar, Peyami Safa’nın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Kız Kulesi’nde Bir Facia ise Fransızların "grand guignol" tarzı tiyatro oyunlarından uyarlanmıştır (Onaran, 1986, s. 210).

Alim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul’un bu dönemde çektiği filmlerin tiyatroya benzediğini belirtirken (1986, s. 213), Nijat Özön ise Ertuğrul’un genellikle “aktarma” yaparak özgün bir sinema dili geliştiremediğini ifade etmiştir (2013, s. 94). Giovanni Scognamillo’ya göre Ertuğrul, melodram ve tarihsel içerikleri Türk romanlarından, vodvil öğelerini Fransızlardan, operet ve macera öykülerini ise Almanlardan almıştır. Ertuğrul’un, 1923-1939 yılları arasında Türk sinemasında tek yönetmen olarak çalıştığı bu dönem, o yılların genel ideolojisiyle uyum göstermektedir.

Yalçın Lülecî, bu durumu Cumhuriyet’in “tek adam” rejimi ile paralel görerek, Ertuğrul’un sinemadaki konumunu aynı dönemin politik yapısıyla ilişkilendirmiştir. Hilmi Maktav ise Ertuğrul’un seçtiği konuların ve filmlerindeki yaşam tarzının tek partili dönemin ideolojisini yansıttığını ifade etmiş ve Ertuğrul’u "Cumhuriyet’in yönetmeni" olarak tanımlamıştır. Erman Şener, Ertuğrul’un filmlerini "Türkiye ile ilgisi olmayan, kozmopolit bir sinema" olarak değerlendirirken, Engin Ayça, bu filmlerin halktan ziyade üst sınıfa hitap ettiğini, halkla bir diyalog kurmadan Cumhuriyet ideolojisine sadık bir şekilde üretildiğini dile getirmiştir (Ayça, 1994, s. 44-45).

Ayça, bu dönemi "Türk sinemasının kentsel dönemi" olarak adlandırmış ve Ertuğrul’un filmlerinin daha çok kentli, Batı kültürüne açık bir hedef kitleye yönelik

çekildiğini ifade etmiştir. Lüleci ise bu filmlerin yalnızca eğlence amacı taşımadığını, aynı zamanda Cumhuriyet devrimlerini geniş kitlelere duyurmayı, geçmişle hesaplaşmayı ve yeni bir ulusal kültür yaratmayı hedeflediğini vurgulamıştır. Cumhuriyet döneminde devlet, sinema sektörüne doğrudan yatırım yapmak veya sermaye sağlamak yerine, mevcut yapım şirketlerinin kendi faaliyetlerini devam ettirmesini beklemiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, sinemaya büyük bir ilgi göstermiştir. Atatürk, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Bir Millet Uyanıyor (1932) filminin senaryosunu incelemiş ve hatta kısa bir süreliğine filmde yer almayı kabul etmiştir. Fuat Uzkınay'ın savaş görüntülerinden derlediği Zafer Yollarında isimli belgesel çalışmanın geliştirilmesini istemiştir. Atatürk, Münir Hayri Egeli'den hayatını konu alan bir senaryo yazmasını istemiş ve yazılan senaryo üzerinde düzenlemeler yapmıştır. Boş zamanlarında ise Çankaya Köşkü'nde sık sık film izlemeyi tercih etmiş ve sinemaya verdiği önemi şu sözlerle ifade etmiştir: "Sinema gelecekteki dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema, bir çeyrek yüzyıla kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir." Bu sözler, Atatürk'ün sinemayı yalnızca bir eğlence aracı olarak görmediğini, aynı zamanda bir eğitim ve toplumsal dönüşüm aracı olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Atatürk'ün bu vizyonu, Cumhuriyet döneminde sinemanın halkı eğlendiren basit bir araç olmaktan çıkıp eğitici ve öğretici bir mekanizmaya dönüşmesini sağlamıştır.

Engin Ayça'ya göre, Cumhuriyet döneminde devlet, sanat ve kültürü "ileri ve uygar" Batılı sanat formlarını ülkeye kazandırarak halkı eğitmek için bir araç olarak kullanmıştır. Sinema da bu süreçte dönemin egemen ideolojisini geniş kitlelere ulaştırma ve ulusal bilinci pekiştirme amacıyla benimsenmiştir. Bu anlamda sinema, özellikle okuma-yazma oranının düşük olduğu bölgelerde, iktidarın söylemini ve ulus bilincini yaymak için etkili bir araç haline gelmiştir.

Cumhuriyet ideolojisinin sanatı bir eğitim aracı olarak kullanma çabası, Halkevleri aracılığıyla örgütlenmiştir. 1932-1951 yılları arasında faaliyet gösteren Halkevleri'nin görevleri arasında tiyatro eğitimi vermek, kurslar düzenlemek, iyi hatipler yetiştirmek, piyeslerde kadın rollerine ağırlık vermek, sinema çalışmaları yapmak ve yerli eserlere öncelik tanımak gibi başlıklar yer almıştır. Halkevleri, halkı

eğlendirici ve aynı zamanda eğitici filmler göstererek halkın bilgi seviyesini artırmayı ve onların fikirlerini geliştirmeyi hedeflemiştir (Karadoğan, 2018, s. 60).

İkinci Dünya Savaşı sırasında, Amerikan filmlerinin Avrupa pazarına girişi savaşın getirdiği koşullar nedeniyle duraksama göstermiştir. Bu durum, Türkiye’de özellikle Mısır ve Hint filmlerine olan ilgiyi artırmıştır. Özön’e göre, bu dönemde sayısı azalan Amerikan filmleri daha çok büyük şehirlerde gösterilirken, Mısır ve Hint filmleri Anadolu’daki sinemalar ile büyük şehirlerin semt sinemalarında öne çıkmıştır (Özön, 20, s. 249). Bu gelişmeler, yerli film yapımına yönelik bir ihtiyacı doğurmuş ve ilerleyen yıllarda bu ihtiyaç daha da belirgin hale gelmiştir. Özellikle vergi indirim talepleriyle bu ihtiyaç, daha görünür bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır.

Benzer dönemde Almanya, İtalya ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde, Amerikan filmlerine karşı ulusal film endüstrilerini korumak için yasalar çıkarılması Türkiye’de de yankı bulmuştur. Türkiye’de bu yaklaşımın ilk örneği 1938 yılında görülmüştür. 15 Temmuz 1938’de tiyatro ve sinemalardan alınan Belediye, Darülaceze, damga pulu ve maliye hisselerinin %28’lik payı %10’a indirilmiştir (“Sinema ve Tiyatro Resimlerinde Yapılan Tenzilat”, 1938, s. 3). Ardından, 7 Mayıs 1948 tarihinde yerli ve yabancı filmler için farklı vergi oranlarının belirlendiği bir yasa çıkarılmıştır. Bu yasayla yabancı filmlerden alınan %75’lik vergi oranı, yerli filmler için %25’e düşürülmüştür (Özön, 20, s. 221; Karadoğan, 2018, s. 68). Özön, bu vergi indiriminin Türkiye’de yeni yapım şirketlerinin ortaya çıkmasını sağladığını, film sayısını artırdığını ve sinemanın bir endüstri haline gelmesine zemin hazırladığını belirtmektedir. Ali Karadoğan ise bu düzenlemelerle birlikte yerli ve yabancı filmlerin doğrudan rekabet ettiği bir alan oluştuğuna ve “yerli”, “milli” ve “bize özgü” bir sinema endüstrisinin temellerinin atıldığına dikkat çekmektedir (Karadoğan, 2018, s. 68-69).

İkinci Dünya Savaşı sırasında yabancı filmlerin yoğun olduğu sinema salonlarına karşı devlet, yerli film yapımını desteklemek ve korumak adına bir dizi yasa ile sektörü düzenlemiştir. Bu süreç sadece sinemayla sınırlı kalmamış, savaş sonrası dönemde Türkiye’de sanatın diğer alanlarında da yerli ile yabancı, yerel ile evrensel değerler arasında bir çatışma yaşanmıştır. Bu çatışmalar, aynı zamanda

sanatın farklı disiplinlerinde bir kimlik arayışı ve kimlik edinme çabası olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı'nın son döneminde başlayan Batı'yı yakalama ve ona öykünme anlayışı, Cumhuriyet döneminde modernleşmenin bir aracı olarak sanatın benimsenmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise bu anlayış yerini ulusal bir kimlik arayışına bırakmıştır.

2.3.Türk Sinemasında 1960'lı Yıllarda Sanat Filmlerinin İlk Örnekleri

Osmanlı İmparatorluğu döneminde sanat piyasasının şekillendiği süreçte, 1930'larda resim alanında Avrupa'daki modern sanat akımlarını benimseyerek geleneksel yaklaşımları reddeden sanatçılar bulunmaktaydı. Benzer bir şekilde, 1960'lı yıllarda da bir grup genç sinemacı, Yeşilçam'ın klasik anlatı tarzını terk ederek Avrupa sanat sinemasının eğilimlerine benzer filmler üretmeye yönelmiştir. Ali Karadoğan, bu dönemde üretilen filmler arasında *Denize İnen Sokak* (1960), *Aşka Susayanlar* (1964), *Yasak Sokaklar* (1965), *Sevmek Seni* (1965), *Bozuk Düzen* (1965), *Güzel Bir Gün İçin* (1965), *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) gibi yapımları sıralamaktadır (Karadoğan, 2018, s. 147-148).

Bu dönemin dikkat çeken isimlerinden biri, Galatasaray Lisesi'nin ardından Fransa'da sinema eğitimi alan Atilla Tokatlı'dır. Tokatlı, yönetmenliğin yanı sıra yazar, senarist ve çevirmen olarak da faaliyet göstermiştir (Evren, 2006). Tokatlı'nın ilk filmi olan *Denize İnen Sokak*, yapımcı Selçuk Bakkalbaşı'nın desteğiyle küçük bir ekiple ve 180 bin lira bütçeyle çekilmiştir. Tokatlı, filmi herhangi bir müdahale olmaksızın, tamamen kendi sanatsal özgürlüğüyle çekebilmiştir. Bu çalışma yöntemi, Yeşilçam'daki geleneksel yapımcı-yönetmen ilişkisinden uzak, Avrupa sanat sinemasındaki auteur yönetmenlerin çalışma biçimine benzer bir yaklaşımı temsil etmektedir.*Denize İnen Sokak*, Türkiye'de gösterime girmeden önce çeşitli Avrupa festivalleri ve sinema kulüplerinde gösterilmiş, hatta Locarno Film Festivali'nde "onur diploması" ile ödüllendirilmiştir. Filmin Venedik Film Festivali'nde gösterilen ilk Türk filmi olduğu belirtilmiştir. Türkiye'deki gösteriminde seyircilerden beklenen ilgiyi görmemiştir. Hayri Caner, filmin Türkiye'de yalnızca 7 bin lira hasılat yaptığını, oysa bu miktarın o dönemin "en bayağı" ve "en istismarcı" filmlerinin bir günlük hasılatına eşdeğer olduğunu ifade etmiştir. Filmin Türkiye'deki mali kaybı,

Fransa, Almanya, İngiltere ve Hollanda gibi ülkelere satışıyla kısmen telafi edilmiştir. Burçak Evren, filmin zamanının ilerisinde bir yapım olduğunu ve anlaşılmasının zor olması nedeniyle Türkiye’de yeterince başarılı olamadığını yazmıştır. Evren ayrıca, bu tür filmlerin “aydın ve eğitilmiş” ülkelerin sinema izleyicileri tarafından ilgi görebileceğine dikkat çekmiştir. Bu durum, filmin uluslararası düzeyde kabul görmesine karşın yerel izleyici kitlesinden beklenen desteği alamadığını ortaya koymaktadır.

Bu dönemde “Yeşilçam’ın klasik çizgisinin dışına çıkan yönetmenlerden biri de Feyzi Tuna olmuştur. Tuna, sinema sektörüne Semih Evin, Halit Refiğ ve Aram Gülyüz gibi isimlerin yanında asistanlık yaparak adım atmıştır (Özgüç, 2003, s. 210). İlk uzun metrajlı filmi *Aşka Susayanlar*, Vincent Minelli’nin *Some Came Running* (1958) adlı filminin Erdoğan Tokatlı ile birlikte Türkçeye uyarlanması çabasıdır. Giovanni Scognamillo, Tuna’nın bu filmi hakkında yazdığı eleştiride, dönemin “ilkel bir sinema anlayışını sürdüren kişiliksiz yönetmenlerine karşılık” Tuna’nın filminde bir “sinema duygusu” bulunduğunu öne sürmüştür. Bu yapımın “bunalım içindeki sinemamıza” bir “heyecan” getirdiğini belirtmiştir. Film gişede başarı sağlayamamış ve bu başarısızlık sonrası Tuna, sektörde iş bulmakta zorluk yaşamıştır.

Dönemin sanat sineması örneklerinden bir diğer çalışma ise Cengiz Tuncer’in yönettiği *Sevmek Seni* filmidir. Vatan, Son Posta ve Akşam gibi gazetelerde yazarlık yapan, aynı zamanda pek çok dergide şiirleri yayımlanan Tuncer, bu filmiyle sanat sinemasına katkıda bulunmuştur (Evren, 2006, s. 388). Özgüç, filmin “bazı nedenlerden” dolayı vizyona giremediğini aktarmaktadır. Film, iki kadın arasında kalan mutsuz bir gencin öyküsünü anlatır (Özgüç, 2003, s. 205). İçerik ve biçim açısından Fransız Yeni Dalga estetiğini yansıtan bu filmde, karakterlerin şehirdeki yolculukları, varoluşsal bunalımları ve hareketli takip planları yönetmenin Yeni Dalga’dan etkilendiğini göstermektedir.

Türk sinema tarihinin sanat sineması alanındaki en önemli örneklerinden biri de Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* adlı filmidir. Film, çalışmak için gittiği bir villada, önce tanımadığı bir kadının resmine, ardından da kadının kendisine âşık olan bir boyacının hikâyesini konu alır (Özgüç, 2003, s. 205). Erksan, filmi kendi finansmanı ve piyasa şartlarının dışında, küçük bir ekiple çekmiştir. Türkiye’de

vizyona giremeyen film, Tunus'taki uluslararası bir festivalde yarışma dışı olarak gösterilmiştir. Erksan, filmde anlatılan hikâyenin, sinema salonu sahipleri tarafından “elinde tablo, ağaçlar arasında yürüyen bir adam” ile “deli bir kız”ın hikâyesi olarak algılandığını, bu yüzden salonlarda gösterime alınmadığını ifade etmiştir. Yönetmen, filmin temelinde eski bir masal geleneği yatarak “surete âşık olma” temasını işlediğini belirtmiştir. Erksan, filmin senaryosunun sunuş yazısında yapıtını şu şekilde özetlemiştir: “Bu film, Fuzuli'nin ‘Aşk derdiyle hoşem, el çek ilacımdan tabip/ Kılma derman, kim helakim zehri dermanındadır’ beyti ile Yunus'un ‘Senin aşkın beni benden aluktur/ Ne şirin dert bu dermandan içerü’ beytini temellendiren platonik aşk esasından hareket ederek, Leyla ile Mecnun'un, Kerem ile Aslı'nın kara sevdalarını anlatır” (Erksan, 1973, s. 6).

Erksan, filmini dönemin popüler “Toplumsal Gerçekçi” sinema anlayışından farklı bir konumda görmüştür: “Sevmek Zamanı büyük toplumsal sorunları çözmeye, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına yeni bir şeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır”. Halit Refiğ, bu mesafenin nedenini şöyle açıklar: “‘Gecelerin Ötesi’, ‘Yılanların Öcü’ ve ‘Susuz Yaz’ gibi gerçekçi kabul edilen kendi filmleri üzerinde hiçbir özeleştiriyeye girişmediği halde, ‘Sevmek Zamanının bunlardan çok ayrı karakterde olması, Erksan'ın sadece başkalarının yaptığı ‘Toplumsal Gerçekçi’ filmlerden değil, kendisinin de payı olan bütün bu tür filmlerden hoşnutsuzluğunu ortaya koyuyordu” (Erksan, 1973, s. 73).

Haldun Dormen, 1965 yılında *Bozuk Düzen* ve *Güzel Bir Gün İçin* adlı iki film yönetmiştir. Dormen, tiyatro alanında tatmin olduktan sonra yeni bir arayış içerisine girerek sinemaya yöneldiğini belirtmiştir. Kurduğu HD Film adlı şirketle tamamen kendi patronu olarak, istediği filmleri özgürce çekme amacı taşımıştır. İlk filmi *Bozuk Düzen*, vizyonda uzun süre kalamamış ve kısa sürede gösterimden kalkmıştır. Dormen, bu durumu şöyle açıklar: “Bozuk Düzen, Saray Sineması'ndan sonra bir daha gösterilmedi desem yeridir. İşletmeciliğini üstlenen Birsil Film Şirketi, yapıtımı kötü bir işletmecilikle yok etti. O yıl Antalya'da ‘yılın en başarılı filmi’ olarak Altın Portakal’ı alması ve bunun dışında yedi ödül daha kazanması bile *Bozuk Düzen*'i işletmecilerin elinde işe yarar hâle getirmedi ve dört yüz bin liraya çıkan film, yüz bin lirayı zar zor toplayabildi” (Dormen, 2017, s. 258). İlk filminden büyük zarar etmesine rağmen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film

ödülünü kazanan Dormen, bu motivasyonla *Güzel Bir Gün İçin* adlı ikinci filminin hazırlıklarına başlamıştır.

Film, bir soygunun ardından pişmanlık duyan iki memurun gülünç olaylarını konu alır (Özgüç, 2003, s. 196). Dormen, filmi tamamladıktan sonra Venedik Film Festivali'ne başvurmuş, ancak film teknik yetersizlikler nedeniyle festivale kabul edilmemiştir (Dormen, 2017, s. 258). Vizyonda da beklenen ilgiyi görmeyen bu film, Dormen'in sinemadan uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu durumu şu sözlerle açıklar: “İki filmin sırtıma yüklediği korkunç borç, bir üçüncü film yapmamı olanaksız hâle getirmiştir. Böylece çok iyi niyetle başlamış, uygar bir çalışma düzeni getirmiş ve ortaya eli yüzü düzgün, her zaman oynayabilecek iki yapıt çıkarmış olmama rağmen, sinema serüvenimin orada bitmesi zorunlu hâle gelmiştir” (Dormen, 2017, s. 258).

Alp Zeki Heper ise Atilla Tokatlı gibi Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra Fransa'da sinema eğitimi almıştır. Bu dönemde *Bir Kadın* ve *Şafak* adlı iki kısa film çekmiştir. *Şafak*, Viyana Şenliği'nde Kültür Bakanlığı Armağanı kazanmıştır (Evren, 2006, s. 217). Yönetmenin ilk uzun metraj filmi olan *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, müstehcen bulunarak sansür engeline takılmış ve vizyona girememiştir. Özgüç, filmin sadece Sinematek'te özel gösterimle izlenebildiğini belirtmiştir (Özgüç, 2003, s. 114). Heper, bu film hakkında yaptığı bir söyleşide bütçesinin yüz seksen bin liraya mal olduğunu belirterek filmin çekilme amacını şu şekilde ifade etmiştir: “Sinema ‘aşk’tır. Düştür, daha güzel yaşamının bir özlemidir, gerçeğin yıkılıp yeniden kurulmasıdır. Bu filmi yaparken daha çok çocukluk anılarıma eğildim. İnsan ilişkilerinin esrarlı yanı ilgimi çekti. Filmin genç oyuncusu, ‘delice’ bir ‘aşk’ özlemi içinde bunalan bir kişiydi. Zamanla bu tutkusunun bir yenilgiye yol açtığını fark etti. Çevresi, eşyalar ve ilişkiler onu ölüme, kendi kendini yitirmeye itiyordu. Sonuçta bana yabancı olan ilişkiler üzerine bir inceleme oldu bu film. Bir deney”. Heper, filmin sansürlenmesiyle ilgili düşüncelerini ise şöyle ifade eder: “Yasaklar toplumları olumlu bir yere götürmez. Bunlar düşünce özgürlüğüne indirilen darbelerdir. Sansürün hangi filmleri yasaklayıp hangilerini onayladığını hep biliyorsunuz. Sansür, bugünkü yürekler acısı Türk sinemasının çıkarlarını koruyor. Bu sansürün Yeşilçam sansürü olduğunu gözden çıkarmayın”.

Burçak Evren, Alp Zeki Heper'in sansüre ve Yeşilçam'ın geleneksel anlatı kalıplarına rağmen farklı tarzda filmler ürettiğini ve bunun önemini vurgular. Evren, Heper'in, kendi imkanlarıyla film yapmasına rağmen sansür ve yasaklamaları aşmadığını, bu nedenle sinema çevresinde “ayrık ve marjinal” olarak değerlendirilen filmler çektiğini belirtir (Evren, 2006, s. 217).

Agah Özgüç ise Heper'in filmlerinin fazlasıyla soyut olduğunu ve estetik düzeyleri yüksek olmasına rağmen izleyiciyle bağ kuramadığını ifade eder. Özgüç'e göre bu filmler, taşıdığı “yabancılaşma” unsurları nedeniyle geniş kitlelerce benimsenememiştir (Özgüç, 2003, s. 114). Sinematek'te düzenlenen özel gösterimlere katılan eleştirmenlerden Üner Birecikli de filmi “fazla soyut” ve “anlaşılması güç” bulur. Birecikli, filmde toplam sekiz-on cümlelik diyalog bulunduğunu, yapısal olarak düzensiz ilerlediğini ve filmin anlaşılmasını zorlaştıran bir yapıya sahip olduğunu belirtmiştir. Heper'in eserlerinde Roger Vadim, François Truffaut, Federico Fellini ve Jean-Luc Godard gibi Avrupa sinemasının önemli isimlerinin etkilerini taşıdığını öne sürer.

Söz konusu yönetmenlerin filmleri, dönemin eleştirmenleri tarafından genellikle olumlu karşılanmış ve bazıları uluslararası festivallerde ödüller kazanmıştır. Türkiye'de bu filmlerin çoğu sansür engeline takılmış, vizyona girenler ise sınırlı sayıda sinema salonunda gösterilerek ticari anlamda başarı sağlayamamıştır. Bu durum, ilgili yönetmenlerin sonraki projelerinde benzer bir içerik ve üslup benimsemelerini engelleyen bir faktör hâline gelmiştir. Örneğin, Atilla Tokatlı, *Denize İnen Sokak* filminden dört yıl sonra *Gel Barışalım* adlı bir film çekmiş ancak ardından sinemadan tamamen uzaklaşıp çevirmenlik ve eğitimlik yapmaya başlamıştır. Feyzi Tuna ise Yeşilçam geleneğine uygun ticari filmlerle sinema kariyerine devam etmiştir. Cengiz Tuncer ve Haldun Dormen, sırasıyla *Sevmek Seni* ve *Güzel Bir Gün İçin* filmlerinin ardından sinemadan çekilmişlerdir. Alp Zeki Heper ise *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* ve ardından çektiği üç filmin sansürle karşılaşması ve istediği etkiyi yaratamaması nedeniyle sinema dünyasından uzaklaşmıştır.

Bu filmler, aynı zamanda “kaçış sineması”, “yabancı” veya “yabancılaştırıcı” gibi etiketlerle anılmıştır. Agah Özgüç, bu filmleri eleştirerek bunların “kendi ülke

insanına yabancı olan” ve tamamen “kaçış sineması” örnekleri olduğunu ifade etmiştir. Özgüç’e göre bu filmler, topluma uzak aydın tipi karakterleri ve yabancı estetik değerlerini temel alarak, yerli sinema anlayışından kopmuş eserlerdir (Özgüç, 2003, s. 36). Bu tartışmalar, sanat sineması ile ticari sinema arasındaki ayrımın belirginleşmesine yol açmakla kalmamış, aynı zamanda eleştirmenler ve izleyiciler arasında da kutuplaşmalar yaratmıştır. Giovanni Scognamillo, Semih Tuğrul, Tunç Okan ve *Yeni Sinema* dergisindeki diğer bazı yazarlar bu filmler hakkında olumlu değerlendirmeler yaparken, ulusal sinema grubuna daha yakın olan yazar ve yönetmenler bu tür filmler hakkında olumsuz görüşlere sahip olmuştur.

2.4.Türk Sinemasında Yeni Arayışlar

Türk sineması 1970’li yıllarda farklı bir sinemanın mümkün olduğunu filmlerinde göstermeye çalışan yönetmenler, (Yılmaz Güney, Lütü Ömer Akad, Atıf Yılmaz vb.) kendilerine özgü bir kişisel üslup oluşturarak film çekmeye başlamışlardır. Sanat sinemasının ilk örneklerini görmeye başladığımız İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema akımından etkilenen yönetmenler bu yıllarda önemli işlere imza atmışlardır. Özellikle Yılmaz Güney yazıp, yönetip başrolünde oynadığı *Seyyithan* (Torağın Gelini) filminde Auteur yönetmen olarak, daha sonrasında *Umut* filmi ile tamamen Yeşilçam Sinemasından farklı bir sinema dili oluşturmuştur. İlerleyen süreçte cezaevindeyken çektiği “SÜRÜ” filmi, İsviçre’de uluslararası Locarno film Festivalinde en iyi film ödülünü almıştır. 1982 yılında “YOL” filmi dünyanın en prestijli film festivali olan CANNES’da en iyi film ödülünü alarak büyük bir başarıya imza atmıştır.

1980’lerin ilk yarısı darbenin yarattığı travma, baskıcı rejim ve şiddet gibi unsurların gölgesinde geçerken, ikinci yarısında ise görece daha modern ve özgürlükçü bir söylem öne çıkmıştır. Bu dönemde Türkiye’de sinema yapma pratiklerinde de belirgin değişiklikler gözlenmiştir. Giovanni Scognamillo’ya göre, Yeşilçam’ı ayakta tutan üretim, dağıtım ve gösterim sistemlerinin yanı sıra bölge işletmeciliği de 12 Eylül sonrasında ortadan kalkmıştır. Sinema seyirci sayılarında da bu süreçte ciddi bir düşüş yaşanmıştır. Sokak olayları, televizyonun yaygınlaşması, video sektörünün büyümesi ve Yeşilçam’ın bilindik sisteminin bozulması bu

durumun temel nedenleri arasında yer alır. Darbe sonrasında siyasi konuları işleyen 12 Eylül filmlerinin yanı sıra arabesk filmler ve kadın filmleri de artış göstermiştir. Örneğin, *Kara Gurbet* (Natuk Baytan, 1981), *Yaktı Beni* (Melih Gülgen, 1983), *Dostlar Sağolsun* (Melih Gülgen, 1983) gibi arabesk filmler, dönemin en dikkat çeken yapımları olmuştur. Bu filmlerden bazıları İbrahim Tatlıses gibi arabesk müziğin önde gelen isimlerinin başrol aldığı yapımlardır.

Kadın karakterlerin merkezde olduğu filmler de aynı dönemde öne çıkmıştır. Atıf Yılmaz bu türde önemli bir isim olarak karşımıza çıkar; *Mine* (1982), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Aaahh Belinda* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) gibi filmleriyle dikkat çeker. Bu filmlerden *Dul Bir Kadın*, 22. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü alırken, *Aaahh Belinda* 23. Antalya Film Festivali'nde, *Adı Vasfiye* ise 5. Adana Altın Koza Film Festivali'nde aynı ödüle layık görülmüştür. Bu filmlerin pek çoğunda başrolü üstlenen Müjde Ar, dönemin öne çıkan oyuncularından biri olmuştur. Ali Karadoğan, kadın filmlerindeki artışı şu şekilde açıklar: “Kadın filmleri ve bu filmlerin oluşturduğu anlatı geleneği, 1970’lerde ortaya çıkan politik eğilimli sinemanın politik içeriğinden belirli oranlarda arındırılarak, muhalif çabayı anlatı üzerinden sürdürmenin bir sonucu olarak ortaya çıkarken, arabesk filmler, bu filmleri kontrol altında tutmanın bir aracı olarak kültürel alanda iş görmüştür” (2018, s. 260). Darbenin ardından arabesk filmler, seks filmlerinin yerini alarak kentli bireylerin duygularına hitap etmeye başlamıştır (Esen, 2010, s. 180).

12 Eylül sonrasında, arabesk filmler köyden kente göçün yoğunlaştığı bir dönemde izleyicilerle buluşmuştur. Esen, arabesk şarkılardaki umutsuzluk, kadercilik ve karşılıksız aşk temalarının, gecekondularda yaşayan ve kente tutunmaya çalışan bireylerin yaşam koşullarına hitap ettiğini ifade eder (Esen, 2010, s. 14). Bu filmler, genellikle Anadolu insanının kentte yaşadığı zorlukları, ihanet, sevgisizlik, yalnızlık gibi duygusal durumları ele almıştır. Bu yapımların birçoğunda şarkı performanslarıyla duygusal anların yoğun bir şekilde vurgulandığı görülmektedir.

Darbe, sadece siyasi yaşamı değil, ekonomik, toplumsal ve kültürel yaşamı da derinden etkilemiştir. Enflasyonun artışı, şehirli yeni orta sınıfın yükselişi ve eski orta sınıfların fakirleşmesi, Yeşilçam’ın televizyon ve video sektörüyle rekabet

edememesi gibi unsurlar, insanların sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olmuştur. 1980'ler, bir yandan entelektüel sinemanın apolitikleşmesine, diğer yandan ise arabesk şarkıcıların oynadığı filmlerin popülerleşmesine sahne olmuştur. Bunun yanı sıra, kentli kadınların özgürlüğünü ifade eden “kadın filmleri” de bu dönemin önemli bir boyutunu oluşturmuştur. 1980'lerin ortalarından itibaren, Turgut Özal'ın başkanlığındaki Anavatan Partisi'nin liberal politikalarıyla birlikte, 12 Eylül'ü konu alan filmler de çekilmeye başlanmıştır. Dönemin atmosferinden etkilenen bu filmler, aynı zamanda Türkiye'de auteur sinemasının ve kişisel sinema yapma pratiğinin kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır. Bu dönemde sanat sineması oynatan salonların sayısında artış olmuş, film festivalleri yaygınlaşmış ve filmlerin yurt dışındaki festivallerde de gösterilmesi gündeme gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da gelişen sanat sineması anlayışı, 1980'li yıllarda Türkiye'de de benzer bir süreçle ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, 1990'lı yıllarda yeni bir auteur yönetmen kuşağının yetişmesine zemin hazırlamıştır.

1980'li yıllar, Türkiye'de televizyon ve video kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte sinemaya gitme oranlarının düşüş gösterdiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde sinema salonlarına olan ilginin azalması, film izleme alışkanlıklarının değişmesiyle paralel bir şekilde gelişmiştir. 1990'lı yıllar ise hem çekilen film sayısında hem de sinema salonlarına giden seyirci sayısında ciddi bir azalma yaşanan bir dönem olarak öne çıkar. Bu yıllarda Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* ve Yavuz Turgul'un *Eşkya* filmleri, Türk sinemasında yeni bir sinema anlayışının mümkün olabileceğine dair önemli ipuçları sunmuştur. Böylece 1990'lı yıllar, Türk sinemasının büyük bir ekonomik krize girdiği ve yerli seyircinin Amerikan filmlerine daha fazla yöneldiği bir süreç olarak kayıtlara geçmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da sanat sinemasının gelişim süreci, 1980'li yıllarda Türkiye'de de benzer bir şekilde kendini göstermiştir. Bu bağlamda, 1980'lerde Türk sinemasında yaşanan değişimlerin, 1990'lı yıllarda Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoglu ve Yeşim Ustaoglu gibi yeni bir auteur yönetmen kuşağının ortaya çıkmasına olanak sağladığı söylenebilir. Bu dönemin aynı zamanda ekonomik krizlerin yoğun olarak yaşandığı bir dönem olduğu da unutulmamalıdır. Ekonomik krizler, sinema sektörünü derinden

etkilerken, 1990 yılında kurulan Eurimages, sinema sektörü için bir nevi can simidi işlevi görmüştür.

Avrupa, Amerikan sinemasının pazarda artan etkisine karşı koyabilmek adına çeşitli kota önlemleri almayı denemiş ve sonunda Eurimages, MEDIA ve Europa Cinemas gibi yapım, dağıtım ve gösterim ağlarını devreye sokmuştur. 1990'lı yıllarda Türkiye, Eurimages'a dahil olarak, Avrupa Birliği'nin kurduğu bu fondan destek alan ülkeler arasında yer almıştır. Bu nedenle Eurimages, Türkiye'de de tıpkı Avrupa'nın diğer ülkelerinde olduğu gibi, kriz ortamında bir "kurtarıcı" olarak algılanmıştır.

2.5.Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Uluslararası Destek Fonları

1990'lı yıllarda, yabancı fonların ve destek kaynaklarının yanı sıra, Türkiye içerisindeki çeşitli kurum ve kuruluşlar da sinema filmlerine destek sağlamaya başlamıştır. Bu dönemde sinemayı destekleyen en önemli kurumlardan biri Kültür ve Turizm Bakanlığı olmuştur. Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile birlikte, Türkiye'de ilk kez sinema endüstrisi devlet tarafından doğrudan desteklenmeye başlamıştır. Önceki yıllarda vergi indirimleri ve muafiyetler gibi dolaylı destek yöntemleri uygulanırken, 3257 sayılı kanunla birlikte bu destekler doğrudan verilmiştir. 1990 yılında "Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi" yürürlüğe girmiştir. Bu yönergeye göre, başvuracak projeler arasından seçim yapmak üzere bir Değerlendirme Komisyonu oluşturulmuştur. Komisyon, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan iki, sinema profesyonellerinden dört ve üniversitelerden bir kişi olmak üzere toplamda yedi üyeden oluşmuştur.

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından oluşturulan destekleme kurulu, desteklenecek projelerin değerlendirilmesi ve karar alınması amacıyla toplanmıştır. İlk oluşturulan kurul, on beş kişiyi geçmeyecek şekilde tasarlanmıştır. Daha sonra kurulda meslek birliği üyeleri ve Kültür ve Turizm Bakanlığı temsilcileri de yer almıştır. Kurul üyelerinin görev süresi iki yıl olarak belirlenmiştir (Baydar, 2019, s. 154). 14 Temmuz 2004 tarihinde kabul edilen 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Desteklenmesi ile ilgili kanun, destekleme kurulunun görev ve yetkilerini daha da netleştirmiştir. Bu düzenlemeye göre, kurulun üye sayısı on

beşten sekize düşürülmüş ve kurul yılda iki kez toplanarak desteklenecek filmleri açıklamıştır (Baydar, 2019, s. 158).

Sinema Genel Müdürlüğü aracılığıyla verilen destekler, dolaylı veya doğrudan şekilde ve geri ödemeli ya da hibe olarak sunulmuştur. Bu destekler, yapım, yapım öncesi ve yapım sonrası olmak üzere üç kategoride verilmiştir (Baydar, 2019, s. 163). Desteklenen yapımlar, kurul tarafından belirlenen uluslararası festivallerde ödül aldıkları takdirde verilen destek hibeye dönüştürülmüştür.

Tülay Çelik'e göre, yönetmen-yapımcı kimliğine sahip olan sinemacılar, yeterli sermayeye sahip olmadıkları için film yapım sürecinde çeşitli finans kaynaklarını bir araya getirmek zorunda kalmaktadır. Bu bağlamda, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sağladığı destekler büyük önem taşımaktadır. Çelik, Bakanlık desteklerinin filmlerin üretim sürecinde çok önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamıştır (2009, s. 289).

1990-1999 yılları arasında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından toplamda 38 filme 36.610.000 TL, 2000-2009 yılları arasında 71 filme 45.494.000 TL, 2010-2020 yılları arasında ise 184 filme 66.581.000 TL destek verilmiştir. Bu desteklerin ortalamalarına bakıldığında, 1990-1999 arasında film başına 831.842 TL, 2000-2009 arasında 640.761 TL, 2010-2020 arasında ise 363.832 TL düştüğü görülmektedir. Bu veriler, yıllar içerisinde daha fazla filme destek sağlanmasının, bireysel filmlere ayrılan tutarlarda düşüşe neden olduğunu göstermektedir.

2010-2020 yılları arasında en yüksek destek alan filmler arasında Çanakkale Savaşı'nı konu alan *Son Mektup* (1.750.000 TL), Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (1.750.000 TL) ve *Bağlılık Aslı* (1.200.000 TL), Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2.000.000 TL) ve Mehmet Bahadır Er'in *Omar ve Biz* (900.000 TL) filmleri yer almaktadır. Bu veriler, ulusal ve uluslararası festivallerde başarı kazanan Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin diğer yönetmenlere kıyasla daha yüksek destek aldığını göstermektedir. Yüksek destek alan filmlere bakıldığında *Ahlat Ağacı* dışındaki yapımların daha muhafazakâr ve milliyetçi içeriklere sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, destek başvurularında resmi olarak belirtilmiş herhangi bir kriter olmasa da içeriksel özelliklerin destek tutarlarını etkileyebildiğini ortaya koymaktadır. Bu filmler, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan aldıkları yüksek

desteklerin yanı sıra televizyon kanallarıyla ortaklıklar kurarak bütçelerini genişletmiştir. Örneğin, *Ahlat Ağacı* ve *Buğday* TRT ortaklığında çekilirken, *Bağlılık Ashı* ise ATV iş birliğiyle üretilmiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1990'lı yıllardan itibaren sinemayı bir sanat dalı olarak görme eğiliminde olmuş ve sanat sinemasını yaygınlaştırmak amacıyla verilen desteklerle bu anlayışı somut bir noktaya taşımıştır. İlk destek verilen filmler arasında *İki Başlı Dev* (Orhan Oğuz, 1990), *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990), *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992), *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yasar, 1992), *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992), *Çıplak* (Ali Özgentürk, 1993), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1993) ve *Dönersen Islık Çal* (Reis Çelik, 1993) gibi yapımlar bulunmaktadır.

1990-1999 yılları arasında 87 sanat filmi örneğinden 38'i, 2000-2009 arasında 128 filmde 71'i, 2010-2020 arasında ise 239 filmde 184'ü Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmiştir ("Sinema Genel Müdürlüğü", sinema.gov.tr, 2022). Bu oranlar, Bakanlığın son on yılda Türkiye'nin en büyük yapımcısı konumuna geldiğini göstermektedir. Destek alan filmler sınırlı sayıda kopya ile vizyona girmiş ve bu nedenle sınırlı bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Buna karşın, bu yapımlar film festivalleri aracılığıyla uluslararası izleyicilere ulaşarak küresel bir görünürlük kazanmıştır. Desteklenen filmlerin ortalama süresinin ise 115 dakika olduğu belirtilmektedir.

1990-1999 yılları arasında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sağladığı desteklerle çekilen filmler arasında en uzun süreye sahip yapımlar, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* (196 dakika), Zeki Demirkubuz'un *Kor* (145 dakika) ve yine Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (188 dakika) olmuştur. Bu filmler, genel film süresi ortalamasının oldukça üzerindedir ve hem içerik hem de süre bakımından dikkat çekmektedir.

1990-1999 yıllarında Bakanlık toplamda 28 filme destek sağlamıştır. Bu filmlerden beşi kadın yönetmenler tarafından çekilmiştir. Bakanlığın verdiği destekler, Handan İpekçi, Seçkin Yasar ve Yeşim Ustaoglu gibi isimlerin ilk filmlerini çekmelerine olanak tanımış ve bu yönetmenlerin sektöre girişlerini kolaylaştırmıştır. Özellikle 2010-2020 yılları arasında, birçok kadın yönetmen,

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın destekleriyle uzun metrajlı kurmaca film yaparak Türk sinemasında yerini almıştır. Bu dönemde sanat sinemasına dâhil olan kadın yönetmenler arasında Ahu Öztürk (*Toz Bezi*, 2015), Andaç Haznedaroğlu (*Misafir*, 2017), Aslı Özge (*Hayatboyu*, 2013; *Ansızın*, 2015), Aysim Türkmen (*Çekmeköy Underground*, 2014), Banu Sıvacı (*Güvercin*, 2018), Belma Baş (*Zefir*, 2010), Belmin Söylemez (*Şimdiki Zaman*, 2012), Burçak Üzen (*Beginner*, 2016), Ceylan Özgün Özçelik (*Kaygı*, 2017), Çağıl Nurhak Aydoğdu (*Yarım*, 2015), Çağla Zencirci (*Sibel*, 2018), Çiğdem Sezgin (*Kasap Havası*, 2015), Çiğdem Vitrinel (*Geriye Kalan*, 2011), Deniz Akçay (*Köksüz*, 2013), Deniz Gamze Ergüven (*Mustang*, 2015), Elif Refiğ (*Ferahfeza*, 2011), Emine Emel Balcı (*Nefesim Kesilene Kadar*, 2015), Esra Saydam (*Deniz Seviyesi*, 2014), Eylem Kaftan (*Kovan*, 2019), Görkem Yeltan (*Yemekteydik ve Karar Verdim*, 2015; *Bağcık*, 2018), Gözde Kural (*Toz*, 2016), Handan Öztürk (*Bana Git De*, 2016), Melisa Önel (*Kumun Tadı*, 2012), Merve Kayan (*Mavi Dalga*, 2012), Nisan Dağ (*Deniz Seviyesi*, 2014), Pelin Esmer (*Gözetleme Kulesi*, 2012; *İşe Yarar Bir Şey*, 2017), Senem Tüzen (*Ana Yurdu*, 2015), Vuslat Saraçoğlu (*Borç*, 2018) ve Zeynep Dadak (*Mavi Dalga*, 2012) yer almaktadır.

Kadın yönetmenlerden Ahu Öztürk, Aysim Türkmen, Banu Sıvacı, Belma Baş, Belmin Söylemez, Burçak Üzen, Ceylan Özgün Özçelik, Çağıl Nurhak Aydoğdu, Çiğdem Vitrinel, Deniz Akçay, Deniz Gamze Ergüven, Elif Refiğ, Emine Emel Balcı, Esra Saydam, Eylem Kaftan, Görkem Yeltan, Gözde Kural, Melisa Önel, Nisan Dağ, Senem Tüzen, Vuslat Saraçoğlu ve Zeynep Dadak, uzun metrajlı kurmaca çalışmalarını Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle tamamlamışlardır. 1990'lı yıllarda Handan İpekçi, Canan Gerede, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar ve Yeşim Ustaoglu'nun sektöre girişini sağlayan Bakanlık destekleri, sonraki yıllarda yeni jenerasyon yönetmenlerin sinema alanında yer edinmesine de katkı sağlamıştır. Bu destekler, kadın yönetmenlerin Türk sanat sineması sahnesinde daha görünür olmalarına olanak tanımıştır.

2010 yılında Belmin Söylemez'in *Zefir* filmi, dünya prömiyerini Toronto Film Festivali'nde gerçekleştirdikten sonra Abu Dabi Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü ve Kazan Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Yeşim Ustaoglu'nun *Araf* (2012) adlı filmi, açılışını Venedik Film Festivali'nde yapmıştır. *Şimdiki Zaman*, San Francisco Film Festivali'nde En İyi Film seçilmiş; *Hayatboyu*,

prömiyerini Berlin Film Festivali'nde yapmıştır. *Ana Yurdu*, ilk gösterimini Venedik Film Festivali'nde gerçekleştirirken, *Mustang*, dünya prömiyerini Cannes Film Festivali'nde yaptıktan sonra birçok ülkede gösterime girmiş ve Yabancı Dilde En İyi Film dalında Oscar'a aday gösterilmiştir. Sanat sinemasının gelişimi ve bu filmlerin uluslararası film festivallerinde gösterilerek daha geniş bir görünürlük kazanması, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sağladığı fonlarla istikrarlı bir düzene kavuşmuştur. Eurimages ve Kültür ve Turizm Bakanlığı desteklerinin yanı sıra sanat sinemasının üretimini sağlamak amacıyla çeşitli sponsorluklar, film festivallerinin sağladığı fonlar ve son yıllarda yaygınlaşan kitlesel fonlama yöntemleri de önemli yapım kaynakları arasında yer almaktadır.

Yeni Türk sinemasında Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoglu ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerden oluşan bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenlerin film yapmaya başladığı dönemde, Türk sinemasında yeni film yapma biçimleri ve alternatif dağıtım-gösterim yöntemleri de gelişmeye başlamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Eurimages'ın sağladığı destekler, Berlin, Toronto, Sundance, Rotterdam ve Venedik gibi film festivallerinin fonları, sponsorluk ilişkileri, televizyon kanallarıyla yapılan ortaklıklar ve banka kredileri, bu dönemin film yapım süreçlerini şekillendiren temel unsurlar olmuştur.

Sanat sineması örnekleri çekmek isteyen yönetmenler, öncelikle Kültür ve Turizm Bakanlığı desteklerine, ardından Eurimages fonlarına, ulusal ve uluslararası film festivali desteklerine, Efes Pilsen gibi özel sponsorluklara ve ZDF, Arte, TRT gibi televizyon kuruluşlarının sağladığı finansmanlara başvurmak zorunda kalmıştır. Bu süreç, yönetmenlerin kendi yapım şirketlerini kurmasını ve başvurularını bu şirketler üzerinden yapmasını gerektirmiştir. Bu durum, yönetmenlerin yapımçılık rolünü de üstlenmesine neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da yaygınlaşan auteur yönetmenlik anlayışı, benzer şekilde 1990'lı yıllarda Türkiye'de de artış göstermiştir. Mevcut koşullar, yönetmenleri yalnızca yaratıcı değil aynı zamanda yapımçı olarak da aktif bir şekilde sektörde yer almaya zorlamıştır.

2.6.Auteur Kuramı Çerçevesinde Türk Sineması ve Auteur Yönetmenler

1960'lar, Türk sinemasında, özellikle Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımlarının etkileri altında, auteur olarak kabul edilecek yönetmenlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi yönetmenler, kişisel stilleri ve teknik becerileriyle öne çıkmış, eserlerinde biçim ile içeriği ustaca birleştirmiştir. Bu dönemde, tiyatral etkilerden sıyrılan Türk Sineması, daha özgür bir ortamda kendi dilini geliştirmeye başlamıştır. 'Sevmek Zamanı', 'Gurbet Kuşları' ve 'Gelin-Düğün-Diyet' üçlemesi gibi yapımlar, bu dönemin önemli eserleri arasında yer almaktadır.

1960'lar, aynı zamanda Türk Sineması için uluslararası alanda ödüller kazanılan bir altın çağ olarak da kabul edilir. Yılmaz Güney gibi yönetmenler, toplumcu gerçekçi filmleriyle tanınmış, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenen anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Metin Erksan, kendi yarattığı anlatı diliyle bu dönemde dikkat çekmiştir.1980'lerde Türk Sineması, darbe sonrası artan sansür koşulları altında içsel yolculukları ve iletişimsizlik temalarını işleyen filmler üretmiştir. Bu dönemde Ömer Kavur, Erden Kıral, Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi yönetmenler, kişisel sinema dillerini geliştirerek sınırlı sayıda film üretmişlerdir.1990'lar ve 2000'ler, Türk Sinemasında, sinema okullarından mezun olmuş ve kendi sinema dillerini oluşturan yönetmenlerin sahneye çıktığı bir dönemdir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi isimler, auteur yönetmen olarak tanınmıştır. Bu dönem, aynı zamanda devlet desteği ve uluslararası ortak yapımlar sayesinde düşük bütçeli filmlerin üretilmesine olanak tanımış, yönetmenler kendi tarzlarını serbestçe ifade edebilmişlerdir.

Bu dönemler, "Yeni Dönem Türk Sineması", "Yeni Türk Sineması", "Yönetmen Sineması" ya da "Modern Türk Sineması" gibi kavramlarla adlandırılmış, bu yönetmenler ve filmleri, yeterli gişe başarısına ulaşamamış olsalar da, yeni bir anlatım dili geliştirerek, Türk halkı ile buluşmasa da yurt dışında önemli ödüller kazanmış ve geleneksel sinema anlayışından uzak yeni bir bakış açısı geliştirerek kendi sinemasal dillerini yaratmışlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI ve KURU OTLAR ÜSTÜNE FİLMİNİN İNCELENMESİ

3.1.Nuri Bilge Ceylan Sineması

Türk sineması 1990'larla birlikte yeni bir döneme girmiş, 2000'lerde ise bu dönüşüm kendini daha da hissettirmiştir. Bu dönemde, ticari sinemanın kalıplarından uzaklaşan bazı yönetmenler, bireysel hikâyeleri ve özgün sinema dilleri ile öznel anlatımlar sunarak sinemayı zenginleştirmişlerdir. Ulusal ve uluslararası sinema destek fonları, bu yaratıcı süreç için önemli bir kaynak olmuştur. Bu sinema anlayışı, Antonioni, Tarkovsky, Bergman, Bresson gibi auteur yönetmenlerin etkilerini taşıırken, Dostoyevski, Camus, Sarte gibi yazarların varoluşçu felsefesi üzerine kurulu temaları; yabancılaşma, yalnızlık, ölüm gibi konuları ele alır. Türkiye'de bu bağımsız sinema akımı, Yavuz Turgul'un "Eşkîya" (1996) ve Derviş Zaim'in "Tabutta Röveşata" (1996) filmleriyle ticari ve sanatsal anlamda önem kazanmıştır. "Yönetmen sineması" veya "auteur yönetmen" kavramıyla sinemada sanatsal bir alan yaratılmasına zemin hazırlayan bu yönetmenler, filmin her aşamasında söz sahibi olarak üretim sürecine hakimdirler.

Yeni Türk sineması, ulusal ve uluslararası festivallerde elde ettiği gösterimler ve ödüllerle dünya sinemasında da kendine yer bulmuştur. Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler bu yeni dönemin öncüleridir. Fotoğraf sanatından sinemaya geçiş yapan Nuri Bilge Ceylan ise, Cannes Film Festivali'nde yarışan ilk Türk kısa filmi "Koza" (1995) ile sinema dünyasına adım atmıştır. Diyalogsuz ve fotoğrafik bir anlatıma sahip olan "Koza", Ceylan'ın sinematografik yaklaşımı ve film temalarına dair bir ön çalışma niteliğindedir

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metrajlı eseri olan "Kasaba" (1997), gözlem yeteneğini, mekân tercihlerini ve biçimsel unsurları ön planda tutan özgün sinema dilini sergilemiştir. "Mayıs Sıkıntısı" (1999) filmi ise, "Kasaba"nın çekim sürecini yarı otobiyografik bir dille anlatarak Ceylan'ın sinema anlayışına derinlik kazandırmıştır. Ceylan, ilk filmlerinde çocukluğunun geçtiği kasabada, ailesinin amatör oyuncularıyla ve doğal çevreyle olan etkileşimler üzerine inşa edilmiş günlük yaşamın fotoğrafik imgelerini kullanmıştır. Bu filmler hem Ceylan'ın kişisel deneyimlerini hem de taşra-kent, Doğu-Batı çatışması gibi temaları işleyerek uluslararası festivallerde dikkat çekmiştir.

"Uzak" (2002) filmi ise, 2003 Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü olarak Ceylan'ın filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Kent yaşamının getirdiği yabancılaşma ve varoluşsal çabaları ele alan "Uzak", taşradan kente göç etmiş bireylerin sıkışmışlığını ve yalnızlıklarını incelikli bir dille işler. "Kasaba", "Mayıs Sıkıntısı" ve "Uzak" filmleri, "Taşra Üçlemesi" olarak adlandırılmakta ve birbirine tematik ve otobiyografik açılardan bağlı olmasıyla dikkat çekmektedir. "İklimler" (2006) filmiyle Ceylan, insan-mekân ilişkisinden daha ziyade kişiler arası ilişkilere ve bireysel iç dünyalara odaklanmaya başlamış, bu dönüşümü Gökhan Tiryaki ile başlayan sürekli iş birliği ile pekiştirmiştir. "Üç Maymun" (2008), Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çalıştığı ilk proje olup, "Bir Zamanlar Anadolu'da" (2011) ve "Kış Uykusu" (2014), sırasıyla 64. ve 67. Cannes Film Festivali'nde ödüller kazanarak yönetmenin uluslararası arenadaki başarısını perçinlemiştir. "Ahlat Ağacı" (2018) ve "Kuru Otlar Üstüne" (2023), Ceylan'ın filmografisindeki yeni başarılar olarak öne çıkmakta, özellikle "Kuru Otlar Üstüne" filmi Cannes'da 11 dakika süren ayakta alkışlanma ile dikkat çekmiştir. Merve Dizdar'ın "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazandığı bu son eser, Ceylan'ın sinemasal anlatıma olan hakimiyetini gözler önüne sermektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın eserleri, karakterler arasında ve seyirci ile karakterler arasında bilinçli olarak inşa edilen mesafe ile tanınır. Bu mesafe, iletişimsizlik ve yabancılaşma temalarını barındırırken, aynı zamanda seyircinin duygusal katarsis yerine yaşamın gerçekliklerini görsel ve işitsel imgelerle deneyimlemesini amaçlar.

Auteur bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik ifade biçimi, minimalizmin getirdiği bir tür sadelikten güç alır. Fotoğrafçılıktan sinemaya geçiş yapan Ceylan, bu geçişin etkilerini, özellikle ilk filmlerinde küçük bir ekip ile çalışarak ve aile üyelerini oyuncu olarak tercih ederek göstermiştir. Ceylan'ın fotoğrafçılık kökenli yaklaşımı, onun filmlerindeki estetik yapıyı belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. İlk üç filmi "Koza", "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı"nda fotografik anlatım ön plandayken, "Uzak" ile başlayan seride "İklimler", "Üç Maymun", "Bir Zamanlar Anadolu'da", "Kış Uykusu", "Ahlat Ağacı" ve "Kuru Otlar Üstüne" gibi filmlerinde öyküsel dil daha belirgin hale gelmiştir. "Üç Maymun" ile tamamen profesyonel oyuncularla çalışmaya başlayan Ceylan, gerçekçi ve doğallıktan uzaklaşmayan performansları tercih etmiştir.

Ceylan'ın sinemasındaki edebiyatla ilişki, özellikle Dostoyevski ve Anton Çehov'un karakter tasvirlerinden etkilenmesiyle belirginleşmiştir (Diken, 2018: 21). Bu etkileşim, Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin de benzer bir yapı üzerinde şekillenmesine olanak tanımıştır. Filmlerindeki karakterler, toplumsal ilişkilerden uzak ve varoluşsal bir çaba içinde izole bir şekilde tasvir edilir. Özellikle "Kış Uykusu", "Ahlat Ağacı" ve "Kuru Otlar Üstüne" filmlerinde sinematografinin etkin kullanımı ve uzun diyaloglar öne çıkar. Ceylan, önceki filmlerinde görüntü üzerinden yarattığı sanatsal gerçekliği, uzun edebi diyaloglar aracılığıyla farklı bir estetik anlatıma taşımıştır.

Ceylan, gerçekliği kendi perspektifiyle yeniden kurma çabası içinde bir yönetmendir ve bu gerçekliği sağlamak için çekimleri tekrar etmekten veya senaryoyu değiştirmekten çekinmez. Senaryonun masa başında tamamlanmadığını, çekim sırasında bir oyuncunun ya da objenin anlatıyı değiştirebileceğini ve senaryonun yeterli derinliği tek başına sağlamadığını vurgular.

Ceylan'ın sinemasında mekân seçimleri, ışık kullanımı, sakin kamera hareketleri, yakın ve uzun planlarla güçlü fotografik sahneler aracılığıyla hayatın yalın gerçeklerini görsel ve uzun betimlemelerle sunma şekli, onu auteur bir yönetmen yapar. Bu özgün anlatım biçimi, Ceylan'a ait kendine has bir film dili oluşturmuştur.

3.2. Kuru Otlar Üstüne Filmine Genel Bir Bakış

Görsel 1.Kuru Otlar Üstüne Filminin Afışı



Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, 76. Cannes Film Festivali'nin Ana Yarışma bölümünde ilk kez gösterilmiş ve yönetmenin filmografisindeki en karanlık temalardan birini işlemektedir. Film, beklediği tayin haberiyle belirsiz bir geleceğe odaklanmış bir öğretmenin hikayesini merkeze alır ve bu karakterin karanlık yönlerini derinlemesine bir incelikle ele alır. Ceylan, "Kuru Otlar Üstüne"nde, karakterine değişen mesafelerle yaklaşarak onun iç dünyasını dinamik bir şekilde keşfeder. Film, gece karanlığında beliren hayaletler ve mum ışığının yarattığı yanılsamalar aracılığıyla, izleyiciye hem her yeri hem de hiçbir yeri anımsatan bir atmosfer sunar. "Bir Zamanlar Anadolu'da" (2011) filmiyle başlayan bu masalsi anlatım, "Kuru Otlar Üstüne" ile devam eder; ancak bu kez izleyici, zaman ve mekân konusunda daha kesin bir bilgiye sahiptir.

Görsel 2.Kuru Otlar Üstüne Filminden Bir Genel Çekim Sahnesi



Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, 76. Cannes Film Festivali Ana Yarışma bölümünde yer alarak, yönetmenin filmografisindeki en sıkıcı hikayelerden birini bizlere sunmaktadır. Bu eser, beklentiler içinde yıpranmış bir öğretmen olan Samet'in yaşamına odaklanır ve karakterin derinlemesine incelenen karanlık yönlerini, ona bazen yaklaşan bazen uzaklaşan bir mesafeyle ele alır. Filmde, Ceylan'ın önceki eserlerinden parçalar taşıyan Samet karakteri, seyirciyi yönetmenin diğer karakterlerine götüren bir yabancılik ve tanıdıklık hissi uyandırır. Erzurum'un kırsal ilçelerinde Karayazı'da ve oraya bağlı dağ köylerinde geçen hikâye, Samet'in taşra ve hayata karşı hissettiği yorgunluk, aidiyetsizlik ve çelişkilerle dolu idealizmini sergiler. Karakterin bazen korkutucu karanlık yönleri ve anlaşılmazlığı, izleyiciye yabancı gelen öfkesiyle harmanlanır.

Filmde, Ankara'daki bir terör saldırısında yaralanan ve ailesinin yanına dönen Nuray isimli diğer bir öğretmen karakteri, Ceylan'ın sinemasında daha önce karşımıza çıkmayan bir zıtlık sunar. Nuray karakteri, Samet'in iç dünyasına dışarıdan bir bakış atarak onun varoluşsal sıkıntılarına meydan okur. Nuray'ın hikayesi, "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminden hatırlanan Savcı Nusret'in hiç görmediğimiz karısının trajik öyküsüne paralellik gösterir. Nuray'ın acısı ve politik olaylara karşı

mücadelesi, Samet'in bencillikle örttüğü varoluşsal sığınaklara karşı kesin bir tavır sergiler. Sevim ise Samet'in sevgilisi olan ve hayata sıkı sıkıya bağlı olan neşeli bir kız çocuğudur. Samet için bu köyde geçen sürecin tek tesellisi olan Sevim, onun yanında rahatça gülebildiği ve iyi hissettiği tek kişidir. Samet'in kurduğu ve Sevim'in gerçekliğiyle hiçbir ilgisi olmayan bir hayaldir. Sevim, aynı zamanda filmin gördüğümüz çocukları arasında "İstanbul Türkçesi" konuşan tek çocuktur ve Samet'in İstanbul'a atanma hayalini yansıtan bir idealdir. Film boyunca Samet, Nuray ve Sevim arasındaki ilişki, onun iç dünyasının karanlık ve aydınlık yönlerini temsil ederken, bu karakterler onun eylemlerine gerçekliklerini hatırlatarak karşı gelirler.

Görsel 3.Kuru Otlar Üstünde Samet Öğretmenin Sevdiği Öğrencisi Sevim.



Filmde, Samet karakterinin geceleri yatağında kıvranırken gösterilen yüzü ve vücudunun yarı gölgede kalması tekrar eden bir görsel motiftir. Dışarıdan gelen çatışma sesleriyle birlikte, Samet'in pencereye sırtını dönüp yorganı yüzüne çekmesi, izleyiciyi karakterden fiziksel olarak uzaklaştırır. Nuri Bilge Ceylan, filmin büyük bir kısmında Samet'in yüzüne yakın çekim yapmaz; bu mesafe, Samet'in içsel çatışmasını ve öfkesini vurgular. Bu öfke, Samet'in gece uykularında yaşadığı huzursuzluk ve bir türlü ayrılamama hissiyle derinleşen, Ceylan'ın önceki filmlerindeki daha genel ve varoluşsal iç sıkıntılarından ayrılan bir duygusal ton taşır. Samet, beklemekten bıkan ve umut etmekten yorulan, artık sabrı kalmamış bir

karakter olarak çizilir. Öğretmenlik yaptığı resim derslerinde öğrencilerine hep aynı temaları çizdirmesi, yaratıcılıktan uzaklaşmış bu tavrını simgeler. Bir öğrencisinin "Deniz çizelim" teklifine "Deniz mi gördünüz?" diye yanıt vermesi, Samet'in perspektifinin daraldığını ve hayal gücünün tükendiğini gösterir.

Nuray ile geçirdiği bir gece boyunca, hayata ve insan ilişkilerine dair pek çok konuyu tartışırlar. Nuray, umut ve dayanışma gibi kavramlara sıkı sıkıya bağlıyken, Samet bu ideallere mesafeli ve karamsar bir yaklaşım sergiler. Samet, Nuray'ın idealist dünya görüşünü romantik olarak nitelendirirken, kendi gerçekçi ve pesimist bakış açısını vurgular. Bu diyalog, Samet'in ideolojiye veya belirli bir yaşam biçimine bağlı hissetmeme durumunu ve genel hayat görüşünü açığa çıkarır.

Görsel 4.Kuru Otlar Üstüne'nin Yemek Masasında Samet ve Nuray Arasında Geçen Tartışma Sahnesi



Samet, görmediği şeylere inanmaktan uzaklaşmış ve resim çizmeyi de bu nedenle bırakmış gibi görünmektedir. Bu durumun yerine, hayat tarafından henüz yıpranmamış, kendinden daha zayıf ve hayatla mücadele etmek zorunda olmayan bir kız çocuğu olan Sevim'i ideal olarak benimsemiştir. Samet, Sevim ile yeniden başlangıç yapmayı umar, ancak Sevim onun bu bencil ve karanlık bakış açısını reddettiğinde, Samet'in içinde bastırıldığı öfke gün yüzüne çıkar ve kendisine dönüşen, kaçmaya çalıştığı gerçeklikle yüzleşir.

Resim yapmayı bırakan Samet, artık fotoğraf çekmeye yönelmiştir. Ceylan, Samet'in iç dünyasının bir parçasını, film boyunca koruduğu mesafeli yaklaşımını

sürdürerek, bu fotoğraflar aracılığıyla izleyiciye aktarır. Fotoğraflar, Samet'in bireysel dünyasından bağımsız bir varlık gibi görünür ve filmde kısa süreliğine akışı durdurarak tüm ekrana yayılır. Samet, okulundaki iş arkadaşlarını, köy sakinlerini ve yolda karşılaştığı insanları fotoğraflarına yansıtmıştır; ancak bu karelerde biz, Samet'in bakış açısına yaklaşıp da aslında diğer insanlara bakıyoruz. İstanbul'a gitse bile değişmeyecek olan yalnızlığı ve kendisiyle yüzleşme korkusu içinde olan Samet, yalnızca diğerlerinin gözlerindeki yansımaları görerek var olmaya çalışır. Bu yüzden o, kendi çektiği çerçevelerin içinde yer almaz.

Görsel 5.Köy Korucusu (Samet Öğretmenin Çektiği Fotoğraflardan Biri).



Görsel 6.Dua Eden Çocuklar (Samet Öğretmenin Çektiği Fotoğraflardan Bir Başkası).



Samet, kendisini hiçbir yere ve hiçbir insana ait hissetmediğini belirtir ve bağlanmaktan kaçınır. Onun için günlerini sayarak ayrılmayı dört gözle beklediği köyde biriktirdiği anlar ve anılar, dışa vurduğu ve iddia ettiği kişiliğin çatlaklarından sızan gerçeklerdir. Bu fotoğraflar, Samet'in unutmamak ve hatırlamak istediği, dış dünyaya göstermekten çekindiği iç yüzünü yansıtır. Filmde yer alan bu fotoğraflar, aynı zamanda izleyiciyi filmin yoğun duygusal atmosferinden kısa bir süreliğine uzaklaştıran soluk alma anlarıdır. Nuri Bilge Ceylan'ın daha önceki filmlerinde karşılaşmadığımız biçimde, karakterlerle ve sahnenin duygusal bağlamıyla ilişkimizi kesintiye uğratan yeni biçimsel deneylere şahit oluyoruz. Yönetmenin ifadesiyle, bu deneyler filmi gerçeklikten bağımsız kılarak izleyiciyi koruyor gibi bir işlev görür. Ceylan, karakterlerin derinlemesine içsel yolculuklarını anlatırken, izleyiciye adeta bir Anton Çehov romanı okuyormuşçasına bir deneyim sunar ve gerçek bir sanat filmi nasıl olmalıdır, onun tüm imgeleriyle gösterir.

3.3.Sanat ve Kuru Otlar Üstüne

Resimde ve günümüz sinemasında, izleyiciye sırtını dönmüş ve karşısındaki manzaraya bakan figürler, "Rückenfigur" olarak adlandırılır. Bu teknik, 19. yüzyıl Alman Romantizminin önde gelen temsilcilerinden Caspar David Friedrich tarafından yaygınlaştırılmıştır. Friedrich'in eserleri, bu yaklaşımı benimseyen pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuş ve bu teknik zamanla geniş bir kullanım alanı bulmuştur.

Görsel 7.Ressam Caspar David Friedrich'in Bulutların Üzerinde Yolculuk Adlı Resim Çalışması



Nuri Bilge Ceylan'ın, "Kuru Otlar Üstüne" film afişi, 19. yüzyıl Alman Romantik ressamı Caspar David Friedrich'in eseri "Sis Denizi Üzerindeki Gezgin"e yapılan bir atıfla tasarlanmıştır. Bu tarzda tasvir edilen figürler, "Rückenfigur" olarak adlandırılır ve karakterin izleyiciye sırtını dönük olduğu, ancak karşısındaki manzaraya bakan bir pozisyonu ifade eder. Friedrich'in bu akımın öncülerinden olması ve bu tarzın Ceylan'ın filmlerinde, özellikle "Kış Uykusu" (2014) ve "Ahlat Ağacı" (2018) gibi önceki işlerinde de kullanılması, yönetmenin bu görsel motiften ne denli etkilendiğini göstermektedir.

Afişteki bu tasvir, Thomas Mann'ın "Büyülü Dağ" ve Friedrich Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüş" eserlerinin kapaklarında da benzer bir şekilde yer alır. Bu tür resimlerdeki ana figür, sırtı izleyiciye dönük olarak çevresini saran manzara veya objelerle birlikte eserin ilham verici yönlerini de artırır. Bu figürler, o anki sahneye tam olarak dahil olmuş gibi görünürken, aynı zamanda anıların izlerini ve belirsiz bir geleceğin endişelerini de taşır. Romantik bir duygusal yoğunluk içinde, izleyiciyi şaşırtmaktan kaçınarak iç dünyasını keşfetmeye davet eder.

Filmde karakterler ve sahneler arasındaki ilişkiyi bozan bu biçimsel denemeler, Ceylan'ın film gerçekliğinden bağımsızlığını vurgulayan yönetimsel bir tercih olarak değerlendirilebilir. Bu, izleyicinin filmle kurduğu özel bağın niteliğini ve yorumlarının biricikliğini belirleyen, resme bakarken oluşan kişisel duygusal deneyimleri derinleştirir. Ressam, izleyicinin duygularına dolaylı yoldan müdahale ederek, onların hissiyatını yönlendirir.

Film boyunca Samet'in karşılaştığı ve etkileşimde bulunduğu kişilerle olan ilişkileri, onun vampirce bir enerji emici gibi yaşamı tüketmesiyle tasvir edilir. Film ilerledikçe Samet, bir hayalet gibi etrafındakilerin yerine konuşan ve onların yaşam enerjisini sömüren bir varlık olarak karşımıza çıkar. Filmin sonlarına doğru, üzerine düşen dış ses Samet'in yaşamını ve ölümünü sorgulatırken, izleyici Samet'in intihar etmiş olabileceğini veya komada olduğunu düşünebilir. Samet'in adının Arapça kökenli "samet" kelimesinden gelen anlamı, kendine yeten ve başkasına muhtaç olmayan bir varlık oluşu, onun cesaretini sorgulatır. Ceylan ise, filmdeki renk kullanımı ve tema seçimleriyle net bir tavır sergilemeyi tercih eder.

"Kuru Otlar Üstüne" filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki önceki eserlerinin bir sentezi olarak değerlendirilebilir; ilk dönemlerinde görsellik ve imgenin öne çıktığı çalışmaları ile "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminden itibaren diyaloglara daha fazla yer verdiği son dönem eserlerinin özelliklerini bir araya getirir. Film, Samet karakteri aracılığıyla Ceylan'ın daha önceki filmlerinde gördüğümüz Mahmut, İsa, Doktor Cemal, Aydın ve Sinan gibi karakterlerin bazı yönlerini taşıırken, aynı zamanda yönetmenin filmografisindeki en karanlık ve kötücül karakter olarak dikkat çeker. Samet'in içsel çatışmaları ve karanlığı, özellikle Nuray ve Sevim gibi karakterlerle etkileşimleri sırasında su yüzüne çıkar. Bu karakterler, Samet'in yansıtmaktan kaçındığı kişiliğine ayna tutarlar.

Nuray karakteri, Ceylan'ın filmlerinde daha önce karşılaşmadığımız derinlikte bir karakter olarak öne çıkar. O, filmde cinsellik ve politik doğruculuk gibi temaları ele alırken yaşadığı çelişkilerle izleyiciyi yeni sıkıntılara sürükler. Nuray ve Samet arasındaki diyaloglar, Samet'in hayata, inanç sistemine ve toplumsal aidiyet hislerine dair derinlemesine bir bakış sunar. Sevim karakteri Samet'in hayal dünyasında yarattığı ve bağ kurduğu tek kişi olarak gösterilir; neşesi ve hayata sıkı sıkı sarılmasıyla dikkat çeker ve İstanbul Türkçesiyle konuşması, onun Samet için yarattığı bir hayali daha da pekiştirir. Filmde kullanılan fotoğraflar, Samet'in değişen sanatsal ifadesini gösterir. Resim çizmeyi bırakmış olan Samet, artık gerçekliği fotoğraflarla yakalamayı tercih eder. Bu fotoğraflar hem hareketsiz bir biçimde hem de çekildiği anları canlı olarak gösterilirken, filmdeki görsel anlatımın bir parçası olarak önemli bir rol oynar. Bu fotoğraflar, aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan ve Ebru Ceylan tarafından çekilmiştir, bu da filmin gerçeklikle olan ilişkisine ve görsel dille anlatımına katkıda bulunmaktadır.

Görsel 8.Samet Öğretmenin Öğrencisi Sevim'in Fotoğrafı



"Kuru Otlar Üstüne" filminde, Samet ve Nuray arasında yemek masasında gerçekleşen yoğun bir diyalog sahnesinin hemen ardından, Samet'in evden film setine geçiş yaparak bir kapıyı açması, Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinde dikkate değer bir yenilik olarak öne çıkar. Bu sahne, izleyici için beklenmedik bir dönüşüm sunarken, yönetmen Brecht'in yabancılaştırma tekniklerini anımsatan bir yöntemle dördüncü duvarı kırar. Bu teknik, Samet'in duygusal ve karanlık dünyasını deşifre ettikten sonra izleyicinin onunla özdeşleşmesini bilinçli olarak engeller. Filmde, Nuri Bilge Ceylan'ın oyuncu yönetimindeki titizliği ve seçimleri göze çarpar. Deniz Celiloğlu, Samet karakteriyle Ceylan'ın sinemasının şimdiye kadar gördüğümüz en karanlık ve kompleks figürlerinden birine can verirken, Merve Dizdar, Nuray karakteriyle Cannes Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazanacak kadar etkileyici bir performans sergilemiştir. Özellikle Samet ve Nuray arasındaki yemek sonrası tartışma sahnesi, Celiloğlu ve Dizdar'ın birbirlerinin performanslarını nasıl güçlendirdiklerini gözler önüne serer. Musab Ekici'nin Kenan olarak doğallığı, Ece Bağcı'nın Sevim rolündeki parlak performansı ve Yüksel Aksu'nun Veteriner Vahit karakteriyle sergilediği etkili oyunculuk, filmin dikkat çekici unsurları arasındadır. Erdem Şenocak ise, kendine has üslubuyla her zamanki gibi rolünün hakkını verir. Ceylan, bu filmde daha önceki yapıtlarından farklı olarak, anlatı biçiminde ve teknik yönden cesur denemeler yaparak, izleyicilere yeni bir görsel ve duygusal deneyim sunmaktadır. Filmin, oyunculukları ve sahne geçişlerindeki bu yenilikçi yaklaşımları, Ceylan'ın sinemasını daha da derinleştiren unsurlar olarak öne çıkar.

Görsel 9. Veteriner Vahit, Samet Öğretmen ve Köylü Gencin Tartışması



"Kuru Otlar Üstüne" filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın uzun bir süre sonra Gökhan Tiryaki dışında farklı görüntü yönetmenleriyle çalıştığı ilk eseridir. Cevahir Şahin ve Kürşat Üresin ikilisinin görüntü yönetmenliği üstlendiği bu filmde, karakterlerin bazılarını doğrudan bazılarını ise ayna yansımaları üzerinden gördüğümüz sahneler bulunmaktadır. Film, açılışından final sahnesine kadar süregelen kış manzaraları ve özellikle finalde yer alan, filme adını veren "kuru otlar" sahnesiyle dikkat çekicidir. Bu son sahne, Alman romantizminin önde gelen isimlerinden Caspar David Friedrich'in "Bulutların Üzerinde Yolculuk" adlı eserini andıran bir tasviri ile Samet karakterini gösterir. Filmdeki bu ve benzeri sahneler, Şahin ve Üresin'in, yönetmen Ceylan ile olan uyumlarını ve görsel dildeki başarıyı gösterir. Araba sahnelerinde, özellikle Kenan ve Samet'in Nuray'ı eve bıraktıkları ve kar tanelerinin arabanın üzerine düşüşünü yansıtan görüntüler, görüntü yönetmenlerinin bu filmdeki hassas ve etkileyici çalışmalarını öne çıkarır. Bu detaylar, filmin görsel anlatımını zenginleştirirken, Ceylan'ın sinemasındaki atmosferi ve derinliği pekiştirir.

Görsel 10.Kenan ve Samet'in Nuray'ı Eve Bıraktıkları Sahne



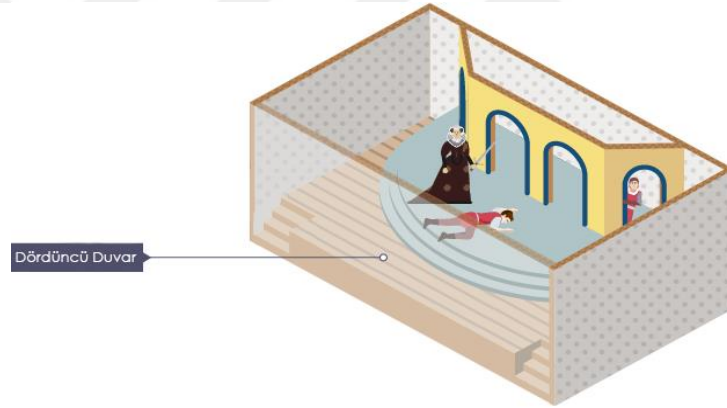
Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" adlı filmi, Samet karakterinin öğretmenlik görevini tamamlamasının ardından başka bir yere atanmasını ve Sevim'e yazdığı mektubu okuduğu final sahnesiyle seyirciye yeni sorular sunar. Film, Samet'in yeni yerinde aradığı huzuru bulup bulamayacağı veya içsel karanlıklarıyla yeniden mücadele etmek zorunda kalıp kalmayacağı konusunda belirsizlik yaratır. Bu eser, Ceylan'ın filmografisindeki diğer çalışmalardan izler taşımaya rağmen, görsellik, oyunculuk ve diyalog bakımından kendine özgü yönleriyle de ayrılır. Yönetmen, form üzerinde yenilikler denemekten kaçınmamış ve film boyunca güçlü bir görsel dil sergilemiştir. "Kuru Otlar Üstüne" insanın içsel çelişkilerini ve karanlık yanlarını detaylı bir şekilde işlerken, aynı zamanda umut etmenin yorgunluğunu vurgular. Nuray karakterinin de dile getirdiği gibi, dünyadaki güzellikler bazen insanın kendi yarattığı engeller nedeniyle tam anlamıyla ulaşılamamaktadır. Bu tema, filmin genelinde işlenen çarpıcı ve derin bir eleştiridir.

3.4.Sinemada Dördüncü Duvar ve Kuru Otlar Üstüne

"Kuru Otlar Üstüne" filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğinde, sinemada sıklıkla başvurulmuş bir teknik olan "dördüncü duvarı yıkmak" ögesini cesurca kullandığı sahnelerle dikkat çeker. Filmde, Samet karakterinin Nuray'ın evinde bir kapı açarak film setine geçtiği ve ardından yeniden film sahnesine döndüğü bu keskin geçiş, izleyiciyi derinden etkiler. Bu sahne, izleyicileri alışlagelmiş sinema deneyiminin dışına çıkararak, filmin yapım sürecine doğrudan bir bakış sunar. Dördüncü duvar, tiyatro ve sinemada, seyirci ile sahne arasında varsayılan, görünmez

bir sınırı ifade eder. Bu kavram, 18. yüzyılda Denis Diderot tarafından geliştirilmiştir. Diderot, sanatçıların, perde hiç açılmamış gibi davranarak seyirciyi dışlamaları gerektiğini öne sürerek, performans sırasında gerçekçiliği artırmayı amaçlamıştır. Klasik tiyatrodaki sahne üç duvarla çevrilirken, dördüncü duvar seyirciye açıktır ve oyuncular bu duvarı aşarak seyirciyle doğrudan etkileşime geçmezler. Bu, seyircinin olayları bir gözlemci olarak izlemesine olanak tanır. Bazı modern tiyatro ve sinema eserleri, bu duvarı yıkararak, seyirciyi hikâyenin bir parçası haline getirir ve onların deneyimini zenginleştirir. Nuri Bilge Ceylan'ın bu sahnesi, seyirciyi hikâyenin daha da içine çekerek, karakterlerin dünyasına daha fazla dahil eder ve onları hikâyeye aktif bir katılımcı olarak bağlar. Bu yöntem, izleyicinin filmle olan etkileşimini güçlendirir ve Samet'in iç dünyasına dair daha karmaşık bir bakış açısı sunar.

Görsel 11. Sinemada Dördüncü Duvar



"Kuru Otlar Üstüne" filminde, Samet karakterinin Nuray'ın evinde bir kapı açarak (ya da bir duvarı yıkararak) film setine adım atması ve ardından tekrar film sahnesine dönmesi, dördüncü duvarın yıkılması tekniğinin bir örneğidir. Bu yöntem, izleyicileri ciddi anlamda şaşırtır ve onları olay örgüsünün dışına çıkarır. Bu teknik, tiyatro ve sinemada, sahne ile seyirci arasında varsayılan görünmez bir sınırın kaldırılması anlamına gelir. Denis Diderot tarafından 18. yüzyılda tanımlanan bu kavram, sahnenin önünde seyircileri ayıran devasa bir duvarı hayal etmeyi ve sanki perde hiç açılmamış gibi davranmayı önerir. Dördüncü duvarın yıkılması, klasik tiyatrodaki dekorlarla dolu üç duvarın olduğu ve dördüncü duvarın seyirci tarafında bulunduğu sahnelerde, oyuncuların seyirciyle doğrudan etkileşime geçmemesine dayanır. Bazı eserler bu duvarı yıkararak seyirciyi hikâyenin bir parçası yapar ve

böylece daha samimi bir etkileşim sağlar. Popüler kültürde bu teknik, "Deadpool" ve "Fight Club" gibi filmlerde karakterlerin seyirciyle doğrudan konuşmasıyla kullanılarak, seyirciyi daha fazla aksiyona dahil eder ve anlatılan hikâyeye daha derin bir katılım sunar. Nuri Bilge Ceylan'ın bu sahneyi kullanması, izleyicinin filmle olan bağıını sorgulamasına ve film yapımcılığının perde arkasını gözlemlemesine olanak tanır. Seyirci artık pasif bir gözlemci olmaktan çıkıp, filmin yapım sürecine ve karakterlerin duygusal dünyasına aktif bir katılımcı olarak dahil olur. Bu, izleyicinin film deneyimini zenginleştirir ve Ceylan'ın sinemasındaki yenilikçi yaklaşımını vurgular.

"Kuru Otlar Üstüne" filmi, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın dördüncü duvarı yıkma tekniğini kullanarak seyirciyi şaşırttığı ve film yapımcılığına dair bir yansıma sunduğu önemli bir sahne içermektedir. Alejandro Jodorowsky'nin "Kutsal Dağ" filminde olduğu gibi, bu teknik Ceylan tarafından filmi izleyen kişiyi gerçeklik algısını sorgulamaya ve kendini filme fazla kaptırmaktan çekmeye zorlamak için kullanılmıştır. Jodorowsky'nin kullandığı gibi, Ceylan da bu sahnede seyirciyi filminden bilinçli olarak yabancılaştırır; filmdeki sahne ve karakterlerle olan bağlarını koparıp, seyirciye film yapım sürecinin bir parçasını gösterir. Filmin bu özel sahnesinde, Samet karakteri, yoğun bir duygusal an yaşadktan sonra, seyirciyi şaşırtacak şekilde bir kapıdan geçerek film setine adım atar. Bu an, izleyici için hem bir kopuşu hem de sinema sanatının perde arkasına dair nadir bir bakış açısı sunar. Samet'in sette yaptığı yürüyüş sırasında izleyici, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın da bir parçası olduğu bu sahneyi yaratma sürecine tanık olur. Samet, lavaboda durduğu sırada kameraya bakar ve bu doğrudan bakış, seyirciyle olan geleneksel sinematik sınırları aşar.

Nuri Bilge Ceylan, bu teknikle, dördüncü duvarı yalnızca yıkmakla kalmaz, aynı zamanda film içindeki gerçekliği ve kurguyu sorgulatır. Diğer filmlerde bu teknik genellikle seyirciyi daha fazla içine çekmek için kullanılırken, Ceylan bu tekniği, seyircinin filmle olan bağıını geçici olarak kesmek ve onlara film yapımının bir parçasını göstermek için kullanır. Bu yöntem, sinemanın zengin anlatım dili ve seyirci ile eser arasında kurulan bağların karmaşıklığı hakkında düşündürür.

Filmde bu sahne, aynı zamanda bir mola ve yeniden düşünme fırsatı sunar. Seyirciye, film içinde derinlemesine dalmışken, bir adım geri atıp eseri daha geniş bir perspektiften değerlendirme şansı verir. Ceylan'ın bu sahneyi filme dahil etme sebebi, sinemanın bir sanat yapıtı olduğunu vurgulamak ve seyircinin filmle olan bağını yeniden değerlendirmesini sağlamaktır. Bu, yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişkiyi ve sinema sanatının izleyici üzerindeki etkisini sorgulayan derin bir sinematik deneyim yaratır.

3.5.Felsefe, Edebiyat ve Kuru Otlar Üstüne

Eric Fromm, çağdaş bireylerin özgürlüklerini yönetme konusunda yaşadıkları zorlukları "kaçış" metaforu aracılığıyla ele alır. Fromm'a göre, asıl mesele bireysel özgürlüğün elde edilmesi, korunması ya da kötüye kullanılması değil, kazanılan özgürlük fırsatlarıyla ne yapılacağıdır. Kişiler, kendilerine sunulan özgürlüğün cazibesine direnemeyip, sıklıkla bu gücün bir parçası olmayı kabul ederler. Bu, öylesine sinik ve teslimiyetçi bir düşünce yapısıdır ki, kişi kendi iradesini kullanma cesaretini bile gösteremez. Bu durum, toplumun kurallarına ters düşen 'sapkınlık' eylemleri, yani yalnız kalmak, yoldan çıkmak, günah işlemek veya farklı olmak gibi eylemler, artık büyük bir cesaret ve kapasite gerektirir.

Fromm, özgürlüğün kişisel güvensizlik yaratma ve güvenli, konforlu alanlarda soluklanma eğilimi olarak tanımlanabilecek bir tür yetki devri olduğunu belirtir. Bu tarihsel olarak denenmiş ve güvenli bir strateji, kişisel ahlaki sorumluluğu askıya alarak bireyleri daha hafif, sorumluluklardan arınmış hale getirir. Çoğunluğa uyum sağlamak, azınlıkta kalmaktan kurtulup "kötülerle birlikte kötü olmak" şeklinde de ifade edilebilir. Böyle bir durum, bireyin topluluk içinde güvende hissetmesini sağlar. Bireysel kimlik ve kişilik sınavı yerine, kişi tikel olmaktan ziyade tümelin bir parçası olmayı tercih eder. Bu da etkin bir varoluş yeteneğinden yoksun, özgürlük hissi bakımından belirsiz ve kendi yetersiz inanç sistemi içinde kurumuş olan bireylerin genel durumunu yansıtır.

Görsel 12.Kuru Otlar Üstüne Samet Öğretmen



Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi "Kuru Otlar Üstüne"nde, öğretmen Samet karakteri (Deniz Celiloğlu tarafından canlandırılan) aracılığıyla, hedonist, sinik ve bencil bir varlık olarak şekillenen modern bireyin özgürlük problematiklerini ele alır. Film, Samet'in hayata karşı duyduğu derin kinle, toplumsal yapıdan ve siyasi kötümserlikten beslenerek kendi iradesini nasıl bir yaşam biçimi olarak kabul ettiğini sorgular. Samet, umutsuz ve memnuniyetsiz bir şekilde yaşamaktadır; sürekli başka bir yerde, başka biri olma arzusuyla yaşar ve çektiği acıların nedenlerinden habersizdir. Çevresine ve topluma karşı aşağılayıcı bir tutum sergiler ve yaşanan olayları anlamlandırma yetisinden yoksundur. Bu özellikleri onu, kötülüğe meyilli, şeytani bir figür olarak gösterir.

Samet karakteri, kameranın ışığı altında bile karanlık bir ruh hali taşır ve modern dünyanın acımasız kapitalist ahlakının bir temsilcisi gibi davranır. Dostoyevski'nin "Ecinniler" romanındaki Stavrogin karakteriyle benzer özellikler taşır. Bu bağlamda, Samet agresif ve yıkıcı yalanlar söyleyebilir, çevresindekilere karşı gaddarca davranabilir. Filmde, meslektaşı Kenan (Musab Ekici) ile Nuray'ı (Merve Dizdar) tanıştırmalarının ardından, sinsi bir hamleyle Nuray'ı Kenan'dan uzaklaştırıp kendine çekmesi ve bu durumu utanmazca anlatması, onun kötücül yönünün en belirgin tezahürlerinden biridir. Bu durum, özgürlüğün etik ve ahlaki

sınırlarından arındırıldığında, köklü ve bilinçli kötülüklerin nasıl bir tehdit oluşturabileceğini gözler önüne serer. Samet'in bu davranışları, özgürlük kavramının sınırları ve sorumlulukları üzerine derin bir tartışma başlatır. "Kuru Otlar Üstüne" filmi, bireyin toplum içindeki yeri ve özgürlüğün doğası üzerine yoğun bir eleştiri sunarak, Ceylan'ın auteur sinema anlayışına uygun olarak imgeler ve metaforlarla dolu bir anlatı yaratır.

Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, Samet karakteri (Deniz Celiloğlu tarafından canlandırılan) üzerinden ahlaki sorumlulukların kısıtlamalarından uzaklaşmış bireysel özgürlüğün karanlık yönlerini ele alır. Samet, faydacı ve bencil bir varoluş felsefesi benimsemiş, aynı zamanda içgüdülerine ve etik normlara karşı koyamayan kötücül bir karakterdir. Bir gece yarısı Nuray ile yaptığı uzun sohbette, Nuray'ın politik kurtuluş önerilerini bireysel nihilizmi ile çürütmeye çalışır. Samet için hayatta hiçbir şeyin adanmaya ya da inanmaya değer olmadığı, bireysel ve toplumsal hayatın anlamsız olduğu düşüncesindedir. Bu zihniyet, Nuray'ın Ankara Garı önünde yaşanan patlama sonucu bacağını kaybetmesiyle ödediği bedeli de önemsiz ve yüceltilmemiş bir olay olarak değerlendirir. Nuray, politik ve kültürel birikimine rağmen, Samet'in yanında garip bir şekilde teslimiyetçi bir tutum sergiler, bu da onun politik duruşunun zayıflığına işaret eder. Bu durum, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine sızan kötülük ve karanlık düşünce temalarının bir yansıması olarak görülebilir.

Ceylan'ın diğer filmlerinde de benzer kötülükle damgalanmış karakterler görülür; "Kış Uykusu"ndaki Aydın, "Ahlat Ağacı"ndaki Sinan, "Uzak"taki Yusuf ve "Bir Zamanlar Anadolu'da"ki Kenan gibi. Ancak Ceylan, bu karakterleri yüksek sesle değil, alttan alan yumuşak bir dille izleyiciye hatırlatır. Yönetmen, toplumsal hayata karşı gözlemci bir pozisyon alarak, kültürel coğrafyacı olarak sinemada yerini sağlamlaştırır. Bu duruş, onun anti-ideolojik ve anti-politik bir tutum sergilemesine olanak tanır, her yarattığı karakter onun dilini biraz, başkasının ve herkesin dilini biraz konuşur. Bu da Ceylan'ın eserlerinin kapsayıcılığının bir göstergesidir.

Sinema yazarı Fırat Yücel, Altyazı dergisinde yayımlanan makalesinde, Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filminde, Samet karakteri (Deniz Celiloğlu tarafından canlandırılan) aracılığıyla, bireysel nihilizm ve özgürlüğün etik dışı kullanımını ele

alır. Filmin, siyasi tarihimize dokunan unsurları ve karakterler arasındaki felsefi-siyasi çatışmaları detaylandıran geniş bir yorum yapısını ortaya koyduğunu belirtir. Samet, yaşamın yalnızca bireysel deneyimlerden ibaret olduğunu savunan nihilist bir bakış açısına sahiptir ve bu yüzden Nuray ile yaptığı derin sohbetlerde, onun toplumsal kurtuluş tezlerini baltalar.

Samet'in bu tutumu, Nuray'ın Ankara'da yaşadığı travmatik olaya karşı gösterdiği ilgisizliği ve anlayışsızlığı kapsar; bu durum, Samet'in kötücül karakterinin ve bireyciliğinin derinlemesine bir yansımasıdır. Nuray'ın hayatı, Samet'in gözünde önemsizleşir ve bu, filmin ana teması olan bireyin toplumdan kopuşunu vurgular. Yücel'e göre, film, sindirilmiş zihinler ile angaje zihinler arasındaki bağımlılık ve etkileşimi, Samet'in karakteri üzerinden açıklar ve Ceylan, sinematik dilinde bu çatışmayı ilk kez bu kadar açıkça kullanır.

Samet'in, kendisine yönelik duygusal anlamda olan sevgiyi şiddetle birleştirerek Sevim'in (Ece Bağcı tarafından canlandırılan) fotoğraflarına ve doğa manzaralarına olan ilgisini göstermesi, onun içsel boşluğunu ve çaresizliğini doldurma çabasını işaret eder. Sevim, Samet için yitirilen neşenin bir simgesi olarak karşımıza çıkar; Nuray ise Samet'in içsel korkularını yansıtan bir kara ayna olarak işlev görür. Film boyunca Samet'in yüzüne yaklaşmayan kamera, onun duygusal ve zihinsel olarak ne kadar uzakta olduğunu ve toplumsal normlara olan bağlılığını gösterir.

Modern bireyin özgürlüğünü kullanma biçimleri ve bu kullanımların sonuçları, özellikle Erich Fromm'un çalışmalarında derinlemesine incelenmiştir. Fromm, bireylerin özgürlüklerini, genellikle teslimiyetçi bir eğilimle ve toplumsal yapının çarpık icraatları arasında, kendi yaşam deneyimlerinin bir parçası olarak değerlendirir. Özgürlüklerin kamusal alandaki ifadesinin ne kadar kırılgan olduğuna dikkat çeker ve bu özgürlüğün, gücün yanı sıra çaresizliğin de bir göstergesi olduğunu belirtir.

Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filminde Samet karakteri, bu kapsamda incelendiğinde, özgürlüğün sınırlarını zorlayan bir figür olarak ortaya çıkar. Filmde, Samet'in otoriteye olan bağlılığı ve bireysel özgürlükleri aşırı bir şekilde kullanması, onun faydacı ve bencil yönlerini açığa çıkarır. Özgürlüğünü,

sadece kendi çıkarları doğrultusunda kullanan Samet, toplumun normatif yapısına ve resmi siyasal kültüre yakınlığı ile dikkat çeker. Fyodor Dostoyevski'nin "Ecinniler" romanındaki Şigalev karakteri aracılığıyla dile getirdiği, "Sınırsız özgürlükten yola çıkarak sınırsız zorbalığa vardım" sözü, Samet'in durumunu anlamak için kilit bir referans noktasıdır. Samet, özgürlüğünü sınırsız bir şekilde kullanırken, bu durum onu zorbalık ve kötülüğe sürükler. Bu, özgürlüğün kısıtsız kullanımının, bireyin içsel ve dışsal sınırlamalardan tamamen azade olduğunda yıkıcı sonuçlar doğurabileceğini gösterir.

Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, özgürlük temasını kapsamlı bir biçimde ele alırken, bu kavramı sindirilmişlik ve pişkinlik arasındaki ruh haliyle işler. Filmde Samet ve Sevim karakterleri arasındaki asimetrik ilgi, politik olarak önemli bir meseleyi ortaya koyar: bireycilik ideolojisinin nasıl baskılanabileceği. Özgürlüğün bireysel kullanımı, Samet'in bir gece Nuray'a yaptığı çirkin ve pervasız yaklaşımıyla başlar. Bu, taşra ahlakının bağnaz ve ölümcül merakı koşullarında şekillenen özgürlüğün söylem biçimini öne çıkarır.

Film, Samet karakteri üzerinden özgürlük arayışının ve bu arayışın sürdürülebilirliğinin eleştirisini yapar. Samet, bireyci yaşam idealleriyle tanınan bir karakter olarak, küçük ölçekli bir sosyal kitle karşısında bu ideallerin sınırlarını gösterir. Film, anlamaya, dinlemeye, sevmeye, güvene, iyiliğe ve anlamlı bir varoluşa ulaşamayan, nihilizmi içinde kurumuş otlar yeşertmeye çalışan bir karakterin portresini çizer. Bu portre, sözde özgür ama aslında sindirilmiş ve kayıtsız bir zihniyetin karmaşık duygularını ve eylemlerini sergiler.

"Kuru Otlar Üstüne" filmi, özgürlüğün kamusal ve özel yaşamdaki performansının kırılgenliğini ve çelişkilerini vurgularken, özgürlüğün ne kadar zorlayıcı bir kavram olduğunu gösterir. Film, Erich Fromm'un öne sürdüğü gibi, özgürlüğün sadece bir hak olmadığını, aynı zamanda bir sorumluluk ve zorluk olduğunu, bireylerin özgürlüklerini nasıl anladığı ve kullandığına bağlı olarak değişken sonuçlar doğurabileceğini işler. Bu bağlamda, film, özgürlüğün bireysel ve toplumsal sonuçlarını, karakterlerin iç dünyaları ve etraflarındaki dünya ile olan etkileşimleri üzerinden tartışır.

Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, özellikle "Dünyada güzel olan ne varsa, daha insana ulaşmadan, insana takılıp kalıyor" sözü ile bireysel ve toplumsal düzeydeki çelişkileri irdeler. Bu ifade, idealize edilen bir dünyanın olasılıklarına rağmen, bireylerin bencillikleri ve yüzeysel davranışları nedeniyle gerçekleşemeyen umutlarını vurgular. Aynı zamanda, hayallerine baharını adanmış insanların yenilgisinin sessiz bir itirafı olarak da görülebilir. Filmin bu yönü, Samet karakterinin sürekli kendisine çektiği bireysel dünyada, kolektif hayallerin ve ideallerin önündeki bencilliklerin barış, eşitlik ve demokrasiyi nasıl engellediğini anlatır.

Samet, yalnızca kendisiyle ilgili çıkarlarını öne çıkaran, etrafındaki toplumsal kaosu ve bencilliği içselleştiren bir karakterdir. Onun bu özellikleri, daha iyi bir dünyanın umudunu veren avuntu dolu düşüncelerle örtülmüştür. Film boyunca, Samet'in yüzeydeki değersizliği ve özgürlüğünü tam olarak kuşanamaması, karakterin son mektubu ile vurgulanır ve bu, yönetmenin eleştiri aldığı noktalardan biri olmuştur. Film, aidiyet hissi olmayan, seilmeyen yerlerde şekillenen bilincin, hayattan alınan intikamla son bulduğunu işler. Samet'in Sevim ile kurduğu ilişki, onun varlık arayışına dair bir sahtelik ve yalan üzerine kurulmuştur. Sevim, Samet için bir sevgisizliğin ikamesi ve içinde büyüttüğü saflık bildirisidir. Samet'in Sevim'deki imgesi, uzaktan parlayan ışığın kirliliği bir yansıması gibidir. Bu ilişki, Samet'i hayatta tutan ve onu çevresindeki sahteliklerin gürültüsünden uzaklaştıran, ancak gerçekte içsel bir huzursuzluk ve yanılsama içinde kalmış olmasının bir göstergesidir.

Nuri Bilge Ceylan'ın sineması, onun kültürel ve sanatsal çalışmaları aracılığıyla modern özgürlüğün icrasını bir sosyolog veya toplum mühendisi edasıyla ele alır. Filmlerinde, özenle hesaplanmış kişilikler, kimlikler ve olay anlarıyla dolu bir dünya sunar. Bu figürler ve olaylar, ironik bir şekilde izleyicinin günlük yaşamından hem yakın hem de uzak, adeta bir başka gerçeklikte yer alır gibi görünür. Ceylan, karakterlerinin hayatlarını, izleyicinin günlük yaşamından çıkarak bir tür hayalet varlık olarak tasvir eder: Mahmut, Aydın, Nihal, Samet, Nuray, Yusuf, Sinan gibi karakterler kendi gerçekliklerinde birer silüet gibi durur.

Ceylan, filmlerinde ciddiyeti ve ağırlığı korur, karakterlerinin yaşadıkları dramatik olaylar hiçbir zaman hafife alınmaz ya da alaya konu edilmez. Yönetmenin hikayeleri, izleyici üzerinde derin bir izlenim bırakacak şekilde kurgulanır ve her sahne, özgürlük ve çaresizlik arasındaki karmaşık ilişkileri aydınlatır. Seyirci, Ceylan'ın sinematografik disiplinine boyun eğerek, onun bakış açısıyla olayları seyreder ve bu süreçte bir bakış terbiyesi kazanır.

Nuri Bilge Ceylan, aynı zamanda bir belgeselci titizliğiyle çevresini gözlemler, suyun altından periskop gibi yüzeyi inceler. Filmlerinde olup biten olaylar, ona ve onun gözlemine karşı büyük ölçüde kayıtsız kalırken, izleyici bu etkileşimler aracılığıyla insan ilişkilerindeki içsel gelgitler, trajediler ve çalkantılar hakkında derinlemesine bir anlayış kazanır. Ceylan, gerçeklik ve doğallığın muhafızı olarak, sahiciliği ve otantik bir anlatımı amaçlarken, aynı zamanda bu etkileri dikkatle planlar. Onun sineması, izleyiciye sadece bir hikâye sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu hikayeler aracılığıyla derin bir sosyal ve kültürel çözümleme yapar.

SONUÇ

Sanat sineması, çok çeşitli bakış açılarından değerlendirilebilecek, net bir tanımı olmayan bir film türüdür. Bu tür, her dönem farklı kültürel, sosyal ve estetik özellikler taşıyan filmler içerir ve bu özellikler, Fransız Yeni Dalgası ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği arasındaki farklar gibi, çeşitli akımlar arasında hem benzerlikler hem de farklılıklar barındırır. Bu farklılıklar, her akımın kendine has kültürel ve sanatsal yapılardan beslenmesiyle ilgilidir.

Sanat sineması, sanatın diğer dallarıyla resim, tiyatro ve edebiyatla sıkı bir ilişki içinde gelişir. Bu ilişki, farklı ülkelerde çeşitli biçimlerde ortaya çıkar ve sanat sinemasına özgü yeni tekniklerin gelişimini sağlar. Türkiye'deki sanat sineması, diğer sanat alanlarıyla olan zayıf ilişkiler nedeniyle, Türk sineması içinde net bir eğilim olarak öne çıkmakta zorlanmıştır. Sanat filmleri, ana akım sinemadan farklı olarak gerçekliği yansıtır ve ticari kaygı gütmeyen bir anlatıma sahiptir. Bu filmler, izleyicisini düşünmeye teşvik eder ve genellikle açık uçlu veya rahatsız edici sonlarla tamamlanır. Epizodik anlatım, durağan ve uzun süreli sahneler, izleyicinin düşünmesini sağlama yöntemlerindendir. Her sekans, bağımsız bir kısa film gibi işlenebilir ve sanat filmleri, soyut imgeler aracılığıyla alt metinlerini verir.

Bu çalışmada sanat sinemasının dünya genelindeki evrimi ve Türkiye'deki yansımaları ele alınmıştır. Türk sinemasındaki sanat filmleri ve sanat sineması yapan yönetmenlerin eserleri incelenmiştir. Sanat sinemasının diğer sanat dallarıyla ilişkisi ve bu sinemanın Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde nasıl konumlandığı incelenmiştir. "Kuru Otlar Üstüne" filmi, göstergebilimsel ve auteur teorisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu film, yönetmenin sinematografik diline ve sanat sinemasına olan katkısına örnek teşkil eder ve Türk sinemasında sanat sinemasının yerini ve önemini gösterir.

Türk sinemasında sanat sineması, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış, ancak dönemin izleyici kitlesi tarafından büyük bir ilgi görmemiştir. Özellikle Metin

Erksan'ın "Sevmek Zamanı" (1965) ve Alp Zeki Heper'in "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri" (1966) gibi filmler, başlangıçta geniş bir kitle tarafından kabul görmemiş, ancak zamanla sanat sineması olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. 1980'lerle birlikte Türk sinemasında "sanat filmi" olarak nitelendirilen yapımlar, yeni kuşak yönetmenlerin eserlerinde daha kurumsal bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde, Fransız "kalite geleneği" benzeri bir anlayışla, "kaliteli film" ya da "auteur filmi" gibi kavramlar popülerlik kazanmış, ancak bu filmler bazen "bunalım sineması" olarak da etiketlenmiştir.

Ömer Kavur, 1986 yılında Yusuf Atılgan'ın "Anayurt Otel" romanını sinemaya uyarlayarak, Türk sinemasında sanat sinemasının tematik ve anlatısal özelliklerini kullanarak yeni bir sinema geleneğinin temellerini atmıştır. 2000'li yıllarda ise Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler, yapıtlarında sanat sinemasının anlatım özelliklerini benimseyerek bu geleneği sürdürmüşlerdir. Bu filmlerin sanat sineması olarak nitelendirilme kriterleri zaman zaman belirsizleşebilmekte ve bu durum, izleyicilerin bu filmlere karşı olumsuz bir tutum geliştirmesine neden olabilmektedir.

Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi, genellikle festivaller aracılığıyla ilerlemekte ve bu filmler çoğunlukla festivallerde gösterilmektedir. Çünkü bu tür filmler genellikle gişede başarılı olamamakta ve sinema salonları tarafından tercih edilmemektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kuru Otlar Üstüne" filmi, Cannes Film Festivali'nde uzun süre ayakta alkışlanmış ve Merve Dizdar'a en iyi kadın oyuncu ödülünü kazandırmıştır. Film, Türkiye'de de çeşitli festivallerde ödüller almış ve 2023 yılında Türkiye'nin Oscar adayı olarak gösterilmiştir. Bu başarı, filmi yönetmenin sinemalarda en çok izlenen filmi yapmıştır. Bu durum, Türk sinemasında sanat sinemasının hâlâ gelişmekte olduğunu ve bu türün örneklerinin sınırlı kaldığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. Cadde Yayınları.
- Ayça, E. (1994). Türk Sinemasının Periyodizasyonu. *Görüntü*, (2), 43-53.
- Baydar, Y. (2019). *Eurimages ve T.C. Kültür Bakanlığı Desteğiyle Sinema Filmlerinin Desteklenmesinin Türkiye Film Endüstrisine Etkileri*. Selçuk Üniversitesi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bek, M. G. (2003). *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları*. Ümit Yayıncılık.
- Bordwell, D. (2010). *Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması* içinde, A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine* (s. 125-179). De Ki Yayınları.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (A. N. Bingöl, Çev.). Metis Yayınları.
- Dormen, H. (2017). *Anılar*. YKY.
- Erksan, M. (1973). *Sevmek Zamanı*. Hareket Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2006). *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları.
- Finney, A. (1996) *The State Of European Cinema*. London: Cassel
- Galt, R., & Schoonover, K. (2018). *Küresel Sanat Sineması*. Doruk Yayınları.
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. De Ki Basım Yayın.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. De ki Yayınları.
- Neale, S. (2010). *Kurum Olarak Sanat Sineması* içinde, A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine* (s. 83-113). De Ki Yayınları.

- Niş, N., & Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. *A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllık* (s. 143-178).
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinema Sanatına Giriş*. Filiz Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt I*. Kütle Yayınları.
- Oskay, Ü. (2001). *İletişim ABC'si*. Der Yayınları.
- Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan Abdülhamid*. Selçuk Yayınları.
- Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. Agora Kitaplığı.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi (1895-1922)*. YKY.