

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Nur Onur

Kitle Kültürü Sineması ve B Film

KİTLE KÜLTÜRÜ SİNEMASI VE

B Film

Nur Onur



HP
AY
EST



HP
AY
EST

> Hayalperest Kitap 3
> Sinema 2

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

2.
BASKI

KİTLE KÜLTÜRÜ SİNEMASI VE
B FİLMİ
Nur Onur

© 2011 Hayalperest Yayınevi
Sinema Kuramları

KİTLE KÜLTÜRÜ SİNEMASI VE B FİLMİ

Nur Onur

Yayın Yönetmeni: Ramazan Kurtaran
Editör: Güney Aldoğan

Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni:
Himmet Doğan

1. Baskı: Es Yayınları
2. Baskı: Hayalperest

Ocak 2012

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-62490-1-3

Kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Kitap'a aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt: İnkılâp Matbaası
Sertifika No: 10614
Çoban Çeşme Mah. Altay Sok. No: 8
Bahçelievler / İstanbul

Genel Dağıtım: İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kâğıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

KİTLE KÜLTÜRÜ SİNEMASI VE B FİLMİ

Nur Onur



YAZAR HAKKINDA

Nur ONUR, 1995 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümünden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Bölümünde 1999 yılında master programını **“Kitle Kültürü Açısından Sinema ve B Filmleri”** adlı tezi ile tamamladı. TRT İstanbul Televizyonu’nda pekçok programda yapımcı ve yönetmen yardımcılığı yaparak mesleğe atıldı. TRT’de yayınlanan, **“Gazeteciler Cemiyeti”** ve **“Behçet Uz”** ödüllerini alan **“Cumhuriyete Kanat Gerenler”** belgeselinin yaklaşık 100 bölüm yönetmenliğini üstlendi.

Nur ONUR, sanat, sinema, tiyatro, edebiyat, belgesel nitelikli; “Yansımalar”, “Ayraç”, “Alkışlar”, “Uzman”, “Trend”, “Tatil Rehberi”, tarihçi–yazar Cemal Kutay ile (“Bizden Biri”, “Günümüzün Dünleri”, “Zamanlar ve Mekânlar”), “Reclamlar”, “İşin Türkçesi”, “Salıncak”, “Ekonomik Forum”, “Takvim”, “Murat Birselle Gündemdekiler”, “Ufuk Turu” gibi daha pekçok programın yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendi. Ekranların en uzun soluklu moda programı *Ve Moda’* hazırlayıp sundu. Aynı zamanda Marka programını hazırlayıp sundu. Çocuk sağlığı, eğitimi ve gelişimini konu alan “Adım Adım Çocuğum ve Ben” programının 4 yıl boyunca, yapımcılığını ve sunuculuğunu yaptı.

Bu süreçte moda ile ilgili bilgi birikimini aktardığı **“MODA BULAŞI-CIDIR”** adlı bir kitap yazmıştır. (2004 Epsilon Yayınları) **“Bir Varmış Bir Yokmuş Herkes Çocukmuş”**, (2007 Alfa Yayınları) **“Erkekler İçin Şıklık Haritası”** adlı kitapları yazmıştır. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlarından 99 Sayfada Serisi için; 99 Sayfada Uyuşturucu ve Gençlik, 99 Sayfada Alkol Bağımlılığı, 99 Sayfada Sigara Bağımlılığı ve 99 Sayfada Tüp Bebeği Beklerken adlı söyleşi kitaplarını yazdı.

TRT için formatı yönetmenliği ve sunuculuğunu üstlendiği **“Komşu Plakta Ne Çalıyor?”** adlı belgeseli hazırlayıp sundu. Sınır komşularımızın müzik kültürü, ortak özellikler, enstrümanlar ve yaşam üzerine keyifli bir çalışmanın ardından yine TRT için “Yansıma” adıyla Kırgızların, Özbeklerin, Boşnakların, Kazak Türklerinin zanaat ve sanatının yansımalarını yönetmenliği ve sunuculuğu ile ekranlara taşıdı. Ayla Algan’ın Genel Sanat Yönetmenliğini yaptığı **“İstanbul Drama Sanat Akademisi”**sinde yaptığı eğitmenliğin dışında SKY Türk de hazırlayıp sunduğu programıyla mesleğini sürdürmeye devam ediyor. Yazı serüvenine ise merak ettiği bilmek istediği konular üzerine çalışmaktan başka heyecanı bitmeksizin sürüyor.

TEŞEKKÜR

Destegi ile her zaman yanımda olan akıl hocam ve aziz dostum Giovanni Scognamillo'ya, bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük emeği geçen sevgili arkadaşım Mehmet Arslantepe'ye, hayatımın en yüksek bütçeli filminin başrol oyuncusu kızım Mina Ece'ye ve yapımcımız Hakan Onur'a teşekkür ediyorum.

İyi ki varsınız.

Sevgilerimle...

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	13
1. BÖLÜM	
POPÜLER KÜLTÜR VE KİTLE KÜLTÜRÜ	15
A. Popüler Kültür	15
Popüler Kültürün Özellikleri	17
B. Kitle Kültürü	19
Kitle Kültürünün Özellikleri	21
C. Kitle İletişim Kuramları	25
1. Kitle Toplum Kuramı	25
2. Özgürlükçü-Çoğulcu Kuram	26
3. Frankfurt Okulu Bağlamında İletişim Kuramı	27
4. Marxçı Kuram	29
2. BÖLÜM	
KİTLE KÜLTÜRÜ VE SİNEMA	31
A. Kitle Kültürü ve Sinema İlişkileri	31
1. Kitle Kültürü Olarak Sinemanın İşlevleri	33
2. Sinema ve İdeoloji:	35
B. Sinemada Türler	43
1. Tür Sineması	43
2. Türler	44
Western Türü	44
Komedi Türü	50
Polisiye-Gangster Türü	56
Melodram Türü	62
Bilim Kurgu Türü	66
Korku Türü	70
3. BÖLÜM	
KİTLE KÜLTÜRÜ AÇISINDAN B FİMLERİ	77
A. B Filmleri	77
B Filmlerinin Özellikleri	81

4. BÖLÜM

B FİLMİ ÜZERİNE GÖRÜŞLER	85
Atilla Dorsay ile Sinema ve B Filmi Üzerine	85
Amerikan Sinemasının Doğuşu	85
B Filmi	86
Küçümseyen Bakış... Ya Sonra!.....	88
Stüdyoların Çöküşü	91
B Filmi Yönetmenleri	92
75 Dakikalık Kurgu.....	93
İki Film Birden	93
B Filmi'nin Adı Yok.....	93
Adam Dünyayı Kurtardı mı?.....	94
Günümüz Sineması	95
Ortalama Seyirci.....	97
Eliniz Ayağınız Titrer, Birbirine Dolanır	98
Giovanni Scognamillo ile B Filmi Üzerine	100
B Filmleri	100
B'nin Getirisi Götürüsü	102
B Filmi ve Türk Sineması	104
B Filmleri ve Yeşilçam Farkı	105
Prof. Dr. Şükran Esen ile B Filmi Üzerine	107
B Filmi Yönetmenleri	109
Edward D. Wood, Jr (1922–1978):.....	109
Mario Bava (1914- 1980):	110
Jesus Franco (1930):	111
Jean Rollin (1938- 2010):.....	112
William Castle (1914–1977):.....	112
Roger Corman (1926- ...):.....	113
SONUÇ	115
EKLER:	118
KAYNAKÇA	127

ÖNSÖZ

Günümüzde Kitle İletişim Araçlarının, toplumlar üzerinde oldukça etkin bir rol üstlendiği görülmektedir. Küreselleşen dünyamızda iletişim araçlarının yaratmış olduğu ortam bilginin dolaşımını hızlandırmış, kültür ürünleri de bu sayede insanlara çok daha hızlı bir şekilde ulaşmaya başlamıştır. Ancak bu sürecin baş döndürücü bir hıza ulaşması, bilginin içselleşememesi sorununu da beraberinde getirmiş; kültür, tüketilen anlık bir hale dönüşmüştür. Bunun sonucunda ortaya çıkan ürünler ise, birer meta değer olarak karşımızda durmaktadır. Bu yapıya paralel olarak işleyen ve başka bir deyişle ifade etmek gerekirse; içiçe hareket eden kapitalist sistemin tüm enstürmanlarının da bu süreci destekler nitelikte olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, bu birliktelik neticesinde, kitle iletişim araçları ile egemen sınıfın ideolojisi toplumun tüm katmanlarına yayılmaktadır.

Kitlelerle kurmuş olduğu iletişim açısından baktığımızda ise sinema, belki de kitleleri etkileyen en güçlü araçlardan biridir. Özellikle bir sanayiye dönüştükten sonra sinemanın işlevi, daha da dikkat çekici bir noktaya ulaşmıştır. Sinema, hem eğlence hem de kültürel ortamın içinde kendisine bir yol açmış, egemenliğini genişleterek toplumsal hayatın en önemli unsurlarından biri haline dönüşmeyi başarmıştır. Ürettiği imajlar, kavramlar, estetik, sunduğu yaşam tarzı ve müzik hayatımızın tamamen içindedir artık.

Toplumbilimciler, sinemadan önce de kitle kültürü ve onun ürünlerini incelemiş, etki alanlarını açıklamaya çalışmışlardır. Ancak hiçbiri sinema kadar yaygın ve etkin değildir. Sinema filmleri, üretildiği ülkenin içinde bulunduğu dönemle ilişki kurarak toplumun içine sızmaktadır. O dönemin toplumsal ve psikolojik değişiklikleri de bir şekilde filmlere yansımaktadır.

Bu düşünceler bağlamında konuya yaklaştığımızda, sinemanın salt bir sanat disiplini olmadığı, kitle kültürü kavramıyla çok yakın bir bağ içinde olduğu görülmektedir. Bu açıdan, kitapta kitle kültürü ve sinema arasındaki ilişki ele alınmaktadır. Dünyadaki en büyük sinema endüstrisinin, Amerikan Sinema endüstrisi olduğu düşüncesinden yola çıkarak,

meseleye baktığımızda da sinemanın ele alındığı bölümlerde doğal olarak Amerikan Sineması ön plana çıkmaktadır.

B Filmleri ise bu endüstrinin içinde hayat bulan bir türdür; ancak az bütçelerle üretilen B Filmleri kitlelerle kurduğu iletişim açısından oldukça önemli işlevler yüklenmiştir. Dolayısıyla B Filmleri bu çalışmanın ana ek-senini oluşturmaktadır.

Ocak, 2012
İstanbul

GİRİŞ

Kapitalizmin doğal bir sonucu olan, günümüz yaşam tarzı, tüketim merkezli bir hale dönüşmüş ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla da tüm dünyaya yayılmıştır.

Ayrıca, kapitalist üretim biçiminin uzantısı olarak ortaya çıkan standartlaşma da, dünyadaki farklı kültürel kimlikleri birbirine yaklaştırmakta hatta tek tipleştirmektedir. İletişim araçlarının yaygınlaşması sonucunda küreselleşen dünya üzerinde dolaşan imajlar ve bu sürecin ardından ortaya çıkan modeller, benzeyen ve benzetileni yaratmıştır. Bir anlamda, aynı şekilde seven, isteyen, arzulayan, beklentileri olan, soruları hatta cevapları önceden hazır olan bir yaşamın sınırları içinde dolaşan bireyleri oluşturmuştur.

Dolayısıyla, bir kültür içerisinde yer alan efsaneler, imajlar, dünyayı ve görme biçimlerimizi değiştirirken bizi gerçeklerden uzaklaştırmaktadır. Bu noktada, Sinema da, kolektif bilincin oluşmasında en etkin rollerden birini üstlenmektedir. Toplumda varolan ekonomik, kültürel ideolojiyi yeniden şekillendirerek kitlelere yaymaktadır.

Sanatsal ve entellektüel anlamda üretilmiş filmlerin dışında, dünyanın birçok yerinde ortalama seyirciye hitap eden filmler de üretilmiştir. Ancak bilindiği gibi endüstrileşmiş yapısıyla en yaygın olan film üreticisi Hollywood'tur. Toplumbilimciler ve sinema eleştirmenleri bu filmlerin tipik burjuva değerlerinin temelini oluşturduğunu söylemektedirler. Onlara göre, bu tür filmlerde dünyanın gerçek sorunlarının üzeri örtülmektedir. Örneğin; herhangi bir filmdeki konu, önce sınıf farklılıkları üzerine kurulur ve bu durum eleştirilir gibi gösterilir. Fakat bir süre sonra bir mucize ile sınıf atlayan insanların öyküleri anlatılarak gerçek konu saptırılır. Böylece bu ve buna benzer yaklaşımlardaki hikâyelerle geniş kitleler tatmin edilmekte ve olmayan bir dünyanın, olmayan kahramanları olarak tatminlerini sürdürmektedirler.

Sinema ve özellikle B Filmleri, abartıdan hoşlanan kitle insanının hayallerine seslenir. Kitle ürünü olarak sinema filmleri olayların nedenlerine ve ayrıntılarına girmemektedir. Olayların nedenlerini ve ayrıntılarını göremeyen kitle insanı bu filmleri kolayca anlamaktadır. Özellikle tür filmlerinde görülen muhafazakâr yapı, farklı olanı düzen bozucu olarak göstermektedir. Toplumdaki egemen ideoloji filmde yer alan ideoloji ile güçlendiril-

mekte dolayısıyla bu tür filmler bir yanyıyla, kitle kültürünün oluşmasına yardımcı olan, ortak görüş oluşturan, statükoyu savunan bir araç konumunda kendisini kitle iletişim araçları arasında farklı ve etkin bir noktaya oturtmaktadır.

1. BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE KİTLE KÜLTÜRÜ

A. Popüler Kültür

Popüler kavramı, “halka, çok sayıda kişiye yönelik, halkın kültür düzeyi en düşük kesiminin zevklerine uygun olan şey için” kullanılmaktadır.¹ Daha geniş anlamda ise günümüzde popüler kavramının iki tanımı şu şekilde yapılmaktadır. Birinci tanıma göre, yaygın olarak beğenilen, tüketilen anlamına gelmektedir. **Stuart Hall**, bu tanımı ticari tanım olarak nitelemektedir. İkinci tanım ise, popüler kültür kavramının 18. yüzyıldaki babası **Herder**’e dayanmaktadır. Bu tanıma göre popüler kavramı halka ait anlamında kullanılmaktadır. Stuart Hall, halkın yaptığı ve yapmış olduğu herşeyi kapsamaya çalıştığı için bu tanıma betimleyici tanım demektedir. Günümüzde birinci tanım daha geçerli bulunmaktadır. Modern toplumlarda kültürü düzeylere ayıranlar popüler kavramının birinci tanımını kullanmaktadırlar. Hem muhafazakâr, hem de radikal eleştirilerde popülerin “yaygın” anlamına, “aşağı, değersiz ve güdümlenmiş” anlamları da eklenmektedir.²

Popüler kültür kavramının tanımı ise, en genel şekliyle, “bir toplumda yaygın biçimde paylaşılan, inançlar, pratikler ve nesneler” olarak yapılmaktadır. Politik anlamda ise kitlelerin ve bağımlı sınıfların kültürü olarak açıklanmaktadır.³ Popüler kültür, toplumun geniş bir kısmının paylaştığı değerler sistemidir.⁴

Kendisine ve çevresine yabancılaşan insanların popüler kültüre rahatlıkla ayak uydurduğunu gözönünde bulundurursak bu kültür hem düzenden şikâyet eden, hem de düzen içinde yaşamak zorunda olan edilgen kalabalıkların kültürü olarak karşımıza çıkar. Popüler kültür dar anlamıyla, eğlenceyi içermesine karşın daha geniş düşündüğümüzde belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını oluşturmaktadır.⁵ Do-

1 “Popüler” **Büyük Larousse**, c. 15, İstanbul: Gelişim yayınları, 1986

2 Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim yayınları, 1994, s.80-81

3 Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, s.279.

4 Emir Turam, **Medyanın Siyasi Hayata Etkileri**, İstanbul: İrfan Yayıncılık, 1994, s.68-69

5 Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s.20

layısıyla, Popüler Kültür, varolan sistemin devamına ve yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Fakat belli ölçülerde evcilleşmiş bir biçimde başkaldırmaya da izin vermektedir. Bu izin veriş, bir anlamda onun varolması için gerekli olan yaşam sigortasıdır. Popüler kültür, egemen bir örgütselliğe karşı geliştirildiğinden, günlük yaşamın kültürü olarak varolmaktadır.⁶

Popüler kavramını “halka ait” anlamında kullananlar bu kültüre olumlu yaklaşırken kitle kültürü eleştirmenlerinin tersine, halkın istek ve ihtiyaçlarını gözönünde bulundurmaktadırlar. Onlar, halk bunu istiyor iddiası ile popüler kültür ürünlerini desteklemektedirler. Bu yaklaşım ticari tanımı gözardı etmekte ve temel kıstas olarak çoğunluğu dikkate almaktadır. Leslie Fiedler’de, yüksek kültürün kurumsallaşmasına karşı çıkarak, popüler kültürü, sıradan insanı ve eğlenceyi olumlamaktadır. O, popüler kültürün ahlak kurallarına karşı gelen özgürleştirici bir doğası olduğunu söylerken diğer bir görüş ise, popüler kavramını “bağımlı sınıflar”a ait olan kültür anlamında kullanmaktadır.

Stuart Hall’a göre ise, hakiki ve bağımsız bir popüler kültür hiçbir zaman varolmamıştır. Hall:

“İktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda, kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir. Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir.” Stuart Hall, popülerin “yaygın” anlamına gelen “ticari” tanımına yaslanan güdüp-yönetme yaklaşımı ve halka ait anlamındaki “betimleyici” tanımına dayanan alternatif kültür yaklaşımları yerine, bu iki yaklaşımı da birbiri içinde eritip onları aşan yeni bir “popüler” tanımı önermektedir.⁷

19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan kapitalist üretim tarzı, seçkin kültürü ve folk kültürünü değiştirmiştir. Kapitalizmden önce, sanat ve kültür, senyörlerin himayesi altında bulunmaktaydı. Bu durum sanat ve kültür ürünlerinin niteliğinin seçkin bir zümre tarafından belirlenmesine neden olmaktaydı. Kapitalizm geniş bir kitleyi alıcı konumuna getirmiş ve bu kitlenin değerlerini, ihtiyaçlarını, beklentilerini, yeni sanatsal ve kültürel ürünlerinin etkinliğini bu dönemde farklı biçimlerde belirlemişti.⁸ Popüler Kültür kapitalizmin yarattığı bir olgudur. Bu açıdan aralarında nedensel bir ilişki bulunmaktadır. Kapitalizm, sanat ve kültür alışverişini kendi egemen mantığına göre ayarlamaktadır.⁹

Popüler kültür ve kitle kültürü, bazı kuramcılarca eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu iki kültür de, 19. yüzyılın sonlarından itibaren gelişmiş kapitalist ülkelerde kitlesel üretim koşullarının ortaya çıkmasıyla birlikte oluşan kitle toplumuna ait kültürlerdir.¹⁰

6 Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ankara : Ümit Yayıncılık, 1994, s.152

7 Özbek, s.84 -85

8 Murat Belge, **“Popüler Kültür Politikalarına Giriş”**, Yazko Çeviri, Kasım – Aralık 1982, Sayı: 9, s.89

9 a. g. m. s.90

10 Özbek, s.82

Popüler kültür, folk kültürü ve seçkinler kültürü gibi çağdaş dönemden daha önceleri de varolmuştur. Toplumun, kitle toplumuna dönüşmeye başladığı 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeni işlevler kazanmıştır. Sanayi toplumundan önce de (yani kitle kültüründen evvel de) popüler kültür Asur, Greek-Roma ve Ortaçağ dünyasında da yaşanmıştır.¹¹ Popüler Kültür sanayi devrimi ile birlikte bir değişim yaşamıştır. Sanayi toplumuna geçişle popüler kültür ürünleri bir meta olarak tüketilmeye başlanmıştır. Popüler kültür, kapitalist üretim anlayışıyla, seçkin kültürü ve folk kültürünü dönüşüme uğratarak oluşmuştur.¹²

Popüler kültür, yeterince homojenleştirilememiş toplumlarda kitle kültürü ile birlikte yaşamaktadır.¹³ **Marcuse**, popüler kültürü bir sömürü aracı olarak tanımlamakta ve popüler kültürü, sanayileşmiş ülkelerin, sanayileşmemiş ülkelere karşı kullandığı bir silah olarak değerlendirmektedir.¹⁴

Popüler Kültürün Özellikleri

Günümüzde insanlar, kitle iletişim araçları ile toplumsallaştırılmaktadır. Yabancılaşan insana popüler kültür ürünleri gerçeklikten kaçışı sağlayan fantazyalar sunmaktadır.¹⁵

Popüler kültürün insanlara faydalı bilgiler vermek gibi bir amacı bulunmamaktadır. Dolayısıyla popüler kültür insanları eğlendirmeye yönelik olarak tasarlanmaktadır. Bu yönüyle halkı derinlemesine düşünmekten uzaklaştırdığı iddia edilmekte ve günümüzde popüler kültür teknoloji tarafından üretilmektedir.¹⁶

Popüler kültür, gündelik yaşamın kültürü olarak görülmektedir. Mevcut düzenin devamını savunan¹⁷ bu kültür üst kültür ile folk kültürü arasında bulunmaktadır.¹⁸

Popüler kültürün, folk kültürünün ve üst kültürün özellikleri şu şekilde sıralanabilir.¹⁹

Popüler Kültürün Özellikleri:

- 1) Biçim olarak orta karmaşıklıktadır.
- 2) Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır.
- 3) Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır.
- 4) Kültürel değerler ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtır.
- 5) Ürün tüketiciye dönüktür.
- 6) Oldukça ucuza elde edilir.

11 Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, İstanbul Der Yayınları, 1993, s.172-173

12 Belge, **"Popüler Kültür Politikalarına Giriş"**, Yazko Çeviri, Kasım – Aralık 1982, Sayı: 9, s.89

13 Ünsal Oskay, **"Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken"** Hürriyet Gösteri Dergisi, Mart 1989 Sayı 100, s.42

14 Veysel Batmaz **"Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar"**, İletişim Dergisi A.İ.T.İ.A., B.Y.Y.O Yayını, 1981, Sayı : 1, s.180

15 Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, s.51

16 Turam s.69

17 Alemdar, Erdoğan, s.152

18 Ahmet Oktay, **Toplumsal Değişim ve Basın**, B/F/S Yayınları, 1987, s.21

19 Batmaz, s.185

Folk Kùltürünün Özellikleri:

- 1) Biçimi basittir.
- 2) Her türlü duyu ya da gelenek aracılığıyla, doğrudan aktarılabilen ya da iletilebilen bir yapıdadır.
- 3) İçinden çıktığı grubun değeri yargılarını içerir ve iletir.
- 4) Anonimdir.
- 5) Ürün tüketiciye dönüktür.
- 6) Genellikle herkes için parasızdır.

Üst Kùltürün Özellikleri:

- 1) Karmaşık bir biçimi ve beğenilmesinin estetik ölçütleri vardır.
- 2) Tüketicileri yüksek eğitimli kişilerdir. Bu yüzden iletilebilme aracı yapının kendisidir.
- 3) Bilinen ünlü bir yaratıcısı vardır.
- 4) İlk değerlendirilmesi yine yüksek beğeni sahibi gruplar ya da eleştir-menler topluluğunca yapılır.
Ekoller ve küçük gruplardan oluşur.
- 5) Ürün yaratıcısının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkmıştır.
- 6) Ürün pahalı ve değerlidir.

B. Kitle Kültürü

Kitle kültürü, iyi örgütlenmiş bir tüketim toplumunu göstermektedir. Bireysel ve toplumsal bilinç üzerinde gerekli etkiyi gösterecek ve kitle kültürü ürünlerine talebi güvence altına alacak reklamları ve birbiri ile entegre olmuş yüksek düzeyde kitle iletişim araçları ağını içine almaktadır. Kitle kültürü insanı tekelci devlet kapitalizminin toplumsal-ekonomik ve siyasi kurumlarıyla kaynaştırmaya ilişkin burjuva anlayışların korunup sürdürülebilmesinin bir aracıdır. Kitle kültürü, demokratik bir kültüre, kültürel ve tarihsel süreci hümanist çizgide geliştirmeye, insanın manevi zenginliğini yaratıcı yolda ilerlemesini ve bireyin ahlakça yetkin kılınmasını amaçlayan bir kültüre temelinden karşıtlık oluşturmaktadır.²⁰

Kitle kültürü kavramı 1960'larda ortaya atılmış olup popüler kültür kavramından ayrılmaktadır.²¹ Kitle kültürü kavramı, halk tabakasının kültürünü temsil etmektedir. Popüler kültür ise, daha geniş boyutta sosyal grupları etkilemektedir. Popüler kültür, yaş ve sınıf farkına bakmaksızın herkesi kapsamaktadır. Örneğin; farklı sınıflara dâhil insanlar bir futbol maçını izlerken, aralarındaki sınıf farkına aldırmaksızın aynı heyecanı hissedebilmektedirler.²²

Kitle kültürüne sanayileşmeyle geçilmiştir. Doğu toplumlarında ise kitle kültürünün gelişimi Batı'dan farklı olmuştur. Batı 14-17. yüzyıllarda siyasal, düşünsel, sanatsal alanlarda ilerlerken, Doğu'da bir gelişme yaşanmamıştır. Batı 16-17. yüzyıllarda folk kültüründen daha gelişkin, üretken bir kültür olan popüler kültür yapılanmasına girmiştir. Kent yaşamının gelişmesi ve yaygınlaşması ile oluşan popüler kültür, Doğu toplumlarında oluşamamıştır. Böylece Doğulu toplumlarda kentleşme, kitle basını, eğitimin standartlaşması, hukuk sisteminin laikleştirilmesi ile popüler kültür olgunlaşmasından daha önce kitle kültürüne geçilmiştir.²³

Sanayii Devrimi ile kitle üretimi gerçekleşmiştir. Sanayii Devrimi başka "yığınlı" kavramların da doğmasına neden olmuştur.²⁴ Kitle kültürü

20 Ivan Frolov, **Felsefe Sözlüğü**, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 273, 274

21 Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür**, s. 2

22 Turam, s. 68

23 Ünsal Oskay, **"Batı ile Doğu Toplumlarında Folk kültürü, Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Özgürleşme Beklentisini Dile Getiren Karşı Kültür"**, Varlık Dergisi, Ocak 1992, sayı : 1012, s. 6

24 Önder Şenyapılı, **"Yığın Toplumu, Yığın Kültürü ve Arabesk Müzik"**, Türkiye Yazıları, Eylül 1980, sayı : 42, s. 4

kavramı ile endüstriyel tekniklerle üretilen ve çok geniş kitlelere yayılan karşı konulması güç davranış, mitos ya da temsili olguların tümü anlatılmak istenmektedir. Kavramın temelinde 19. yüzyılda başlayan Sanayii Devriminin ortaya çıkardığı üretim teknikleri yatmaktadır.²⁵ Bu nedenle günümüzün gelişmiş kapitalist ülke kültürlerinin kitle kültürü olduğu iddia edilmektedir. Kitle kültürü kavramı, kitle toplumu kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Batılı kapitalist toplumların 19. yüzyılın sonlarından itibaren, atomlaşmış bireylerden oluşan türdeş bir toplum haline geldiğini varsayan bu kavram, toplumsal grup ve sınıfların varlığını yok sayan bir görüşe yaslanmaktadır. Kitle kültürü kuramında; etnik, sınıfsal, yöresel farklılıklar göz önünde bulundurulmamaktadır. Kitle kültürü kavramını, kitle insanı kavramıyla yanyana düşünebiliriz. Bu kuram atomlaşmış bireylerden oluşan kitlelerin aptal, dengesiz, kolay etkilenebilir olduğunu ve kitle kültürü tüketicisinin kültürel davranışının edilgen olduğunu varsaymaktadır.²⁶

Kitle kültürü, ideolojik işlevleri olan bir kültürdür. Bu kültür yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile mutlu insanı ve insanın bu durumlarını yaratan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama yaratma işlevi ile üretilmektedir. Kısaca, kitle kültürü toplumsal etiğin ve başat kültürün ideolojisini benimsetmektedir.²⁷

Kitle kültürü ürünleri, kitle iletişim araçları ile üretilen, yayılan ve sadece kitlesel pazar için imal edilen, standardize edilmiş ürünler olarak tanımlanmaktadır. Bu ürünlerin kullanımlarında ve tüketimlerinde standardize (kitlesel) bir davranış gözlenmektedir.²⁸

Kitle kültürü ürünleri, radyo ve televizyon programları, dizi filmler, haberler, dergiler, çizgi romanlar, plaklar, sinema, reklam, videokasetler olarak görülmektedir. Kitle kültürü, bu bakış açısıyla kapitalist üretim biçiminin halk düzeyine indirilmiş üst yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitle kültürü, egemen ideolojinin tabana indirgenmiş, popülerleştirilmiş, tüketime doğrudan bağlı olan bir çeşidi şeklinde açıklanabilmektedir. Kapitalist toplumlarda, ideoloji ve kültürün sağlıklı bir şekilde açığa çıkarılması kitle iletişim tarihinin gelişmesinin incelenmesiyle mümkün olabilmektedir.²⁹ Ayrıca kitle kültürü, kitle iletişiminin olduğu modern toplumun tipik kültürü olarak ele alınmaktadır. Bazı seçkin kitle kuramcıları ise, kitle kültürü ile popüler kültür kavramlarını eşanlamlı olarak kullanmaktadırlar. Bu kültür-lere folk kültürün yerini alan parazit bir kültür olarak bakmaktadırlar. O kadar ki, **MacDonald**, kitle kültürünü iş adamları tarafından uydurulmuş bir kültür olarak nitelendirmektedir.³⁰

25 Ertuğrul Özkök, **Sanat İletişim ve İktidar**, Ankara : Tan Yayınları, 1982 s. 189

26 Özbek, s. 89 - 90

27 Oskay, "**Batı ve Doğu Topluluklarında...**", s. 6

28 Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, s. 215

29 Alemdar, Erdoğan, s. 152

30 a.g.e., s. 122

Kitle Kültürünün Özellikleri

Kitle kültürünün özellikleri şu şekilde sıralanmaktadır.³¹

- a) İnsanların varolan toplumsal ilişkiler sistemi içinde bütünleştirilmesidir.
- b) İnsanların ilgisinin gerçek yaşam sorunlarının yorumlanmasından uzak, eğlence kurumlarının kitlece algılanmasına kaydırılmasıdır.
- c) İnsanların zihinlerinin psikolojik yönden denetim altına alınması, yani bir tür beyin yıkamaktır.
- d) Standart gereksinimler, stereoptik düşünme ve burjuva dünya düzenine uyarlama biçimleri oluşturma amacıyla, insanları etkilemek.
- e) İnsanı varolan ve bugünkü toplumsal gelişmede gittikçe artan çelişkilerle uzlaştırmak.

Çeşitli eleştirmenlerin deyişi ile tekelci kapitalizmin beklentileri sonucunda Kitle kültürü oluşmaktadır. Buna bağlı olarak da, bu kültürün tek renkli, tek sesli ve tek boyutlu bir özelliğe sahip olduğu öne sürülmektedir. Günümüzde çok kanallı radyo, televizyon yayınlarıyla, video teknolojisiyle biçimlenen kitle kültürünün, ufku daraltılmış "Dünya Ülkesi Yurttaşları" yarattığı iddia edilmektedir. İnsanlara gerçek mutluluğun ancak beslenme, barınma, sağlık ve eğitim sorunlarının çözülmesiyle gerçekleşeceğinden söz edilmemektedir. Az gelişmiş ülkelerin insanların sorunları ancak ekonomik ve toplumsal kalkınmayla çözümünü gerçekleştirebilecektir. Bu durum da "Dünya Ülkesi Yurttaşları" nı yaratanların işine gelmemektedir. Kitle kültürü, gerçek sorunların çözümünden uzak görülmektedir.³²

Kitle kültürü, gerçeği yansıtmamaktadır. Bu yüzden kitle kültürünün çarpıtılmış gerçekler, aldatmacalar, yanılsamalar ile dolu olduğu belirtilmektedir. Kitle iletişim araçlarının da kitle kültürünün bu amacına hizmet ettiğine dikkat çekilmektedir.³³

Kitle kültürünün izleyicilerini pasif tüketiciler oluşturmakta ve onların bu kültüre katılımı satın alma veya almama şeklinde olmaktadır. Bu düşünceye göre, kitle kültürü, yüksek kültürü tehdit etmektedir. Yani bir anlamda, kapitalist üretim kültürel çeşitliliğe, çoğulculuğa ve sivil toplumun çökmesine neden olmaktadır. Ancak bu yaklaşıma karşın kitle kültürünün, popüler kültürü yok ettiğini savunanlar da vardır. Seldes'e göre, popüler kültür ölmüştür.

MacDonald'a göre, popüler kültürün ölümü kitlelerin sahneye kaymasıyla basın ve sonra diğer kitle iletişim araçlarının kültürel etkileriyle olmuştur. Günümüz kültürünün içeriği iletişim araçlarıyla saptanmaktadır. Modern teknoloji, popüler kültürün geleneksel dünyasını ele geçirmiş,

31 Frolov., s.273

32 Vakur Kayador, "Kitle İletişim Araçları ve Dünya Ülkesi Yurttaşları", Adam Sanat Dergisi, Sayı 172 Kasım 1991, s. 38 - 39

33 Aziz Çalışlar, **Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1983. s. 18

gerçek bir değişimi teşvik etmiş ve böylece kitle kültürü ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü, belli bir toplumda iletişim süreçleri ve teknolojik araçlardan geçerek oluşmuştur. Bir toplumda teknolojik araçlara dayalı simgesel iletişim bir kez kurulunca önlenemez bir şekilde yaygınlaşmakta ve popüler kültürü bulunduğu yerden sürerek kendi egemenliğini artırmaktadır.³⁴

Kitle kültürü her şeyi birbirine karıştırmakta, dolayısıyla homojenleşmiş bir kültür yaratmaktadır. Böylece, kitle kültürü karşısında kültür törpülenmekte ve standartlaşmaktadır. Kapitalist kültür, bir anlamda yapıları metaya dönüştürmektedir.

Kitle kültürü kuramı, 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca geliştirilmiş ve giderek sanayii proleteryasını ifade etmek için kullanılır olmuştur. Kuramın belirginleşmesi, hem burjuva sınıfının yükselmesine, hem de modern işçi sınıfının hareketine ve sosyalist kuramın ortaya çıkmasına denk düşmüştür.³⁵ Bu bağlam da daha önce de sözünü ettiğimiz gibi kitle kültürü, sanayinin geliştirdiği tekniklerle üretilen bir kültür olarak açıklanabilir. Bu kültür, halk kültürünün otantikliğine sahip olmadığı gibi, yaratıcı yanı da bulunmamaktadır. Kitle kültürü, çoğaltıcı ve aktarıcıdır.³⁶ Kitle kültüründe, her şey standartlaştırılmakta, klişeleştirilmekte, formül haline getirilmekte ve bununla da kitleler basit mesajlarla bombardımana tutulmaktadır. Bu mesajların okunması, seyredilmesi, dinlenilmesi çok kolaydır ve anlamak için herhangi bir çaba sarf edilmemektedir.³⁷

Genel olarak, yüksek kültürün kavramsal zıddı olarak tanımlanan kitle kültürünün, düşük düzeyli bir kültür olduğu vurgulanmaktadır. Kitle kültürü, kitle iletişim araçlarıyla iletilen bir kültürdür. Bu yüzden, kitle iletişim araçlarının yapısıyla, kitle kültürü birbirine bağımlıdır.³⁸

Kitle kültürü, herkesin beğenisini kazanmak, kimseyi incitmemek için bu kültürü üretenleri bu yönde özdenetime itmektedir. Pazar şansı, kitleleri birleştirdiği oranda artmaktadır. Kitle iletişim araçları ve kitle kültürü bunun sonucu olarak hireyin, varolan değerleri ve yaşam koşullarını sorgulamasız kabullenmesine yol açmaktadır.³⁹

Kitle iletişimi, standartlaşmayı getirmekte ve bu standartlaşma kitle kültürü içeriğini homojenleştirmektedir. Kitle iletişim araçlarının izleyicileri birbirinden farklılık göstermektedir. Bu yüzden iletiler herkesin anlayabileceği biçimde basitleştirilmektedir. Kitle iletişiminde, izleyici kitle olarak görülmektedir. Dolayısıyla, iletişimci en aşağı ortak paydayı aramak zorunda kalmaktadır. Temalar çoğunlukla; seks, kaba duygular, özlem, kin, intikam, aşk, hırs, kıskançlık, düzen, düzensizlik, eğlence, iyilik, kötülük, zenginlik gibi konular olmaktadır. Kültürel içeriğin düşük kalitesi, kültürel iletişimi

34 Alemdar, Erdoğan, s. 122-123

35 Alan Swingewood, **Kitle Kültürü Efsanesi**, çev. Aykut Kansu, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s. 16-17

36 Louis Dollot, **Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür**, çev. Özlem Nudralı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s. 78

37 Nurdoğan Rigel, **Medya Ninnileri**, İstanbul: Sistem yayıncılık, 1993, s.8

38 Alemdar, Erdoğan, s.118

39 Ertuğrul Özkök, **Kitlelerin Çözülüşü**, Ankara: Tan yayınları, 1985, s.118-119

teknolojik araç yapısının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kapitalist toplumlarda, kitle kültürü ticarilikten ayrı olamamaktadır. İzleyiciye satılan kültürel iletimde estetik ölçü ortadan kalkmış ve başarı ürünün alıcı sayısı ile ölçülür olmuştur. Kitleler kültürel ürünleri eğlenmek ve vakit geçirmek için tüketmektedirler. Bu tüketim ise yalnızlığı ortaya çıkarmakta ve bu yalnızlığın giderilmesi için ise “merak” unsuru yüceltilerek sunulmaktadır. Merakın peşinden giden kitleler yalnızlıklarından kurtulacaklarını umarlar. Bu durum kitle kültürünü yaratanlar tarafından kullanılır. Dolayısıyla bu kavramlar ekonominin itici gücünü oluşturan bir kavrama dönüşür. Kitle kültürü, ekonomik talep tarafından kültürün ticari alçaltılması ve kitle iletişimi araçları tarafından empoze edilen standartların zorla düşürülmesinin sonucunda bayağı ve alçak bir kültür olarak ortaya çıkmaktadır.⁴⁰

Ralph Miliband’a göre, kitle iletişim araçları herkesin sisteme ayak uydurmasını sağlayamamaktadır. Bunu hiçbir güç de başaramamaktadır. Bu yaklaşım içinde karşı görüşler sapkınlık olarak adlandırılır.⁴¹

Horkheimer ve Adorno’ya göre, kitle iletişim araçları baskıcıdır. Bu araçlarla, kapitalizme yönelik eleştiriler kapatılmakta varolan toplumsal ve siyasal düzene bireyin tamamen katılması sağlanmaktadır.⁴² Bu iki yazar açısından, kitle kültürü ideolojisi “sanatın gibi ol” demektir. Adorno ve Horkheimer, kültürel ürünlerin kapitalist birikim ve kar elde etme amaçlarına uygun bir şekilde üretildiklerini söylemektedirler. Kültür ürünleri sanatsal nitelikleriyle değil, mal, borsa, üretim ve değişim mantığına göre üretilmektedir.⁴³

Kitle sanatı, Almanca çöplük anlamına gelen “Kitsch” sözcüğü ile anılmaktadır. Kitle sanatı, ileteceği içeriği izleyici için önceden hazmetmektedir. İzleyici içeriği anlamak için çaba harcamamakta, bu durum kitle sanatı ürünleriyle kolay yoldan haz sağlamaktadır. Bu ürünler izleyiciyi, hem sanattan uzaklaştırmakta, hem de onu gerçek olanı tanımaktan aciz duruma getirmektedir. Kitle kültürü dinamik, devrimci bir güç olup 19. yüzyıl kapitalizmi gibi eski sınıf, gelenekleri, beğenileri parçalamış, farklılıkları yok etmiştir. Kitle kültürü, türdeşleşmiş bir kültür üretmiştir.⁴⁴ Kültür endüstrisinin ürünleri belli kurulu formüllere, stereotipleşmiş konulara, niteliklere ve konumlara göre kurulan böyle bir çerçeve içinde üretilen simgesel yapıtlardır. Ne varolan sosyal kurallardan saparlar, ne de bu kurallara karşı gelirler. Bu kuralları destekler, bu kurallardan sapan fiilleri ve tutumları sansür ederler. Statükoyu normalleştirir, sosyal ve siyasal düzendeki eleştirici yansımaları durdururlar.⁴⁵

F.R. Leavis, kültüre yönelik tehdidin kar arayışı içindeki kitle iletişim araçları tarafından yukarıdan dayatıldığını düşünmektedir. Ona göre, tele-

40 Alemdar, Erdoğan s.125

41 Swingewood, s.118

42 a.g.e., s.118

43 Alemdar, Erdoğan, s.202

44 Mutlu, İletişim Sözlüğü, s. 215

45 Alemdar, Erdoğan, s.203

vizyon, sinema, radyo, çizgi romanlar ucuz romanlar ve gazeteler proleter-yayı radikallikten uzaklaştırmaktadır. **Walter Benjamin**, “hale” kavramını geliştirmiştir. Benjamin, modern toplumda “hale”nin bozulmasını kitlelerin toplumsal öneminin giderek artmasına sanat ve kültür ürünlerinin yığınla üretilen mallara dönüştürülmesine bağlamıştır. Ona göre film, buruşarak küçülmeye yüz tutan ‘hale’ye yapay bir kimlik vermektedir. Film endüstrisinin oluşturmuş olduğu güce tapınma kendi başına bir meta olgusunu ortaya çıkarmakta, bu da onun kitle kültürü içerisinde gücünü, sahnedeki büyüsunü korumakta ve kollamaktadır.⁴⁶ Kitle kültürü, Walter Benjamin’e göre, sanat ürünlerini teknik ile çoğaltarak özgünlüğünü kaybettirmektedir. Sanat ürünlerinin metalaştırıldığını vurgulamaktadır. Kitle kültürü, yaşama ve insana karşı bir kültür olarak görülmektedir. Bu kültür ile savaşım ancak kitle kültürünün toplumsal eşitsizliğin devamı ile ne denli bağlantılı olduğunun gösterilmesiyle olabileceği üzerinde durulmaktadır.⁴⁷

Leavis, kitlesel üretimin ve standartlaşmanın insanın duygularını zayıflatırken reklam, radyo ve filmlerin de insanın ruhunu yoksullaştırdığını iddia etmektedir. Edebiyatın da, insanların dikkatini başka yöne çekmekte ve kötü sonuçlara yol açtığını söylemektedir. Ona göre, modern kültür pasif oyalamaya yönelik bir eğlence endüstrisi haline gelmiştir.⁴⁸

Alexis de Tocqueville’e göre, yüksek kültürün yazarları, hoşla gitmek yerine hayrete düşürmeye, beğeni duygusuna seslenmekten çok ihtirasları tahrik etmeye, çabaladıkları bir edebiyatı doğuran sanayii toplumunun tek düze ve sıradan yaşam tarzı tarafından tehdit edilmektedir. Yazarlar, ona göre bir meta satıcısı haline gelmiştir. **Friedrich Nietzsche’ye** göre, burjuva değerler artık topluma karşı bir tehdit oluşturmamaktadır. O, açıkça işçi hareketine karşı aristokratik bir kitle toplumu eleştirisi getirmiştir. **T.S Eliot ve Ortega Y Gasset’e** göre ise, modern topluma tehdit “kitle adamı”ndan gelmektedir.⁴⁹

46 Swingewood, s. 29

47 Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Ara Yayınevi, 1989, s.310

48 Swingewood, s.26

49 a.g.e., s. 18-19

C. Kitle İletişim Kuramları

Kitle iletişim yapısı ve toplum arasındaki ilişkileri açıklayan kuramlar dörde ayrılabilir. Bu kuramlar şunlardır: Yığınsal Toplum Kuramı, Özgürlükçü Çoğulcu Kuramlar, Frankfurt Okulu ve Marxçı Kuramlar.⁵⁰

Kitle kültürü eleştirisi tarihinde muhafazakâr, hümanist görüşlerle radikal görüşler birbirinden çok farklı bulunmamaktadır. Muhafazakâr hümanist eleştirmenler, daha çok kitle kültürünün zevki yozlaştırmasından bahsetmişler, radikaller ise kitle kültürünü kitlelere yanlış bilinçlilik dayattığı için eleştirmişlerdir.⁵¹

1. Kitle Toplum Kuramı

“Toplumsal ve siyasal iktidarı kullanan kurumların karşılıklı bağımlılığının iyice arttığını, böylece iletişim araçlarında toplumsal iktidar ve erk kaynaklarıyla bütünleştiğini öne süren kuram” şeklinde açıklanmaktadır.⁵²

Bu kuram 19. yüzyılın ortalarından başlayarak gelişen, yığınların eleştirisine dayanmaktadır. **Nietzsche** ve **Ortega Gasset** seçkin, devletin yüceltilmesi ve bunun üstün nitelikli bireyler tarafından yürütülmesinden yana olan ve demokratik katılmaya karşı çıkan düşünürlerdir. Bu düşünürler, basın ve genel eğitimdeki gelişmeleri, seçkinlerle yığınlar arasındaki dengeyi bozan bir tehlike olarak görmektedirler.⁵³ **Nietzsche** ve **Ortega Gasset** de kültüre tehdidin, kitle adamından geldiğini düşünmektedir.⁵⁴

M. Arnold, 19. yüzyılın siyasal bunalımlarını bir kültür sorunu olarak değerlendirmektedir. Kültürel yapının çökmesini, gelişen kitle kültürüne ve kitle iletişimine bağlamaktadır. **Hannah Arendt** ve **C. Friedrich** 20.

50 Ersan İlal, **İletişim, Yığınsal İletişim Araçları ve Toplum**, İstanbul: Der yayınları, 1997, s.52

51 Özbek, s.83

52 Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, s.215

53 İlal, s.53

54 Swingewood, s.19

yüzyılda gelişen Nazizm ve Stalinizm gibi totaliter rejimleri, yalnızlığa, yabancılaşmaya itilmiş parçalanmış 19. yüzyıl kitlelerinin böyle kitlesel akımlara açık olmasına bağlamaktadır. Kitle kültürü kuramcıları, halk kültüründen ayırdıkları bu kültürü siyasal baskının bir aracı olarak görmektedirler. **MacDonald**, halk sanatının aşağıdan yukarıya doğru geliştiğini söylerken, kitle kültürünün yukarıdan zorlandığına ve bu kültürün, iş adamlarının kiraladığı teknisyenler tarafından üretildiğine dikkat çekmektedir. Bu durumda seyirciler, satın almak ya da almamakla sınırlanan edilebilir tüketiciler olmaktadır. MacDonald, halk sanatını, efendilerinin yüksek kültürü karşısında halkı koruyan bir kale duvarı olarak tanımlamaktadır. Kitle kültürü ise bu duvarı yıkarak niteliksizleşmiş bir yüksek kültür biçiminde, siyasal bir baskı aracına dönüşmüştür.⁵⁵

2. Özgürlükçü-Çoğulcu Kuram

Çoğulculuk, “toplumsal ve siyasal düşüncede bir toplum içindeki dinsel topluluklar, sendikalar, meslek kuruluşları ve etnik azınlıklar gibi farklı grupların özerkliğini belirten bir kavram” olarak açıklanmaktadır. Bu terim hem liberal batı, hem de sosyalist ideolojilerde önemli bir yer tutan bu tür grupların varlığının yararlı olduğunu öne süren öğretide kullanılmaktadır. **F. Maitland, S. G. Hobson, Harold Laski, R. H. Tawney ve G. D. H. Cole** isimli yazarlar İngiltere’de 20. yüzyıl’ın başlarında çoğulculuğu savunmuşlardır. Kapitalizmin bireyi yabancılaştırmasına tepki göstermişler ve bireyin ortaklık duygusunu tatması için toplumsal bir bağlamda bütünleşmesi gerektiğini savunmuşlardır. Ortaçağ’daki lonca, beratlıkent, köy ve manastırları, bu tür bir toplumun tarihsel örneği olarak göstermişlerdir.⁵⁶

Bu yaklaşımı, “iktidarın birbirleriyle sürekli rekabet eden bağımsız çıkar grupları ve seçkinler çoğunluğu arasında, iyice yaygın biçimde dağılımı üzerinde durmaktadır.”⁵⁷

Yığınlaşma kültür kuramı, seçkinler-yığınlar ayrımı noktasında yetersiz bulunmaktadır. Bu kuram toplumsal yapının neden parçalandığını, seçkinlerin egemen kültürünün yerine neden bir yığın kültürünün aldığını açıklayamamaktadır. ABD’de **Shils** ve **Bell** bu kuramın eleştirisini yapmışlar ve özgürlükçü-çoğulcu kuramı geliştirmişlerdir. Bu kuramda, kitle iletişim araçları çoğulcu-özgürlükçü toplumun vazgeçilmez öğeleri konumundadır. Özgürlükçü-çoğulcu kurama göre, kitle iletişim araçları değişik görüşlerin kamuoyuna yansımaya, yöneticileri etkilemekte yardımcı olan devletin dördüncü kuvvetidir. Ayrıca, kitle iletişim araçları eskiden yalnız seçkinlere açık olan kültür ürünlerinin her kesime ulaşmasına olanak vermiştir. Bu kuram, bazı noktaları dikkate almamıştır. Öncelikle, tek yönlü yapıya sahip olan kitle iletişim araçları, her türlü görüşü kamuoyuna

55 İlal, s.53-54

56 “Çoğulculuk”, **Ana Britannica**, c.9, İstanbul: Ana yayıncılık, 1994.

57 Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, s.36

yansıtmamakta, kamuoyunu belirli bir yönde etkilemektedir. İkincisi ise, kitle iletişim araçlarındaki tekelleşmeyi görememeleridir. Bu eleştirilere karşı ise liberal-çoğulcu kuramcılar kitle iletişim araçlarının içyapılarındaki çoğulculuğu öne sürmüşlerdir. Tekelleşme durumunda bile kitle iletişim araçlarının sahibi, yöneticisi, yazı işleri kadroları ve muhabirleri arasındaki çelişkilerin çoğulculuk oluşturduğunu vurgulamışlardır. ⁵⁸

3. Frankfurt Okulu Bağlamında İletişim Kuramı

Frankfurt Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi'ne bağlı Sosyal Araştırma Enstitüsü'nde **Max Horkheimer**, **Theodor W. Adorno** ve **Herbert Marcuse** gibi kuramcılarının, 1930'ların başlarında Almanya'da geliştirdikleri bağımsız bir Marksist düşünce akımıdır. Ancak Marksizmden ayrılan görüşleri de bulunmaktadır.⁵⁹

Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü eleştirisi iki ana çerçevededir. Birincisinde, kitle kültürünün, zorunlu olarak imal edilmesinden dolayı, özünde yapay olduğu savunulmaktadır. İkincisinde ise, kitle kültürünün, bilinç endüstrisi yolu ile kitleleri pasifleştiren, yanlış gereksinimler uyandıran, anonimleştirici bir ideoloji ve kurum olduğu iddia edilmektedir. ⁶⁰

Frankfurt Okulu, Kitle kültürü eleştirisinde köktenci bir tutum izlemiştir. Eleştirisindeki temel kavram, kültür endüstrisi olarak öne çıkmaktadır. Kitle iletişim araçları, ileri kapitalist toplumlarda kültür endüstrisi durumundadır. Ürettikleri kültür ise, gerçek olmayan yapay bir kültürdür. Kültür endüstrilerinin yaydıkları kitle kültürünün, özgün bir yanı bulunmamaktadır. Bir tüketim malı durumuna gelen sanat özerkliğini yitirmiş, pazarlanabilir duruma gelmiştir. Sanat, kitle kültürü ile birlikte toplumsal hiyerarşiye itaatin gerekliliğini anlatır olmuştur. Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü eleştirisi bu kültürün sürüp gitmesine yöneliktir. Frankfurt Okulu, diğer kuramcılarının yüksek kültür diye adlandırdığı yapay kitle kültürünü karşısına koydukları idealist burjuva kültürünü de sistemin olumlayıcısı olarak değerlendirmektedirler. Kitle kültürüne demokratik olmadığından dolayı karşı çıkmaktadırlar. Onlara göre, bu kültürü üretenler de, tüketenler de özgür olmayıp sisteme bağlı kalmaktadırlar. Frankfurt Okulu'nun eleştirisindeki ana sorun, varolan eşitsiz toplumun, kitle kültürü aracılığıyla kendini olumsuzlayacak unsurları yok etmesidir. Bir yanda da teknoloji genişleyerek hatta yayılarak kültür endüstrisinin etkinliğini artırmaktadır. ⁶¹

Marcuse, **Adorno** ve **Horkheimer**'e göre, Batı'nın kapitalist yapısı toplumsal değişmeyi gerçekleştirecek güçleri denetim altına almıştır. Bu denetimde kitle iletişim araçlarının işlevi bulunmaktadır. **Marcuse**'ye göre, kapitalizmde üretimin akılcı, uyumlu görünümü toplum düzeni-

58 İlal, s. 55-56

59 "Frankfurt Okulu" **AnaBritanica**, c.12

60 Georg Stauthe, Bryan S. Turner, **"Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi"**, Çev. Mehmet Küçük, Birikim, Sayı: 33, Ocak 1992, s.63

61 Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, s.19-20

ne getirilecek her eleştiriyi olanaksızlaştırmaktadır. Bu düzenin başarısı, onun mal üretmek yeteneğiyle desteklenmektedir. Kitle iletişim araçlarının ürünleri, önceden belirlenmiş davranış biçimleri ve alışkanlıkları, belirli düşünsel ve duygusal tepkiler getirmektedir. Bu ürünlerin ideolojiyi aşlamakta ve yönlendirmekte olduğu ayrıca düzenin yanlışlarını tümüyle göz ardı eden yapay bir bilinç yarattığı iddia edilmektedir. Marcuse'ye göre, kitle iletişim araçları nelerin tartışılacağını nelerin tartışılmayacağını belirleyerek, eleştiri ve düşünce olanağını yok ederek, düzenin sürmesini sağlayan bir tek boyutluluğu yaymaktadır. Frankfurt Okulu, kitle iletişim araçlarının toplumu uyutmak, beyinleri giderek yok etmek amacına yönelik olduklarını söylemekle kalmamakta, sanat ürünlerinin de kitle iletişim araçlarına yansımaya olumsuz bakmaktadır. Onlara göre; sanat kurulu düzene karşı çıkmaktadır. Kitle iletişim araçları sürecinde ise bir tüketim malına dönüştürülen sanat, tam tersine bir işlev kazanmaktadır.⁶² **Max Horkheimer**, kitle kültürünün araçlarının ve kolaylıklarının bireysellik üzerinde varolan toplumsal baskıları güçlendirmekte olduğunu ve bireyin direnme imkanını, korunma gücünü elinden aldığını söylemektedir.⁶³

Frankfurt Okulu, kitle kültürünü oldukça sert eleştirmiştir. Kapitalizm, kültürel yaşamı daha önce görülmemiş ölçüde kısıtlamış ve denetim altına almıştır. Kitle kültürü biçimleri (kitle iletişim araçları) kültürel yaşamı asgari ortak noktaya indirgemiş ve tek biçim, sıradan bir kitle kültürü yaratmıştır. Yenilikçi veya yaratıcı olanlar kitlesel pazara uygun görülmemiş ve yerini üstün körülüğün tekrarlanışına bırakmıştır. Frankfurt Okulu'nun, bu görüşlerine çok sayıda eleştiri olmuştur. Kitlelerin bu kadar edilgin, her şeyi para kazanma gözlüğünden gören kültür endüstrilerinin elinde bu denli çaresiz olup olmadığına dair tartışmalar yapılmıştır. Yeni kültür endüstrilerinin, zaman zaman yenilikçi ve yaratıcı şeyler ürettiğine de dikkat çekilmiştir.⁶⁴

Kültür Endüstrisi terimi ilk kez **Horkheimer** ve **Adorno**'nun, "Dialectic of Enlightenment /1994" isimli kitabında incelenmiştir. Bu inceleme-ye göre, kültür endüstrisi yukarıdan halka indirilmiştir. Yani, anlatılmak istenen o ki, kitle iletişim araçları baskıcıdır.⁶⁵

Adorno, **Horkheimer** ve **Marcuse** için kitle kültürü, modern totaliterliğin temelini oluşturmaktadır. Kapitalizmin somutlaştırıcı eğilimlerine karşı tüm gerçek muhalefet kitle kültüründe silinmektedir. **Adorno**, kültür endüstrisinin aydınlanmaya karşı olduğunu söylemektedir. Ona göre, kültür endüstrisi, bilinçli bir şekilde kendi çıkarlarını savunacak özerk ve bağımsız bireylerin gelişmesini engellemektedir.⁶⁶

Horkheimer ve **Adorno**, günümüz insanların toplumsal ilişkilerinin "iş"e yönelik bir bütünleşme içine girmiş olduğu ve bu yüzden de reel ya-

62 İlal, s.57-58

63 Max Horkheimer, **Akıl tutulması**, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 1990, s.166

64 Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, s.133-134

65 Swingewood, s.32

66 a.g.e., s.40

şam ile serbest zaman arasında bir fark kalmadığını söylemektedirler. Onlara göre, tekel altında bulunan kitle kültürü bu nedenle özdeştir. Tekel ihlal edildikçe, tekelin gücü de o oranda artmaktadır. Bu yüzden de sinema ve radyo bir sanat olma çabasından vazgeçmişlerdir.⁶⁷

Frankfurt Okulu, kişilere değişmez konumlarının benimsetilmesi için artık bilinç endüstrisinin kullanıldığını ileri sürmektedir. Çağdaş insanın kişisel düşleri bile, kişinin toplumsal varoluşunun sınırları içinde biçimlendirilmektedir. Sonuçta, kültürel beğeni de gerilemektedir. **Horkheimer** ve **Adorno**, kitle toplumunda kültür tekellerinin diğer tekeller karşısında güçsüz kaldığını söylemektedirler. Etkinliklerini sürdürmek için gerçek iktidar sahibi olanlara bağımlıdırlar. Onlara göre, kültür tekelleri güçsüzdür ve iktidar sahiplerine bağımlıdırlar. Örneğin, bizde de gazeteçilik girişimlerinde, belirli bankaların temsil ettiği sermaye kuruluşlarının dolaysız bir etkileme yöntemine başvurdukları görülmektedir.⁶⁸

Frankfurt Okulu, faşizm nedeniyle dağılmış ve üyeleri ABD'ye gitmek zorunda kalmıştır. Kitle toplumu ve kültürü hakkındaki kötümser görüşlerini de ABD'ye götürmüşlerdir. Mesajları ise kısaca "Faşizm Burada da Gerçekleşebilir" olmuştur. Amerikan davranışsal bilimi ise, 1940 ve 1950'lerde bu görüşe karşılık vermiştir. ABD'de kitle toplumunun bazı eğilimlerinin görülmesiyle beraber Amerikan toplum bilimcileri iyimser bir görüşe sahiptirler ve "Burada Çoğulculuk Geçerli" tezini savunmaktaydılar.⁶⁹

4. Marxçı Kuram

Marx, maddi hayatın üretim tarzının genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırıldığını savunmaktadır. Sanatın varlık koşulunun temel öğelerinden birinin maddi hayatın üretim tarzı olduğunu söylemektedir. Üretim tarzı, entelektüel yaşam sürecini de koşullandırmaktadır. Marx'a göre, kapitalist üretim, sanat gibi manevi üretim dallarına, onları mal haline getirdiği için özünde düşmandır. Çünkü kapitalist toplum, paranın egemen olduğu bir toplumdur.⁷⁰

Marxçı kuram, Frankfurt Okulu'nun karamsar çizgisinin dışında kalmakla beraber kitle iletişim araçlarının toplumdaki ideolojik-kültürel işlevine eleştirel yaklaşımıyla bu kuramla ortak yönler göstermektedir. Marx, üstyapının altyapıyla koşut olduğunu söylemiş, fakat bu konuda çok açık kuramlar geliştirmemiştir. Ekonomik ilişkilere dayalı temel, ideolojik kültürel yapıyı kesin biçimde etkilemektedir. Bunun sonucu, kitle iletişim ürünlerinin salt bir ekonomik ürün olarak görülmesidir. Fakat bazı düşünürler, ideolojik-kültürel yapının özerkliğinin bulunduğunu, ekonomik altyapıyla ilişkisinin bir kesin belirlenme değil, yalnızca koşutluk ol-

67 Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, s.239

68 a.g.e., s.240-241

69 Stuart Hall, **"İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü"**, Medya İktidar Ideolojisi, der. ve çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınevi, s.59-60

70 AdvıyeErbay **"Marxist Sanat Anlayışı"**, Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, Ocak-Şubat 1998, Sayı: 34-35, s.53

duğunu ileri sürmektedir. Bu durumda kitle iletişim araçlarının ideolojik yapısının kökenleri ve toplumsal yapıyla ilişkileri tartışmalı kalmaktadır. **Althusser'e** göre; kitle iletişim araçları aile, okul ve kilise gibi kurumlarla birlikte, toplumda ideolojik yapıyı somutlaştıran devletin ideolojik aygıtları olmaktadır. **Poulantzas** da, kapitalist üretimde salt ekonomik üretim süreçlerinin yalnızca üretim güçlerinin yerlerini belirlediğini, bu yerlerde işlev sürdürecekt bireylerin düzenin yeniden üretilmesindeki haklılığa inançlarını ise ideolojinin ve onları yayan araçların belirlediğini söylemektedir. Ancak bu görüş, Frankfurt Okulu'nun bağımsız kültürel-ideolojik olguları yadsıyan ve bütün süreci ekonomik boyutlara indirgeyen karamsarlığına yaklaşmaktadır.⁷¹

Marxçı kuramlar, değişen toplumsal yapılarda bu araçların olumlu, bilinçlendirici işlevler kazanabileceğini kabul etmektedir. Eleştirisel yaklaşımları ise kitle iletişim ürünlerinin biçim ve içerik yapılarının incelenmesinde yapısal ve göstergebilimsel yaklaşımları ile kitle iletişim araçlarındaki tekelleşen ekonomik yapının, bu ürünler üzerindeki etkilerini inceleyen değişik yaklaşımları büyük ölçüde etkilemiştir.⁷²

71 Ilal, s. 60-61

72 a.g.e., s.62

2. BÖLÜM

KİTLE KÜLTÜRÜ VE SİNEMA

A. Kitle Kültürü ve Sinema İlişkileri

Sinemanın günümüz bireysel uygarlığının başlangıcından bu yana kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adımı olduğu iddia edilmektedir. Sinema, sanatsal ve estetik unsurları kullanarak, öyküsü, anlatı özelliği ve görsel etkilerle kitlenin ilgisini ayakta tutmaktadır. İşte, bu yönleriyle de “Yedinci Sanat” olma niteliğini kazanmıştır.

Ancak, kitle kültürü kavramını açıklamaya çalışırken özellikle, günümüzde sinemanın işlevlerini ve kitle üzerindeki doğrudan ya da dolaylı etkilerini de hesaba katmak gerekmektedir. Sinemanın ilk çıkışından başlayarak, dünyanın her köşesinde kitlelerle yakın ve sıcak bir ilişki içinde olduğunu görmekteyiz. Bir tür tüketim malı üreten sanayii kolu olarak Sinema, bunu yapmaya da mecburdur.

Sinema, sanayisinin ürettiği malı tüketiciye izlettirebilmek (yani satılabilmek) için yapısında varolması gereken sanatsal yönü ikinci plana attığı görülmektedir. Ancak elbette, tüketici kitlelerin beğenilerini, isteklerini karşılayabilmek için üretilen malın niceliği kadar niteliğinin de belirlenmesi gerekmektedir. Sinema sanayinin, pazarlarını genişletmek için kitlelerin beğenilerine göre üretim yaparken çoğu zaman bilerek kitlelerin beğeni yönlerini ve düzeylerini de etkileme adına, estetik unsurları ürünün içinde kullanmıştır. Nitekim sinemanın daha ilk yıllarında seyircilerin nasıl etki altında bırakılabileceği üzerine çeşitli argümanlar oluşturulmaya başlanmış, bunun hesapları yapılmıştır. Bu açıdan, sinema ana özelliklerinden birini oluşturan etkileme gücüne ulaşmak için zaman zaman abartı sınırlarını zorlamıştır.

20. yüzyılda ortaya çıkan kitle kültürü kavramı, kültür endüstrilerine eleştiriler getirmiştir. Bu görüşe göre, kültür endüstrisi herşeyi basitleştirmekte, kitle beğenilerini de düş tutkunu olacak şekilde yeniden ve yeniden biçimlendirmektedir. Dolayısıyla, sinemanın artık bir sanat olarak görünmeye çalışmaktan vazgeçtiği iddia edilmektedir. Bu görüşü savunanlar, düşüncelerini kültür endüstrisi kavramına dayandırmaktadırlar. Onlara göre,

kültür endüstrisi insanları aynı kalıba dökmektedir. Kitle kültürü tekel altında olup, filmler ya da diğer araçlar herşeye aynı damgayı vurmaktadır.⁷³ Çok yönlü bir araç olarak görülen sinema, dünyanın her tarafına ulaşabilmekte; görsel, işitsel işaretler ile düşünceleri, duyguları insanlara aktarabilmektedir. Bu nedenle, yaratıcı sinemacıların çeşitli duyguları, düşünceleri, konuları ele alarak sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandıkları da söylenebilir. Hatta inandırıcılık açısından en etkili araç olarak görülen sinemanın, insanlara hoşça vakit geçirten bir eğlence aracı olma özelliği de, bu durumu güçlendirmektedir. Ayrıca, dilinin evrenselliği ve seyirciye ulaşmadaki becerisiyle büyük bir yayılıma ulaşmış olup yığinsal etkiyi kullanmasının sonucunda, ticari bir yapıyı da bünyesinde barındırmaktadır.⁷⁴

Yani, bir yönüyle propaganda işlevini üstlenirken, diğer yönüyle de bir endüstri olmasının doğal sonucu olarak, film üretimi ve bu ürünün pazarlamasından dolayı da ticari bir enstürmandır.

Sözünü ettiğimiz bu kurulu sistem içinde, sinema filmleri yarattığı imgelerle toplumları rahatlıkla etkileyebilecek bir düzeydedir. Bu açıdan sinemanın üretmiş olduğu kahramanlarla seyirci özdeşleşebilmektedir. Hepimiz bir başoyuncu ya da tam tersi bir karakterle kendimizi eşleştirip her an hayatın içine düşebilir, kahramanların tavırlarını, konuşmalarını, hatta abartarak duygularını bile benimseyebiliriz. Kimlikler, mekânlar ve kültürlerarası mesafeler, yok olma noktasındadır artık. Hollywood, Broadway, Washington komşumuz olan kentten bile daha yakınımıza taşınmıştır.⁷⁵

Bu bağlamda, 20. yüzyıl ürünü olan Sinemanın çağdaş kültür üzerindeki etkisi oldukça önemlidir. Görsel, işitsel bir sanat olarak kitleleri kısa sürede etkisi altına aldığından çeşitli anlatım biçimlerini, müziği, resmi, tiyatroyu, edebiyatı, renkleri, starları bir araç olarak kullanarak kitleleri etkilemektedir.⁷⁶ Örneğin; bir filmde, onu oluşturan hikâye, görsellik, oyunculuk, müzik gibi birçok özellikten, birinin yetersiz olduğunu düşünelim. Bu durumda dahi, sözünü ettiğimiz unsurlardan sadece birkaçının bile yeterli bir düzeyde olması, o filmin yine de belli oranda tolere edilebilir, bir izlenebilirlik kazanmasına neden olmaktadır. Bu da bize, yapılan işin algılardan bir veya birkaçına mutlaka hitap etmesi gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla, farklı disiplinleri kendi içinde eriten sinemada bireyler kendi bakış açılarından ya da beklentilerinden, arzularından bir kırıntıya ulaştığında sinema istediği etkiyi basit bir anlamda yakalamış olacaktır. Bu saptamanın izinden gittiğimizde ise, kitlenin içindeki kitle insanını ne yapıp ne edip yakalama gücüne sahip olan güçlü bir silah ile artık karşı karşıyayız demektir.

Sinema, tümüyle kitle tüketimine sunulmuş ve halkın en popüler eğlence aracı olmuştur. Kısa sürede bir sanayii sektörü haline gelmiştir. Sektöre dönüşmesi sonucunda, seri üretimle kitle tüketimine yönelik bir “şablon

73 Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık 1995, s.20

74 Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1972, s.8-9

75 Ünsal Oskay, **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş**, İstanbul: Der Yayınları, 1992, s.129

76 Atilla Dorsay, **Sinema Çağımız-2**, İstanbul: Hil Yayınları, 1985, s.254

sineması" oluşmuştur. Kapitalist gelişimle birlikte sinema salonları aynı zamanda bir reklam yayımı aracı işlevini de üstlenmiştir. Özellikle de melodramlar ekonomik sıkıntılar içindeki yığınları avutarak onları ilüzyonların hâkim olduğu bir dünyaya taşıyarak adeta deşarj olmalarını sağlamıştır.⁷⁷

Günümüzde dünyanın en önemli güçlerinden biri kültür endüstrisidir. İllüzyon ile gerçeklik arasında duran sinema ise bir kitle iletişim aracı olarak bu kültür endüstrisinin en başta gelen temsilcisidir.

1. Kitle Kültürü Olarak Sinemanın İşlevleri

Sinema endüstrisi, yapısı gereğince filmlerini mümkün olan en geniş halk kitlelerine ulaştırma amacını güdmektedir. Sinema toplumun eğlenmesine yönelik olarak ucuz ve uygun bir şekilde gelişmiştir. İngiltere ve Amerika gibi sinema alanında katı endüstri kalıpları olan ülkeler yeni fikir- lere direnme göstermektedirler. Onlara göre gişe hâsılatı formülü önemlidir. Özellikle, filmlerin daha geniş bir kitleye ulaşması için gençlerin beğenileri gözönünde bulundurulmaktadır.⁷⁸

Günümüz toplumunda, sinemanın öncelikli bir yere sahip olduğu herkes tarafından kabul edilmektedir. Sinema sanayii milyonlarca izleyiciyi çekmek için ilk zamanlarda klasik ya da piyasa işi romanları ve oyuncuları beyaz perdeye aktarmıştır. Daha ileri görüşte olan yapımcılar ise sinemanın bir anlatım aracı olduğunu anlamışlar ve daha güncel konulara yönelmişlerdir. Sinemacılar, geniş kitlelere ulaşmak için ortak görüşlere eğilmişlerdir. Sinema ait olduğu toplumun bazen doğrudan bazen ise dolaylı olarak yansıması kabul edilmektedir. Toplumsal değişimlerle karşılıklı bir etkileşim içinde bulunmaktadır.⁷⁹

Sinema, geniş yığınlara ulaşan en büyük sanat dalı olarak görülmektedir. Fakat ulaştığı yığınları gerçek sorunlarına ve gerçek kurtuluşlarına karşı yabancılaştırmakta, kitlelere dünyayı burjuvazinin çıkarları gözûyle göstermektedir. Hollywood Sineması, belli görüşleri, belli ve hazır ideolojik kalıplara göre, belli biçimlerde anlatan filmler üretmektedir. Sonuç olarak, burjuvazinin silahlarından biri konumuna gelmiştir.⁸⁰

Sanayii devrimi ile başlayan yeni yaşam tarzı, geleneksel anlatı biçimlerinden farklı olarak yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. Artık, kitleye yönelik yapıtlar karşımızda durmaktadır. Günlük hayatla bağlantılı olduğu ifade edilen kitlesel yapıtların olay örgüleri, karakterleri, mekânları birbirlerine benzemektedir. Dolayısıyla, kitlelerin yeni yaşam tarzına uyum sağlamalarında, bu yapıtların etkili olduğu da iddia edilmektedir.

20. yüzyılda ortaya atılan kitle kültürü kavramına göre, kitle kültürü ürünleri kalıplaşmış, basitleştirilmiş çalışmalardır.⁸¹ Sinema, toplumsal

77 Saim Yavuz, "Sinemanın Müflis Mirasyedisi Televizyon", **Antrakt**, Eylül 1994, Sayı:58, s.19-20

78 Paul Rotha, **Sinema Tarihi, Ülke Sinemaları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1996, s.18

79 Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, İzmir: Ege Yayıncılık, 1994, s.9-10

80 Dorsay, s.315

81 Abisel, s.17

yaşamda birbirinden farklı ve karmaşık olarak duran kitlelerin kentlerde toplanmasıyla ortaya çıkan, toplumdaki değişimlerin farklılıklarını, hayal kırıklıklarını, umutlarını bir potada eriterek, birlik ve beraberlik oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirilmektedir.⁸²

Amerikan Sinemasının, ulusal temellere dayanarak evrensel olabildiği söylenmektedir. Her ülkede egemenliğini kurarak bunu kanıtlamaktadır. Amerika, yabancı ülkelerin tarihine, sanatçılarına, bilim adamlarına, kahramanlarına ya da gelenek ve göreneklerine baktığında, kendi ideolojisi açısından yorumlanmaktadır. Amerikan Sineması, içinde bulunduğu dönemin siyasetine uygun olarak ve orta direk Amerikan seyircisinin anlayabileceği şekilde konuyu ele almaktadır. Kendi tarihine ve halkına baktığında bir anda, hem taraflı hem de tarafsız olmayı başarmaktadır. Eleştirisi yaparken bir umut da göstermektedir. Amerikan filmlerinde, Amerika ek-siği ve fazlasıyla yaşanılacak bir yer, gezegenin güvencesi olarak gösterilmektedir.⁸³

Amerikan Sineması'nın son dönemde varolan kültür temelleri, pop kültüründe bulunmaktadır. Bu filmlerdeki amaç, filmin içine en geniş kitlelere hitap edecek malzemeyi doldurmaktır. Sinema sanayinin, kendini tekrarlaması tutmuş formülleri yeni kuşağa aktarmak siyasetinden kaynaklanmaktadır. Pop kültürün, daha önceleri kullandığı içerik ve temalar teknoloji sayesinde daha etkin hale getirilmektedir.⁸⁴ Amerikan Sineması, bir gösteri sanayisi olduğundan her konu, her tema ve her söz gösteri niteliği içinde aktarılmaktadır.⁸⁵

Kitle kültürü açısından, Amerikan sineması oldukça verimli bir alan olarak görülmektedir. Kitlelerin ilgisini çekebilmek için Amerikalı sine-macılar, hemen herşeyden yararlanmışlardır. Özellikle kitlelerin, kitle adamının özelliklerini göz önünde bulundurmuşlardır.

Hollywood filmlerinin, dünya seyircisi tarafından bu kadar çok seyretilmesine ilişkin iki temel özellik gösterilmektedir. Birincisi, Hollywood sinemasının parlak, hızlı ve yeni filmler üretebilmesidir. İkincisi ise Hollywood'un, Amerikan tiyatrosuna hâkim olan melodram geleneğini ve onunla ortak yönler gösteren popüler edebiyat ürünlerini harmanlayarak kendisine maletmiş olmasıdır. Bu durum, ortak insani duygulara seslenen bir malzeme birikimi ortaya çıkarmış ve homojen bir seyirci kitlesi yaratmıştır.

Amerikan toplumunun, temel inançları Hollywood filmleriyle değişen toplumsal ortamı uygun biçimde her zaman gündemde tutmuştur. Hiç-bir sanatın, içinde oluşturduğu ve yaşadığı politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamlardan ayrı düşü-

82 Tül Akbal, "Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması", 25. Kare Dergisi, Sayı: 12, Temmuz-Eylül, 1995, s.17

83 Giovanni Scognamiglio, **Amerikan Sineması**, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1994, s.57-58

84 A.g.e., s.65

85 A.g.e., s.88

nülemeyeceği ileri sürülmektedir.⁸⁶ Dolayısıyla, bu filmler hem ABD'de hem de diğer tüm ülkelerdeki seyircileri etkilemiş ve ABD'nin kültürel elçileri olmuşlardır. Böylece; ABD'nin ekonomik ve siyasi gücü sinema ile kültürel alana da taşınmıştır. Hollywood diğer ülkelerin sinema endüstrileri ve seyircilerinin beklentilerini hem de uzun yıllar önceden etkilemeyi başarmıştır.⁸⁷

Amerikan kahvaltısında yenilen gevrekler, Amerikan içecekleri, pop müziği, Amerikan endüstriyel uygulamaları Avrupa'da yayılırken, aynı zamanda Amerikan folk kahramanları da, Avrupalıların hayal dünyasını fetih etmiştir. Böylece, kültürel farklılıklar ortadan kalkmaktadır. Bir kültürün nörotik, bilinçaltı meşguliyetleri, başka bir kültürün farklı bilinçaltı gereksinimlerini karşılamak için kullanılmaktadır. Belli başlı Amerikan davranış ve yaşam biçimleri de yaygınlaşmaktadır. Yani, kültürel farklılıklar yok olmaktadır. Bu tıpkı, elektronik, eğlence teknolojisi, kültürel ve psikolojik ayrımları ortadan kaldıran çok uluslu şirketlerin, dünya pazarlarını aralarında paylaşmaları gibi.

Mevcut sürecin işlemesiyle birlikte; filmlerin standardizasyonu yani her ülkenin, ortalama seyircisine göre belli bir seviyenin korunması sanat bakımından kötü sonuçlar doğurmaktadır.⁸⁸ Sanatın rolü, insan duygu ve yeteneklerini yeni strateji ve bağlantılarla uyumlu kılmak olarak görülmektedir. Eğer, böyle olmazsa insanların adeta robotlaşacağı, iddia edilmektedir. Sonunda tek tip olma durumunun ortaya çıkacağı belirtilmektedir. Tek tip olmuş insanlığın ise dünyanın değer ve fonksiyonlarını eleştirel bir zekâ ile yorumlayamayacağına dikkat çekilmektedir.⁸⁹

2. Sinema ve İdeoloji:

İdeoloji, Fransa'da 18.Yüzyılın sonları ile 19. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış bir felsefe akımıdır. Epistemolojik sorunların, psikolojik sorunlara indirgenmesini, etik ve siyaset sorunlarına ise bundan sonra yönelinmesini savunmuştur. Akımın adı **Destutt de Tracy** tarafından konmuştur.

Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından ilk kez kullanılan ideoloji terimi, herkese doğru düşünme imkânları sağlamak için kullanılacak, fikir bilimi şeklinde açıklanmıştır. Tracy'ye göre ideoloji, insanların yanlış düşüncelerini düzeltmeye yarayacak, bir fikir bilimi olarak ortaya çıkmıştır.⁹⁰ İdeolojinin başlangıçta, fikirlere ilişkin bilimsel araştırma anlamına geldiği belirtilmektedir. Bir süre sonra ise araştırmanın nesnesi konumundaki "ideoloji" kavramı, idareyi eline almış ve sözcük hızla fikir sistemlerinin

86 Metin Erksan, "Türkiye Entelijansiyası Yok", **Ve Sinema Dergisi**, Sayı: 1, 1985, s.24

87 Abisel, s.45

88 Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, s.7

89 Güner Öztuna, **Yazılı Sözlü Görüntülü Basın Yayın İletişim Bilimleri**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi, s.219

90 Şerif Mardin, **İdeoloji**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s.22

kendileri anlamına dönüşmüştür. İdeolog da, fikirleri tahlil eden kişi değil, fikir belirten kişi olmuştur.

Althusser, egemen sınıfın iktidarını devletin ideolojik baskı aygıtlarıyla sürdürdüğünü söylemiştir. Ona göre; bireylerin mevcut düzene boyun eğmesi, devletin ideolojik aygıtlarıyla gerçekleştirilmektedir.⁹¹

Toplumsal egemenliği elinde bulunduranlar, düşüncelerini ya zorla ya da kültür, okul, sanat ve benzerlerini kullanarak kabul ettirmektedirler. 18.Yüzyılın sonlarından başlayarak insanın kendisi de dâhil her şey birer meta haline dönüşmüştür. Meta üretiminin karakteristik yapısı nedeniyle, üretilen her şey üreticisinden uzaklaşmıştır. Sanat da, bu sürecin içindedir. Sanatın da, metaya dönüşerek sanat olma özelliğini kaybettiği iddia edilmektedir. Günümüzde, sanatın yaratıcısının salt varlığını sürdürebilmesini sağlayan bir araç olduğu söylenmektedir. Bu durumda, sanatın çözümlenmesinde yabancılaşma ve metalaşma sorunlarıyla karşılaşmaktadır. Meta üretiminin sona ermeden sanatsal yaratının mümkün olamayacağı iddia edilmektedir. Günümüz koşullarında, bunun gerçekleşebilmesi için eserin pazarlanma olanaklarının en aza indirgenmesi gerekmektedir. Çağımızda, sinemanın günlük yaşamdaki egemen ideolojiyi, yeniden ürettiği vurgulanmaktadır. Bunu yaparken de burjuvalardan, varoşlara kadar bütün toplumsal katmanlara seslenebilme özelliğine dikkat çekilmektedir.

Sinema, günümüzde tikel bir ürün olarak görülmektedir. Film üretimi için birçok kişinin biraraya gelme zorunluluğu vardır ve sinema bir mal, bir eşya durumundadır. Her film, ekonomik ve ideolojik sisteme bağlı olarak varolmaktadır. Ticari film, tanımlamasının dışındaki tüm kategorilerde de filmler ideolojinin bilinçsiz birer aracı olmaktadır. Sinemanın ister ticari, modern, geleneksel, melodram ister, sanat filmi olması halinde bile, belli bir ideolojiyi yansıttığı iddia edilmektedir. İdeoloji, soru sormadan önce cevaplara sahiptir. Dolayısıyla, halkın isteklerinin ve özlemlerinin ideoloji tarafından oluşturulduğu öne sürülmektedir. Bu düşünceye göre ideoloji, filmlerde ve diğer kitle iletişim araçlarında gizlenmiş olarak bulunmaktadır.⁹²

1960'ların ortalarından başlayarak sinemaya farklı bir noktadan bakılmaya başlanmıştır. Bu bakış açısı, sanat olma sorunu aranmadan filmlere yeni eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Böylece, kültür ürünleri değerlendirilirken ideoloji ve sistem tartışılmaya başlanmıştır. Bu eleştirel yaklaşımla, filmin anlamı kadar anlatım gücü de sorgulanmıştır.

Hollywood sinemasının, kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğu iddia edilmektedir. Bu kurum ve değerler ise şu şekilde açıklanmaktadır: Bireyselcilik, kapitalizm, babaerkil anlayış ve ırkçılık. Bu filmler, nesnel olayların tarafsızca kamera-ya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamalarını yaratarak, ideolojinin yer-

91 Serpil Üşür, **İdeolojinin Serüvenleri**, İstanbul: Imge Kitabevi, 1997, s.42

92 Arthur Asa Berger, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, çev. Murat Barkan ve diğerleri, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, no.91, 1993, s.60

leşmesine katkıda bulunmaktadır. Filmler bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarılarının belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürmektedirler. Bunu yaparken, seyirciyi belli bir konumu ya da bakış açısını telkin etmektedirler. Temalar (romantizm, kurtarıcı şiddet öyküleri, v.s. ...) gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla ilişkilendirerek, bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlamaktadır. Böylece, seyirciyi, belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsetmeye ve içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştırmaktadır. Buna ek olarak ise, diğer bir iddiaya göre; savaş ve suç gibi yapısal toplum sorunlarının, kişisel hayat hikâyeleri düzleminde ele alınması, yürürlükteki düzenin iyi görünmesini sağlamaktadır. Kamu düzeninin, temsilleriyle kişisel özdeşleşmenin ise, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımını hazırlayan psikolojik eğilim yarattığı söylenmektedir.⁹³

Bu filmlerde, mutlu olmanın bir nedeni de ABD'li olmaktan kaynaklanmaktadır. Büyük ana yollar, şirin kasabalar, bol yıldızlı oteller, uzman hastaneler, kumarhaneler gibi çarpıcı görüntülerle Amerika Birleşik Devletleri bir rüyalar ülkesi olarak sunulmaktadır.⁹⁴

Amerika 1946 yılında gazeteciler ve yapımcılar için bir tema hazırlamıştır. Buna göre, şu olgular işlenecektir:

Amerikalılar iyi halktır. Amerika cömert ve tarafsızdır. Amerika bir demokrasidir. Amerikalılar düşünce ve ifade özgürlüğüne inanırlar ve onların ülkesinde tüm ırklar, tüm gruplar mutlu yaşar. Amerikalılar, diğer halkların özgürlüğüne olumlu bakarlar. Amerikan hükümeti ve halkı, hiçbir zaman sömürgeci bir politikaya yardım etmez. Onlar emperyalist değildir, barışa derinden bağlıdır.⁹⁵

Soğuk savaş döneminde, 1940 ve 1960'lı yıllarda Hollywood sineması, romantik müzikaller, aile melodramları, komünizm karşıtı filmler, soğuk savaş ajanlık serüvenleri, komediler, romantik komediler, canavar filmleri, muhafazakâr ya da liberal çoğulcu türde western filmleri, kadın cezalandırıcı korku filmleri ve ahlakçı toplumsal sorun filmleri çekmiştir. Bu dönemde sinemaya hâkim olan ideolojik atmosfer, muhafazakârlık olmuştur. Ancak, bunun yanı sıra belli oranlarda eleştirel ya da toplumsal duyarlılık taşıyan bazı filmler de yapılmıştır. Hollywood'un eleştirel, deneysel tema ve biçimsel tarzları benimsemesi ancak 1960'ların ortalarında olmuştur.

1950'lerde varılan toplumsal fikir birliği 1960'lı yılların filmlerinde çözülmüştür. 1960'larda iş hayatındaki cinsel ayrımcılık hicvedilip, kökten dinciliğe saldınlmış, ırkçı hoşgörüsüzlük eleştirilmiş, aşırı sağa, liberal saldırıda bulunulmuştur. Suçluların ıslahı konusu ele alınmış, kilisenin ikiyüzlülüğü tartışılmış, nükleer enerji eleştirilmiştir. 1967 Hollywood için bu açıdan

93 Michael Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera**, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s.17-18

94 Giovanni Scognamiglio, **Amerikan Sineması**, s.88

95 Jean-Noel Jeanneney, **Medya Tarihi**, çev. Esra Atuk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.313-314

bir devrim yılı olmuştur. ABD’de ekonomi büyümüş, hükümetteki liberaller, toplumsal reform arayışına girmişler. Siyahlar yapılan baskıya baş kaldırmış, cinsellikte yeni arayışlar ortaya çıkmış ve geleneksel değerler değişmiştir. Sol, sesini yavaş yavaş duyurmaya başlamıştır.⁹⁶

Ayrıca, 1960’lı yıllarda çevre bilinci, tüketici hakları, cinsel politika (eş-cinsellik, özgürlükler, vb.), kira denetimi, büyük şirketlerin egemenliği ve militarizm gibi konular etrafında, taban hareketleri oluşmaya başlamıştır. Pan Americana dönemi bitmiştir.

1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında, muhafazakârlar bu durumu eleştirmişlerdir. Filmler, bu dönemde kaygı, gerginlik, umut ve korkuları anlatmıştır. Bu yüzden, Hollywood sinemasının ideolojisi dönemin toplumsal gelişiminden ayrı düşünülmemelidir. 1960’lardaki toplumsal hareketlilik, serbestlik hareketleri, savaş aleyhtarlıkları, gösteriler ve çalkantılar 1970’lerde muhafazakârlığın hâkimiyetini ve başarısını sonuçlamıştır.⁹⁷

1960’lı yıllarda Amerika’da ve birçok ülkede toplumsal yaşamda serbestlik öne çıkmıştır. Gençler çeşitli olaylara eylemler ve yürüyüşlerle karşılık vermişlerdir. Bu dönemde yaşanan Vietnam Savaşı ve diğer toplumsal olayların sonuçlarının etkisi sinemada da görülmüştür. Serbestlik ve cinsel devrim doğrudan sinemaya yansımıştır.⁹⁸

1970’li yıllarda ise, ekonomik kriz ve maddi sıkıntılar yaşanması sonucunda, hükümete ve ekonomik kurumlara güvensizlik doğmuştur. Bu durum birçok ılımlı liberali, muhafazakâr yapmıştır. Liberal hareket, sosyal devletçiliğe karşı çıkan buna karşın geleneksel aileyi, yurtseverliği, kökten dinciliği savunan bir karşı tepki yaratmıştır. Düşünsel temeli daha zayıf, popülist eğilimi daha güçlü olan ikinci tepki “Yeni Sağ” 1970’lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, bu süreçte muhafazakâr temalar ve ütopikler Hollywood sinemasında yeniden görülmeye başlanmıştır. 60’lı yılların aksine siyahlar, 70’lerde düzen bozucu olarak gösterilirken, sempası toplamaya başlayan kadın hareketi de, karşı eleştiriler almaya başlamıştır. 1960’lı yıllarda adaletsiz ve baskıcı kurumlar olarak görülen kanun ve asayiş güçleri ise toplumsal kahrmanlar olarak baş tacı edilmiştir. 70’li yıllarda şeytan, korku ve felaket temalı filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Özentili ve abartılı söylemler ön plandadır artık.⁹⁹

Bu dönemde Amerika’da, Vietnam Savaşında karşılaşılan yenilginin verdiği duygular, “Watergate Skandalı”, çevre kirliliğinin yarattığı kaygılar, birbirine karışmıştır. Kültürel ve siyasal karşı söylemler de oluşturulmuştur. Ülkede bir güvensizlik duygusu yaşanmış ve birey miti de yıkılmıştır. Yükselen enflasyon orta sınıfın elindekileri kaybetme korkusuna neden olmuş, ekonomik yapıya karşı şüpheler uyanmıştır.¹⁰⁰

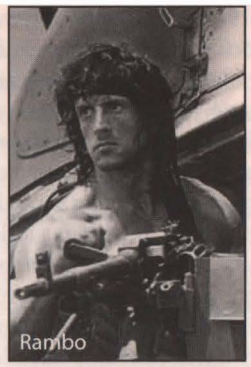
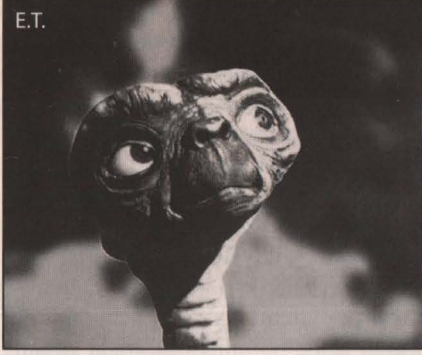
96 Ryan-Kellner, s.21-22

97 a.g.e. s.26-27

98 Barry Norman, **Yüzyılın En İyi 100 Filmi**, çev. Vehbi Sargın, Jale Mutlu, İstanbul: Alfa Yayınları, 1992, s.38

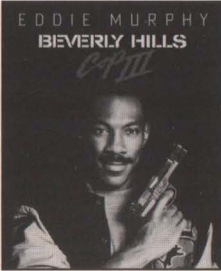
99 Ryan Kellner, s.29-30

100 Abisel, s.145



Rambo

Toplumsal çalkantıların yaşandığı bu dönemden sonra 80'li yıllarda Ronald Reagan liderliğinde yeniden dirilen muhafazakârlık, özgürlükçü toplumsal kazanımların çoğunu başladığı yere döndürmüştür. Feminizme (**Sevgi Sözcükleri**) savaşa (**Rambo**), ekonomiye (**Risky Business**) ve toplumsal yapıya (**Return of Jedi**) sağ kanattan bakan filmler bu dönemde yaygınlaşmıştır. 80'li yılların başlarından ortalarına kadar en çok rağbet gören filmler (**Kutsal Hazine Avcıları**, **E.T.**, **İmparator**, **Jedi'nin Dönüşü**, **Sosyete Polisi**, **Rambo**)dendir. Muhafazakâr değerlerin, kaçış fantezilerinin ve geleneksel toplumsal biçimlere doğru gerileyen sinema ürünlerinin, ekonomik krizden ve onu izleyen güvensizlikten artık bitkin düşmüş, babaerkil ailenin canlanıp ayağa kalkışını (**Altın Göl**) yenilenmiş bir militarizmi (**Yıldız Savaşları**), erkek merkezli romantik ilişkinin geri dönüşünü (**Subay ve Centilmen**), yepyeni ve daha güçlü erkek kahramanları (**Indiana Jones**) ve Amerikancılığın zaferini yansıtan görüntülerle (Vietnam'a dönüş filmleri) özdeşleşmeye hazır seyirci kitlesiyle aynı telden çaldığının göstergesidir.¹⁰¹



Kutsal Hazine Avcıları

1980'li yıllarda ABD'de Reagan, yönetimiyle maneviyat önem kazanmıştır. Anti-Komünist Papa'nın cinsel tutuculuğu, şeytani kötülüğün artık kol gezmediği inancını yaratmıştır. Filmlerde, geleneksel aile ile orta sınıfın yaşantısı ve değerlerine önem verilmeye başlanmıştır.¹⁰²

101 Ryan-Kellner, s.33-34

102 Abisel, s.147

1986-1987 yılı Hollywood sineması ve Amerikan kültürü için önemli görülmektedir. Sola yönelme başlamış ve muhafazakârlığın, politik bir güç olarak hegemonyası bitmiştir. Antidemokratik bir çürümüşlük oluşmuş ve Reagan yönetimi, yüksek bir suçluluk oranı yaratmıştır. Babaerkil kahramanın ikiye bölünmüş bir öylek, girişimcinin işbirlikçi bir dolandırıcı, savaşçının ise beceriksiz ve yüreksiz bir kabadayı olduğu anlaşılmıştır.¹⁰³ Ancak, sağ kanat ise yine de gücünü yitirmemiştir. Ekonomik sıkıntı dönemlerinde, bu akım şiddetlenmektedir. Kahraman tapınmacılığı Amerikan toplumunda, hala gündemdedir. Milliyetçi ve militarist çabalara ilişme potansiyeli hala korunmaktadır. Amerikan kültüründe, hem servet sahipleri ile mücadele eden radikal popülizm, hem de güçlü tekil liderler aracılığıyla kurtuluş hayalleri kuran faşist popülizm birarada yaşamaktadır. Hollywood sola yönelmiş görünmekle beraber, 80'lerin sonlarında kriz döneminde başvurulmuş güçlü sağ akımlarının varlığını, aslında yaptığı filmlerle kanıtlamıştır.¹⁰⁴

Tür filmlerinin, klasik anlamda bir öyküsü bulunmaktadır. Tür filmi bir hikâye etme değil eylem içinde canlandırma yani dram olarak görülmektedir. Bu filmlerin belirli mekânları ve karakterleri bulunmakta, karakterler öyküyü belirli bir olay örgüsü içinde aktarmaktadırlar. İyi bilinen ve hemen tanınabilen olay örgüleri kullanılmaktadır. Kötülerle, kahramanlar arasında yer alan temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzenine dayanmak durumundadırlar.¹⁰⁵

Tür filmlerinde olay örgüsü, her şeyden önde gelmektedir. Kapalılığa olay örgüsünde yer verilmemektedir. Film bir zamanlar diyerek başlar, bir dengeyi gösterir ve dengenin bozulmasıyla ilerler. Tür filmleri olay örgüsünün kolay kavranması için görsel kodlardan (ikonografi'den) yararlanmaktadır. İkonografi, görünür yüzeyi düzenleyen her şeyi, eylem alanını, nesneleri, kostümleri, belirli tipleri vb. kapsamaktadır. Bu görsel öğeler, ortak anlamlar oluştururlar ve filmci ile seyirci arasında bir iletişim kurarlar. Bu filmlerin temel özelliklerinden biri de mekânların ve karakterlerin sabit oluşudur.¹⁰⁶

Tür filmleri karakterleri ya ikonografik araçlarla inşaa etmekte (yıldız takan adam şerif, masunu yüzlü sarışın kadın gangsterlerin sevgilisi...) ya da bir karakteri oyuncuyla özdeşleştirmektedir. Standart film karakterleri, hızlı ve kolay kavranmaya yardımcı olmaktadır. Tür karakterleri, gerçek dışı ve derinliksiz olduklarından, seyirci onunla güvenlik içinde özdeşleşmekte ve kendi yaşamının günlük, sıradan gerçekliğinden kurtulmaktadır. Bu karakterlerin eylem konusunda sınırları bulunmamaktadır. Yapmak istediklerini yapmakta ve kötüyü saptayıp yok edebilmektedirler. Seyirci, sorunların eylemle çözülebilmesi karşısında rahatlamaktadır. Tür filmlerinin, seyirciyi cezbedici bir özelliği de bu filmlerde kişisel farklılıkların tör-

103 Ryan-Kellner, s.451

104 a.g.e., s.457

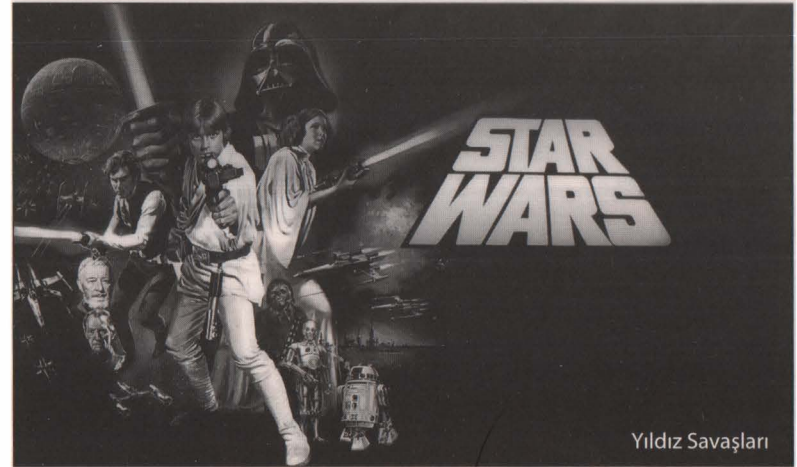
105 Abisel, s.58

106 a.g.e., s.60-61

pülenmesi ve grup çıkarlarının, amacın önüne çıkmasıdır. Hollywood filmlerinde aile vb. kurumlar, topluluklar ön planda yer almakta ve toplumsal düzen içinde yaşamak yüceltilmektedir. Bu filmlerde belirli bir toplumsal ve ahlaki düzenin varlığı ve grup yararının bireysel ve maddi yararlar üstün geldiği görülmektedir. Bütün bireysellik girişimleri, dışlanmakta düzen kabul edilmekte ve bunların aksi reddedilmektedir. Kısaca, temel tematik ilkesi, toplumsal düzenin, statükonun meşrulaştırılmasıdır. Hem estetik, hem de politik açıdan tutucu bir nitelik taşımaktadırlar.¹⁰⁷

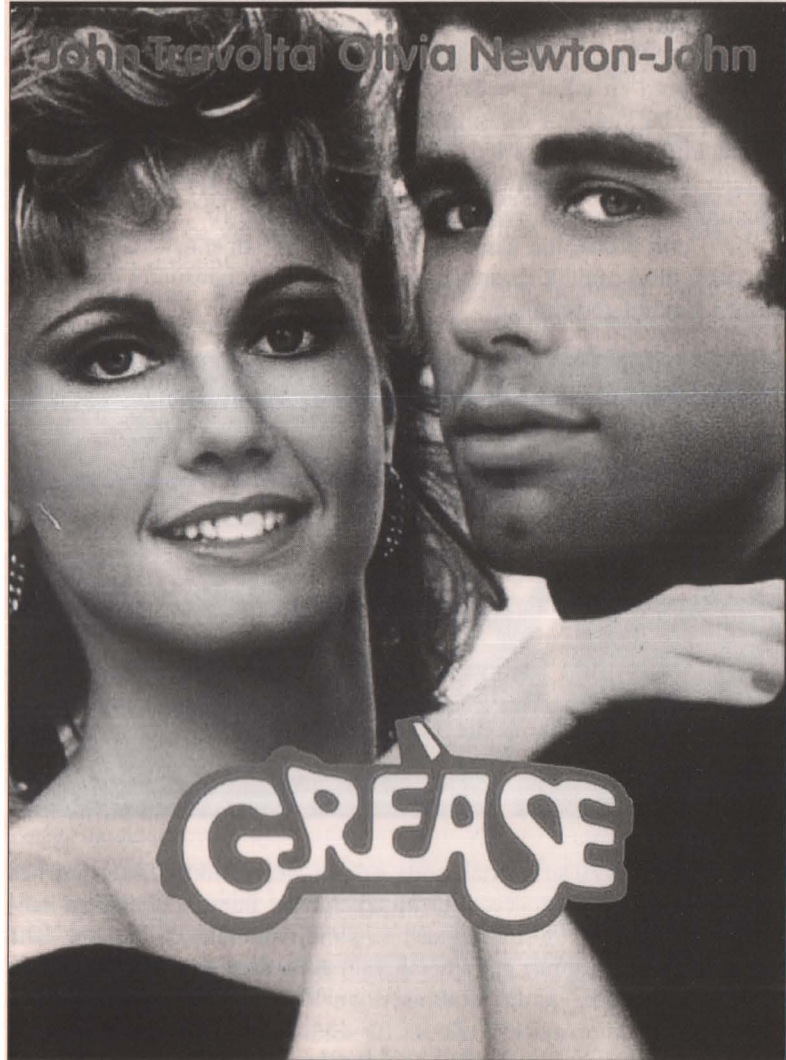
İdeolojinin en etkili araçlarından birini, tür filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler, bir yinleme ve aşinalık sunarak nesnel süreklilik duygusu yaratmaktadır. Farklı film türleri, toplumsal değişimden yara almaya en açık biçimler arasındadır. Kamusal kurum ve klişelerin yerilmesi 60'ların, radikalizminin dışavurumcu yaklaşımlarıyla gerçekleşmiştir.

1970'lerin ortalarının karanlık, karamsar ruh hali sinemada noir türünün (kara film) canlılık kazanması ve yeni bir tür döngüsünün ortaya çıkmasıyla kendini göstermiştir.



Bu filmler, 1970'lerin ortalarında gelişen eleştirellikten, karamsarlığa doğru yol alan bir yörüngeye oturtulmaktadırlar. Burada, liberalizm kendisini sorgulamanın, doruk noktasında bulunmaktadır. Bu dönem, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi liberalizmin içine düştüğü başarısızlığın en açık seçik gözlendiği andır. Kötümserliğin 1977'de, zirveye tırmanışının ardından daha olumlayıcı ve iyimser tür dönüşümleri kendini göstermiştir. Fantazi – Macera filmleri (**Yıldız Savaşları**, **Kutsal Hazine Avcıları**) sporla ilgili başarı filmleri (**Rocky**), yeni militarist savaş filmleri (**Avcı**), kof müzikaller (**Grease**), kentsel yeni westernler (**Every Which Way But**

Loose) ve muhafazakâr aile melodramları (The Turning Point) çekilmiştir. Bu gelişmeler Amerikan politik yaşamında muhafazakârlığın yeniden doğmakta olduğunu haber vermektedir. 1970'li yılların filmlerine, liberalizmin başarısızlığını dile getiren filmler olarak bakılmaktadır.¹⁰⁸



108 Ryan-Kellner, s.127-129

B. Sinemada Türler

1. Tür Sineması

Kategorik ve tutarlı biçimde türlerin ayrılması sesli sinemanın ilk on yılında tamamlanmıştır. Daha sonraki yıllarda bu türlerin farklılaşmasında türevleri ortaya çıkmıştır. Amerikan Sineması, dünya seyircisini gözönünde tutmuş ve belirlediği standart ölçülere göre filmler üretmiştir. Bunda da başarılı olmuştur.¹⁰⁹

İnsanların duygusal ihtiyaçları değişiklikler göstermektedir. Sinema, izleyicileri duygularını aynı biçimde yaşamak istememektedir. Bunun sonucunda da sinemada türler ortaya çıkmıştır. Farklı film türleri izleyicide farklı duygular yaratmaktadır. Türlerin aynı işleyişlerinde biçimsel ve duygusal farklılıklar bulunmaktadır. Sinema, son yirmi yılda popülerliğini televizyona kaptırmıştır. Böylece seyirci sayısı azalmıştır. Stüdyo sistemi bırakılmış, yıldız sistemi de büyük ölçüde önemini yitirmiştir. Tür sineması da bu yeni yapılanmadan etkilenmiştir. Böylece tek bir türün özelliklerini gösteren filmlerden uzaklaşmıştır. Son yıllarda birçok türün özelliklerini içeren, popüler filmler yapılmaktadır. Bu eğilim Amerikan Sinema endüstrisinden kaynaklanan ve ekonomik, politika sonucunda gerçekleşmiştir. Birçok türün özelliklerini gösteren bu filmler, her yaş ve her kesimden seyirciye seslenmekte ve sayısal olarak azalan sinema seyircisini homojenleştirmeye çalışmaktadır.¹¹⁰

Türler, doğruluk hissi yaratıp uygun duygu, düşünce ve davranış biçimleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutmaktadırlar. Sinemadaki türler, toplumsal düzenin varlığını sürdürebilmesi için gereken türlü değer ve idealleri seçip ayırmaktadır.¹¹¹

Sinemada tür kavramı, sinema endüstrisinin içinde doğmuştur. Film türlerinin kesin tanımları ve belirli türlerin nasıl çıktığı konularında keskin

109 Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986, s.91

110 Abisel, s.8-9

111 Ryan-Kellner, s.130

görüşler bulunmaktadır. Tür kavramı, genel olarak benzer konular içeren, ortak yöntemler kullanan ve zarar riski düşük filmleri, tanımlamak için kullanılmaktadır. Türlerin sadece niteliklerinden kaynaklanmadığı, üretiltikleri kültüre de dayandıkları iddia edilmektedir.¹¹² Dolayısıyla, yapıldıkları dönemle, ideolojisiyle ilişki içinde bulunmakta ve toplumun içinde bulunduğu sosyolojik, psikolojik değişimleri sinemaya yansıtmaktadırlar. İdeolojinin benimsenmesi için halka üstten bir baskı gelmektedir. Bu yüzden sinema, egemen sınıfın isteklerini simgeleyen geleneksel kurallara bağlı kalmaktadır. Buna bağlı olarak da tür filmleri, tutucu özellikler göstermektedir. Film türleri incelendiğinde, egemen ideolojinin ne şekillerde sinemada belirlediği görülebilmektedir.

Sinemacılar, kitle insanının özelliklerine seslenen noktaları görebilmişler ve çalışmalarında bunlardan yararlanmışlardır. Türlerin ayrıntılı tarihçelerinden çok tanımları, karakterleri ve ikonografileri önemli bir noktadır. Ayrıca, sinemanın izleyicileri kendisine bağlamada kullandığı tekniklerin üstün bir teknoloji ile gerçekleştirilmiş olması da oldukça dikkat çekicidir. Dolayısıyla kullanılan konu, teknik ve yöntemler açısından bakıldığında Amerikan Sineması, her "tür"de tecimsel başarı elde edebilmiş ve kitleleri sürüklemeyi başarmıştır. Bu yaklaşım içerisinde, Western'den komediye, polisiye'den melodram'a, bilim kurgu'dan, korku'ya kadar her türlü yelpazede düşük maliyetli B filmi örnekleri ortaya konmuştur. Tecimsellik, tür filmlerinde önde gelmektedir. Fakat bu filmlerin sinema sanatına bir yararı olmadığını söylemek de pek doğru olmaz. Çünkü bu tür filmler, sinema sektörü içinde daha sonraki dönemlerde hayata geçecek ciddi, sanatsal, entellektüel çalışmaların dramatik, teknik, estetik (vs.) altyapılarının oluşması için artıları ve eksileriyle ön laboratuvar çalışmaları niteliğindedir.

2. Türler

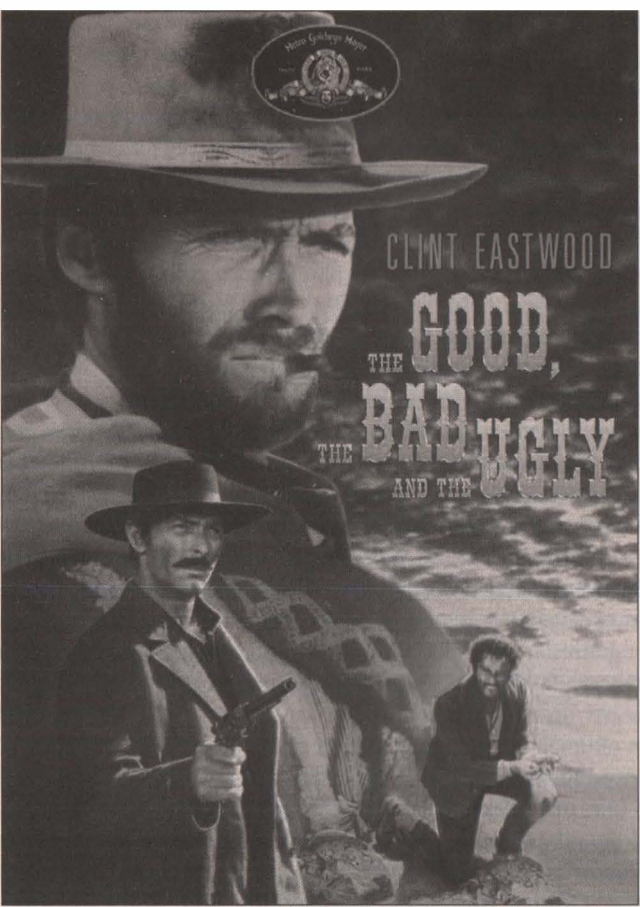
Western Türü

Westernler tümüyle ABD'nin hikâyesini anlatmaktadırlar. Hikâyenin başlangıcı, kıtanın bulunuşuna ve kıtaya ilk çıkan Avrupalı göçmenlere kadar uzanmaktadır. Amerikan bayrağının, bu el değmemiş topraklarda dalgalanması 1783 yılına rastlamaktadır. Bir devlet kurulur ve sınırları genişletilir. Genişleme ve genişletme sırasında da komşulara saldırılmaktadır. Bu nedenle, ABD kökenli westernler, ABD'nin tümünü içermektedirler. Westernler ABD'nin sömürgeci tutumunu da gözler önüne sermektedir. Hikâyeleri söylenceye dönüşmüştür. Çıkış noktasına ilk keşifler ve gezginler kaynak oluşturmaktadır.¹¹³

Kovboy filmleri, gecikmiş bir destan türü olarak da tanımlanmaktadır. 18. Yüzyıl'ın ortalarından sonra destan koşulları altında ortaya çıkan

112 a.g.e., s.22-23

113 Tarık Kakinç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993, s.40



olayları da ele almaktadır. İki nedenden ötürü kovboy filmi başlı başına bir tür olarak ele alınmaktadır. Birincisi, destan niteliği taşımayan kovboy filmleri de bulunmaktadır. İkincisi, kovboy filmleri sadece Amerika'ya özgüdür. Western'in kelime anlamı "batıya özgü", batıyla ilgilidir. Batı, Kuzey Amerika'nın batısı, hatta uzak batısıdır. Bu tür, Amerika kıtasının doğusunda yaşayanların, batıya doğru yayılmaları sırasındaki olayları konu almaktadır. Olaylar bir destan havasındadır. Bir Ulusun doğuşu, konusu çerçevesinde göçmenlerin bilinmeyen bir ana karaya ayak basışları, sonra ana karanın içerilerine yayılmaları, Kızılderililerle, doğayla savaşmaları, yeni bölgelere yerleşip ev bark sahibi olmaları anlatılmaktadır. Bu arada altına hücum, el değmemiş topraklara yönelim, güneydeki komşuların topraklarına saldırı, gecekondu kasabaların, gecekondu çiftliklerin kurulması, anakaranın iki ucunu birbirine bağlama çabası anla-

ılmaktadır.¹¹⁴ Western, sadece bir film türü olarak değil, Amerikan pop kültürünün önemli kaynaklarından birine verilen ad olarak da tanımlanmaktadır.¹¹⁵

Buna göre, Westernler insanın yazgısının, toplumsal ve öbür kişilerin davranışlarına değil, yalnızca kendi düşünüş ve davranışlarına bağlı olduğunu göstermektedir. Seyircinin bu filmlere olan ilgisi bu şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Kovboy filmleri; eski, sade, basit, efsanevi, özgür yaşamı gösterdiği ve film endüstrisinin Hollywood¹¹⁶'a taşınmasından sonra açık havada film yapımı masraflarının en aza inmesi dolayısıyla çoğalmıştır.¹¹⁷

Amerikan Western filmlerinin aynı temel özellikleri ve özgünlüklerinin bulunduğu dikkat çekilmektedir. Bu filmlerin büyük çoğunluğu "yazın" alanından ve drama çalışmalarından değil, eğlence filmi kaynak alınarak, sinemanın sınırları içinde özel olarak oluşturulmuştur.¹¹⁸

Western Sineması, Amerika'nın tümünü kapsamaktadır. Bu tür yalnızca Batı'nın tarihini yansıtmamakta, tüm sömürgecilik sürecini izlemektedir. Bir görüşe göre, westernlerin konu olarak aldığı batının keşfi, ele geçirilişi ve bu yolda verilen uğraşlar, savaşlar, ABD açısından hiç de övünülecek olgular olarak görülmemektedir. Bu yargı kahraman düzeyine çıkarılanlarla onların yaşam serüvenleri için de geçerli olmaktadır. Nedeni ise westernlerin sömürü ve baskıya dayanması olarak gösterilmektedir. Çünkü kızilderililer topluca kıyıma uğramışlar, Meksika, zorla zaptedilmiş ve yasa her zaman şiddete başvurularak uygulanmıştır. Westernler söylence yaratmış, tarihi çarpıtmıştır.¹¹⁹

Western filmleri, uçsuz bucaksız arazilerin uygarlığın sınır boylarına meydan okumaktadır. Bu mekânlarda ancak bilinmeyi önceden gören kişiler yaşayabilmektedir. Western, korku türü dışındaki en kısıtlı ve formüle edilmiş film türü olarak gösterilmektedir. Kovboy her seferinde yeniden hep olduğu gibi atları ile yola koyulmakta ve hep aynı kötü adamlarla karşılaşmaktadırlar. Westernler, seyircide hep aynı hikâyeleri tekrarlamaktadır. Bu filmler, tarihten yola çıkmış kendilerine efsane süsü vermiş ve ideoloji olarak noktalanmışlardır.¹²⁰

ABD, ekonomisinin pazar yönelimli olduğu bir dönemde, rekabetçi bireyciliğe dayalı değerlerin savunuculuğunu yapmış olan filmlerden sonra korporatif kapitalizmin teknokratik-seçkinci ideolojisini meşrulaştıran filmlere geçilmiştir. ABD kapitalizminin giderek korporatist, teknokratik ve endüstri sonrası bir görünüm kazanmasıyla, western mitlerinin dışı bireyci rekabete dayalı, kapitalist pazarın alegorisi niteliğindeki bir dünyayı ön planda göstermeleri uygun olmamıştır. At sırtındaki korporatif seçkinci miti artık tek başına yetersiz kalmıştır. 1970'li yıllarda wes-

114 Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayın, 1985, s.149

115 "Western Özel Dosya", *Sinema Dergisi*, Mayıs 1998, Sayı:41, s.84

116 Kakinç, s. 56

117 Öztuna, s.235

118 Thorold Dickinson, *Sinemanın Evrimi*, çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Çizgi Yayıncılık, 1986, s.33

119 Kakinç, s.40-41

120 Scott Simon, "Ufaklık Sert Takılıyor" çev. Sevin Okyay, *Ve Sinema*, Aralık 1985, Sayı:1, s.39

ternler artık ihtiyaçlara cevap veremez duruma gelmiştir. Vahşi Batı'ya giden öncüler, pazarı bağlamında girişimci kapitalizmi kahramanlaştırmak üzere tasarlanmış karakter dizisi giderek SSCB'den, yansıyan tehlikeyi ve uluslararası sermayenin ideolojik gereksinimlerini karşılayamaz duruma gelmiştir. Bu sorun yüksek teknolojili (bilim kurgusal) filmlerle çözülmüştür. Western türüne, ait göreneklerin tahrip edilmesi ve bu türün bir ideolojik meşrulaştırma tarzı olarak tükenmesi sonucunda Western türü sinema perdelerinden uzaklaşmıştır. Diğer bir açıdan ise; ABD'nin küçük işletmeciliğe dayalı bir ekonomiden tam gelişkin uluslararası şirketleşmiş bir ekonomiye geçişi, bu değişimi yaratmıştır.¹²¹

Westernlerin klasik öğeleri şu şekilde gösterilmektedir: Adalet ve hak dağıtan kovboy, sokaklarında dörtlü at koşturulan ahşap tozlu kent, durmadan işlenen suçlar, salon- bar, tabancaların çekilip patlatıldığı poker partileri, süslü cicili bicili giysiler giymiş kadınlar, kızlar, suçsuzlar, kaba saba kovboyun çamur ve toz deryası içinde rakiplerle sonu gelmez kavgaları.¹²² Kovboy filmlerindeki temalar orijinal folk öyküleri içermektedir ve abartılı bir şekilde yeni kurulan ülkenin kuruluşunu aktarır. Başlıca konu kanunun ve düzenin tanıtılmasıdır: Sığır çobanlarıyla, tahıl üreticilerinin karşı karşıya gelmesi, ülkenin gerçek sahiplerinin zaferi, yeni kasaba toplumu problemleri, zaman zaman komedi havasında aile yaşamı problem ve endişelerinin yer alması vb.¹²³

Kovboy filmlerinde işlenen temaları Âlim Şerif Onaran şu şekilde sıralamaktadır:¹²⁴

- a) Yeni ufuklara açılış: Batı'ya yerleşmek veya altın aramak üzere giden göçmenleri konu edinen filmler.
- b) Askeri Westernler: Bunlar kuzey-güney arasındaki iç savaşı anlatan filmlerdir.
- c) Kızılderililerle savaş filmleri: Amerika'da Siouix, Apache, Comanche, Cheyenne gibi kabilelerle General Custor'un idaresindeki askerlerin savaşını konu edinen filmler.
- d) Saldırı ve yağmalama filmleri: Posta arabası, tren veya banka soyan Amerika'nın yerleşme dönemindeki haydutların serüvenlerini anlatan filmler.
- e) Demiryolu döşenmesini baltalayanlara ilişkin filmler.
- f) Komik Westernler: Mack Sennett, Roscoe Arbuckle, Buster Keaton, Laurel / Hardy gibi güldürü sanatlarının Western parodisi kabilinden filmleri.
- g) Bir kahramanın serüvenini sergileyen filmler.
- h) Hayvan sürülerini sevkeden kovboyların hayatına ait filmler...

121 Ryan-Kellner, s.132-135

122 Kakinç, s. 48

123 Öztuna, s. 226

124 Onaran, s.109-110

Bu türün filmlerde belirlenmiş mekânlarda belirli eylemler yapılmaktadır. Örneğin, düello kasabanın sokağında, kavga barda, altın arama dağlarda, yerli saldırısının hazırlığı kalede gerçekleştirilir. Bu mekânlarda belli bir tarzda giyinen, davranan, yürüyen karakterler yer almaktadır. Bunlar karakterlerin toplumsal konumlarını da göstermektedir. Örneğin, şerif daima yıldız takar, tütün çiğneyip yere tüküren kovboy çete üyesidir, askılı pantolonlu adam çiftçidir, kordonlu saat taşıyan koyu giysili adam kumarbazdır. Bu ve buna benzeyen karakterler şablonlar halinde izleyiciye sunulur ve bu tipler filimlerde görünür görünmez, seyirci tarafından hemen tanınırlar. Yerliler “öteki”ni temsil ederken, süvariler ise beyaz adamın resmi düzenini oluşturmaktadırlar.¹²⁵

Westernlerin temel niteliği, bu türün coğrafi mekânından kaynaklanmaktadır. Bu filmler 1840–1900 arasındaki uzak batıda varolma çabaları, bu bölgenin değerleri ve atmosferi ile ilgili filmlerdir. Westernler, çok büyük bir seyirci kitlesinin ilgisini çekmiştir. Popüler kültür ürünlerinin kültürel sınırları da aşabileceğini kanıtlamıştır. Türdeki intikam ve kahramanlık olguları, ataerkil toplumların geleneksel yapısına uygunluk gösterdiği için her ülkede seyirci bulmuştur.¹²⁶ Western filmleri, erkeklerin kamusal alana egemen olmalarına dayanan bir düşünceyi inşaa etmeye katkıda bulunmuştur.

Westernlerde olay örgüsü nedensellik üzerine kurulmuş ve bütün türlerde görüldüğü gibi giriş, gelişme, çatışma modeli uygulanmıştır. Önce girişte çevre ve karakterler tanıtılmakta, arkasından dengeyi bozan etkenler gösterilmektedir. Gelişme bölümünde ise tüm çelişkiler ortaya konmakta, küçük çatışmalar sergilenmekte ve adım adım gerilim noktasına ulaşılmaktadır. Çatışma, büyük gerilimin çıktığı anda olmaktadır. Sonuçta, çözüm üretilmekte ve denge yeniden kurulmaktadır. Westernler, düzenli ve kapalı bir dünya yaratmaktadırlar. Bu dünya, genellikle doğulu bankacı, demiryolu şirketi, kızılderili, haydut çetesi, zengin sürü sahipleri ile sarsılmaktadır. Filmin merkezindeki erkek kahraman çatışmaların çözülmesini sağlayan kişidir. Öykülerin çoğu rekabet ile intikam üzerine kurulmuştur.

Westernler, Amerikan ideallerini yani bireyciliği, özgüveni ve yarışma-çalışma-başarı etiğini güçlendirmektedir. Bu yüzden seyircinin neye inanası gerektiğini, davranış kalıplarının neler olması gerektiğini gösteren ideolojik birer araç oluşturmaktadırlar. Westernlerdeki temel çelişki, birey ile topluluk arasında yaşanmaktadır. Çözüm hep topluluktan yana olmaktadır. Fakat özgür birey idealini canlı tutmak için yalnız kovboy düzeni kötülerden kurtardıktan sonra topluluktan uzaklaşması bir model olarak uzun süre kullanılmıştır. Westernlerdeki çözüme şiddet kullanarak ulaşılmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşından sonra öldürmenin kaçınılmazlığı üzerine kurulu Westernler yapıldığı görülmektedir. Şiddet kullanılarak ku-

125 Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995, s.113-114

126 a.g.e., s.67-68



ruhan denge yine de kesin bir güvenlik yaratıldığı izlenimini vermemektedir. Yarının ne olacağı belirsizliği üzerine kurulmuş bir tehlike, izleyici de heyecan yaratmaktadır.¹²⁷

Bütün bunlara karşın, kovboy filmlerini iyi kovboyun silahlarıyla zayıfları koruduğu, kötülerle savaştığı serüvenler olarak görmenin yanlış olacağı iddia edilmektedir. Bu görüşe göre, John Ford ve onu izleyen yönetmenler Western filmlerinde, uzak batı çerçevesinde, ruhsal açıdan meselelere yaklaşmış, toplumsal olayları incelemiş, çözümlemelerini daha derinlikli yapmışlardır. John Ford'un Stagecoach (1939) isimli filmi bir Western başyapıtı olarak gösterilmektedir. Filmde, bir posta arabasına toplumun çeşitli katlarından insanlar binmektedir. Alkolik doktor, kumarbaz, bar kızı, gezgin içki satıcısı, yeni evli genç kadın, bankacı,

¹²⁷ Abisel, s.97-98

şerif, saf araba sürücüsü, kanun dışı genç adam... Araba Arizona'dan, Lordsburg'a gitmektedir. Aynı toplumlardan gelen bu insanları, uzun süren yolculukları sırasında doğum, ölüm gibi çeşitli olaylar birbirine yaklaştırmakta, kendilerini tanımlarına yol açmaktadır. Bir araba içinde gelişen olaylar yüzünden durgun olması gereken filmde, şaşırtıcı bir hareket ve akıcılık bulunmaktadır. Filmde, ruhbilimsel ve toplumsal çözümlemeler de başarıyla ortaya konulmuştur.¹²⁸

Komedi Türü

Komedi, insanların ve olayların gülünç yanlarını ortaya koyan, sahne yapısı olarak açıklanmaktadır. Komedinin ironik bir bakış açısı bulunmaktadır. İnsanı birbiriyle uyumsuz iki öğeden, bedensel içgüdüyle ruhsal ya da zihinsel yaşantıdan oluşan iki yönlü bir gerçeklik olarak ele almaktadır. Her olaya, her insani duruma iki farklı açıdan bakılabileceğini kanıtlamaktadır. Ironik bakış ve komedi yergiye yaklaşmaktadır.



Komedi filmleri izleyiciyi güldürmeyi amaçlayan filmlerdir. Komedinin alt sınıfların, üstekilerden öç alması amacıyla ortaya çıkan bir tür olduğu da iddia edilmektedir. Bir görüşe göre, yaşamda daha güçlü olmak için mizaha en çok gereksinim duyan sınıf alt sınıftır. Komedi, çirkin, aşağı, içi boş, sahte olanı, acı ve katı bir alayla ya da kahrkayla yıkmaktadır. Böylece, gülünç olan ortaya çıkmaktadır. Komedi, insanın topluma, kendine söyleyemediklerini ortaya koymaktadır. Hırçın, şımarık, alaycı, kışkırtıcı, yıkıcı karakterleriyle her şeyin yolunda olduğunu söyleyen toplumsal düzene ve gerçek yüzünü değişik maskeler altında gizleyen insana, keskin bir bakış

fırlatmaktadır. Sessiz dönemdeki ve sesli dönemin ilk yıllarındaki komedi sanatçıları, kendilerine özgü güllütleri ile modern zamanların değerlerine, makineleşmeye ve sisteme saldırmışlardır.

Amerikan yaşam biçimine (Charlie Chaplin gibi) uymadıkları için yaralanan komedi sanatçıları da olmuştur. Bu sanatçıların savruklamaya vurgulamaya, insanı tanımaya dayalı güldürü geleneği ABD'de Jerry Lewis, Fransa'da Louis De Fun'es gibi ustalarla birkaç kez canlanmışsa da, sessizce sinema perdelerinden silinmeleri kaçınılmaz olmuştur. Güldürü öğelerini daha gelişmiş ve karmaşık olarak kullanan ve toplumsal eleştiri bayrağını birbirine devreden Frank Capra, Jean Renoir, Vittorio de Sica, Pietro Germi, Dino Risi, Tati ve Woody Allen kendilerine özgü tarzlar yaratmışlardır.¹²⁹

Komedi filmlerine sinemanın ilk yıllarından başlayarak ağırlık verilmiştir. Komedi filmleri, izleyicinin en çok aradığı türlerden biri olmuştur. Çeşitli ülkelerde bu türe özel bir önem verilmiştir. Sessiz sinema döneminde daha çok mimik ve jestlerin vurgulandığı güllünç hareketler öne çıkarılmıştır.¹³⁰

Komedi, genellikle olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik bir biçimde yer değıştirmesinden kaynaklanmaktadır. Komedi Sineması, edebiyat geleneğinden de yararlanmış. Fakat bu geleneği daha da zenginleştirmiştir. Bu tür sinemaya en uygun türlerden biri olarak görülmektedir. Komedi türünün savruklama, "vodvil", Amerikan güldürüsü, müzikli güldürü, toplumsal yergi, İngiliz güldürüsü gibi alt türleri de bulunmaktadır. Savruklama, sessiz sinemanın sonuna kadar gelişme göstermiştir. Güldürünün bu çeşidinde kovalamaca, tekme atma, pasta fırlatma, beklenmedik rastlaşma gibi kaba güldüm öğeleri bolca kullanılmaktadır. Vodvil'de ise, olaylar çapraşık dolantılar dizisine dayanmaktadır. Amerikan Güldürüsü'nde, hem savruklaşmanın hem de vodvilin özellikleri bulunmaktadır. Derinlere gitmeyen bir anlatıma sahiptir. Müzikli Güldürü ise, Amerikan güldürüsünün müziklendirilmiş bir çeşididir. İngiliz Güldürüsü ise, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de gelişen, kendine özgü nitelikler taşıyan bir film çeşididir. Bu çeşit güldürü, alışılmadık saçma gibi görünen bir durumu çıkış noktası olarak ele almaktadır. Toplumsal yergi çeşidi ise gülmecenin bir aksaklığın düzeltilmesinde silah gibi kullanılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Gerçek güldürü filmi ise, izleyicileri güldürmekle birlikte düşündürmeye de yönelten, sonunda trajik bir izlenim bırakan yapıtlardır.¹³¹

Sinema, ilk yıllarında tiyatrodan etkilenmiştir. Güldürü türü de revü, kabare, vodvil, sirk, müzikal, balad opera gibi gösterilerde yer alan pek çok güldüm öğesinden yararlanmıştır. Sessiz dönemde ilk komedi filmleri çekenler, halkı yakalayabilmişlerdir. İktidar, güç ve baskının üzerine

129 Tarık Kakinç, 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Güldürü-Komedi Filmleri, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995, s.7-8

130 Onaran, s.97

131 Özön, Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, s.151-152

gülmüşlerdir. Bunları simgeleyen jandarma ya da polisi filmlerde sıkça kullanılmışlardır. Bu filmlerde örneğin bir polisin su kuyusuna düşmesi gibi güldüm öğeleri bolca görülmektedir. Chaplin, bunun seyirciyi daha çok güldürdüğünü söylemiştir. Eğer sıradan bir vatandaş kullanılsaydı seyirci bu denli gülmeyecekti. Chaplin'e göre; daha gülünç olan, gülünç duruma düşen ama buna karşın başına olağanüstü bir şeyler geldiğini kabullenmeyip, ağırbaşlılığı sürdüren kişilerdir.

1920'li yılların toplumsal yaşamı güldürülerin içeriğinde ve anlatımında etkili olmuştur. Bu dönem güldürü filmleri, önceki dönemin fantastik bir dünyada geçen ve fiziksel durumlara dayalı güldürülerinin yerini almıştır. Bu yeni gerçek dünyada şaka ile yaklaşılabilecek değer yargıları, kurumlar, toplumsal statüler, bir dizi olay bulunmaktadır. 1920'lerin güldürülerine yansıyan ya da kaynak olan toplumsal değişimler yaşanmıştır.

Bu değişimlere, olaylara kısaca bakılacak olursa: Amerika'da her zaman bir sömürü konusu olacak "kızıl" korkusu gündemdeydi. Özgür siyahlara karşı duyulan nefret ve onun şiddet örgütü Ku Klux Klan'a sempati büyümekteydi. Üye sayısı 4 milyonun üzerine çıkmıştı. 1920 seçimlerinde Cumhuriyetçi aday Warren G. Harding, başkan seçilmiş ve daha az devlet, devlette daha çok iş düşüncesini hayata geçirmek için, alt sınıfların başkaldırısından korkan büyük-küçük iş çevrelerini güçlendirici önlemler almıştı. Hükümetin kendisi de giderek bir şirket gibi yönetilmeye başlanmıştı. Henry Ford, hareketli bant sistemiyle, Amerikan tarzı yaşamın mitlerinden biri olan, bu nedenle de alaylı biçimde kullanılan, otomobil üreterek büyük ölçekli üretimde çığır açmıştı. Radyo yayınları da 1920'lerin bir mitiydi. Makine yapımında ve işletmecilikte oluşan gelişmeler sanayi üretimini artırmıştır. Otomobil ve dayanıklı tüketim malları üretimi büyük ölçüde artmış ve çalışan sınıfın da yaşam düzeyi yükselmiştir. Bu dönem, gazetelerin tanımıyla, Caz Çağı - (Jazz Age) olarak adlandırılmıştı. Borsa ve gayrimenkul kazançları yükselmişti. Yasadışı içkinin satıldığı barlarda caz orkestraları eşliğinde Charleston dansları yapan, kısa etekli ve bobstilleri saçlarıyla özgür genç kadınlar görülmekteydi. Halk ise bu coşkuyu yalnız radyo ve resimli gazetelerden öğrenmekteydi. Bu dönemde haftada 50 milyon izleyici toplayan yeni filmler Caz Çağı'nın göstergeleiydi. Kitle kültürü çağı, yaşanmaktaydı. Aynı zamanda 1920'ler, yasaların çiğnendiği ve örgütlü suçların arttığı karanlık bir dönemdi. İçki aleyhtarı hristiyan kadınlar birliği, alkollü içkilerin satışını yasaklamayı başarmıştı. Yaptırım mekanizmasının zayıflığı, gangsterleri, karlı bir iş olan içki yapım ve satışına yöneltmişti. İletişim ve ulaşım ilerleyerek kentsel, kırsal ayırım ortadan kalkmaya başlamış, karayolları genişlemiş, parklar yapılmış, eğitim gelişmişti.¹³²

Böylesine bir atmosfer içerisinde **Mack Sennett** 1912'de Keystone Stüdyolarını kurmuştu. Artık, ABD'de komedi filmleri ayrı bir tür olarak



gelişmeye başlamış oluyordu. Sennett'in filmlerinde koca bıyıklı ve şapşal polisler, sarışın ve aptal güzeller, kentli çılgınlar, özentili, züppe zenginler yoğunlukta idi. Sennett, yaptığı filmlerinde izleyiciye çılgın ve absürd bir Amerika sunmuştur.¹³³ Mack Sennett, Amerikan sinemasında güldürü ile ilgilenen ilk sanatçı olmuştur. Filmlerinde dönemin modasına uygun mayolar giymiş genç ve güzel kızlara yer vererek bir ilki gerçekleştirmiştir. Sennett, çalışmalarında sanatsal bir biçim oluşturmamıştır. Sadece, güldürmek amaçındadır. Filmlerinde mayolu kızlar, polisler, soytarılar, köpekler, kediler, bebekler, otomobiller sıkça kullanılmıştır. Seçkinler onun filmlerini kaba ve aptalca bulmuşlardır. 20'lerde filmleri giderek rutinleşmiş ve sonunda ilginçliğini yitirmiştir.

1920'lerin hızlı yaşamını birçok komedi sanatçısı filmlerinde kullanmıştır. Harold Lloyd'un filmlerinde yüksek binalar, asansörler, yangın merdivenleri, lunapark araçları, tramvaylar, trenler görülmektedir. Bunlar, H. Lloyd'a, filmde uygarlık gereği olarak baş belası olmaktadır. Buster Keaton'un da filmlerinde mekanik canavarlarla başı derde gir-



Buster Keaton

133 Scognamillo, *Amerikan Sineması*, s.44



mektedir. **Marx Kardeşler** filmlerinde gerçek üstü sayılabilecek her şeyden yararlanmışlardır. Yanık durumda cepten çıkarılan bir kaynak lambası, kemirilen bir telefon... **C. Chaplin**'in filmlerinde de yeni yaşamın delice hızı görülmektedir. **Modern Times** (1936) (Modern Zamanlar) isimli filminde emekçilerin ve işsizlerin dünyasına girmiştir. Chaplin Amerika'yı, acımasız ve duygulu mizahla bir kâbus olarak anlatmıştır. Sennett'in kahramanları düzeni yıkmakla yetinirken, Chaplin, yıkılması gereken aldatıcı sömürü düzenine, eleştirel yorumlarını ve toplumsal çarelerini getirmiştir.¹³⁴

Sesli sinemaya geçişle beraber, eski sinema sanatçıları yeniliklere uyum sağlayamamışlardır. Yeni oyuncular, dönemin en iyi komedi ustalarıyla rekabete girmişlerdir. **Laurel-Hardy** ile saçmalığı kullanan, anlamsızlığın kıyısında dolaşan gaglarıyla yeni bir komedi anlayışı geliştiren **Marx Kardeşler** gibi.¹³⁵ Sesli sinema ile birlikte Chaplin, dışındaki ustalar eski çizgilerini sürdüremezken, sinemada hareketten çok durumlara ve sözlü esprilere dayanan vodvil türü komedi filmleri, önem kazanmıştır. Marx Kardeşler, Eddie Cantor, Mae West, W.C. Field, Laurel-Hardy çifti bu yeni anlayışın öncüleri olmuştur. 1930'ların sonlarında mizah öğesinin yeniden farklı bir şekilde ele alınması sonucunda daha gelişmiş ve karmaşık biçimde yapıtlarla komedi en parlak dönemine girmiştir. Çağdaş Amerikalı'nın iş, aile, sosyal ortam bunalımlarını Hollywood

134 Makal, s.23,32,37,50,60,62

135 Gerard Betton, **Sinema Tarihi Başlangıçtan 1986'ya Kadar**, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s.36



filmleri komedi türü ile deşebilmiştir. Eski Hollywood yıllarının incelikli, esprili, iyimser Amerikan güldürüsü (Capra, Lubitsch, Cukor, Hawks) 1940'larda keskinlik kazanmış ve giderek bir gülüt gösterisine dönüşmüştür.

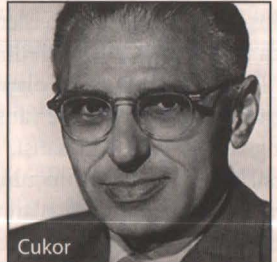
Bu dönem 1960'lardan sonra eski canlılığını yitirmiştir. II. Dünya Savaşından sonra, önemini yitiren komedi filmleri Jerry Lewis ve Louis De Funes gibi popüler komedyenler tarafından sürdürülmüştür. Sadece güldürmeyi amaçlayan filmlerin dışında ilginç filmler de yapan isimler bulunmaktadır. Woody Allen ve Mel Brooks'la Amerikan güldürüsü, genelliğini yitirip bireyci (Allen) ya da daha kırıncı (Brooks) olmuştur. Allen, aydın işi inceliklerle ilgilenirken, Brooks bilinçli soytarıkları, hatta kaba mizahı seçmiştir.¹³⁶



Capra

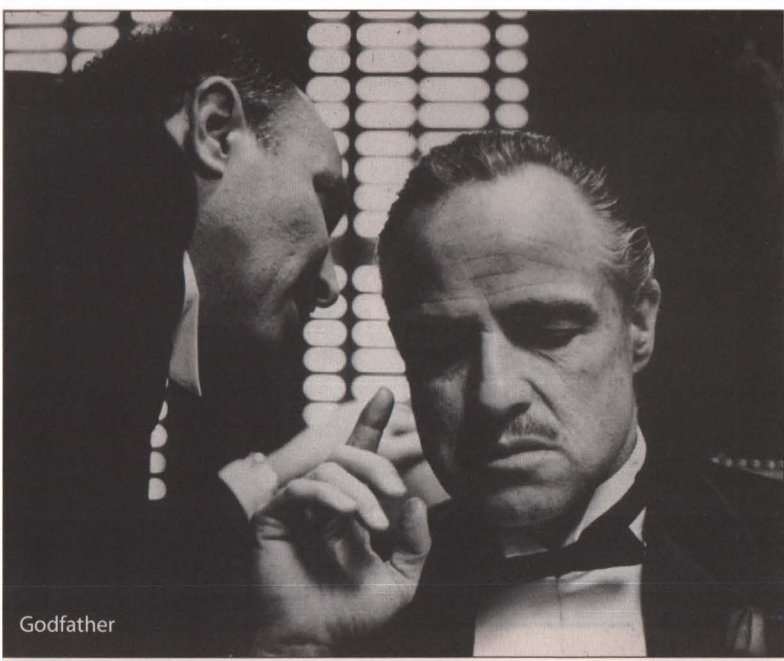


Lubitsch



Cukor

¹³⁶ Scognamillo, *Amerikan Sineması*, s.87



Godfather

Polisiye-Gangster Türü

Polisiye film türü içinde birkaç film çeşidini barındırmaktadır. Bu çeşitler polis filmi, gangster filmi, kara film olarak sıralanmaktadır. Polis Filmi, gizemli bir olayın aydınlığa çıkartılmasına dayandırılmaktadır. Gizemli bir olay öne sürülür ve bu olayla ilgisi olan kişiler tanıtılır, bu kişilerin kuşkulu yönleri gösterilir, olayın aydınlatılmasına yarayabilecek ipuçları ortaya konulur. Polisiye türünde olaylar mantık çerçevesinde gelişmektedir. **Gangster Filmi** ise Amerika'daki gangsterleri konu alan yapımlardır. Bu filmler gangster çetelerinin faaliyetlerini anlatmaktadır. Bu yapımlarda zaman zaman toplumsal eleştiri de yapılmaktadır. Gangster filmleri toplumda değişen değer yargılarına, göre bazen gangsterlerin, bazen de bunlarla savaşıyan yasa adamlarının bakış açısından **ele** alınıp işlenmektedir. Bu filmler, çok canlı bir hava içinde, hızlı bir şekilde gelişmektedirler. Kurgu büyük önem taşımaktadır.

Polisiyenin bir çeşidi olan Gangster türü 1920'li yılların Amerikan sosyal yaşamının adeta perdeye yansımasıyla oluşmuştur. Bu dönemde Amerika'da gangsterler; gizli içki satışı, kadın ticareti, uyuşturucu kaçakçılığı, çocuk hırsızlığı, banka soygunculuğu yapmaktadırlar. Onların yaşantıları seyirci tarafından merakla karşılanmış ve bir gangster efsanesi oluşturulmuştur. Gangsterleri kahraman haline getiren bu filmlerin yanında bunlarla çarpışan polisleri öven anti-gangster filmleri de çekilmiştir. Daha sonra II. Dünya Savaşı ile Gangster filmleri Amerika'da çekiciliğini yitirmiştir.²¹⁷



Ekonomik bunalımın ilk yıllarında, sinema seyircileri artık komedilerden, tarih ve serüven filmlerinden sıkılmıştır. Toplum, sinema aracılığıyla kendi sorunlarının gündeme gelmesini istemektedir.

Warner Bross bu dönemde **Little Caesar** isimli bir film yaparak gangster filmlerinin altın çağını başlatmıştır.¹³⁷

Gangster diye tanımlanan kişi yaşantısını şiddet üzerine kurmuştur. Bu yola girmesi bir tercihten çok, bazı koşulların sonucunda olmuştur. Gangsterler, kendi koydukları kurallara uygun ve toplumdan kopmuş olarak yaşamaktadırlar. Sıradan insan kanun dışı kişilerin yaşamlarına her zaman ilgi duymuştur. Sinema da insanların ilgi duyduğu her şeyi kullanmıştır. ABD’de, 1930’larda insanların herşeyin ölçüsünü kaçırdığı bir zamanda gangsterlik gelişmiştir. Gangsterlerin kök salmaları ve büyümeleri 1920–1930 yıllarına rastlamaktadır. Gangsterlik iki yönde gelişmiştir. İktisadi bunalım sonucu, kasabalarda, küçük gangster çetelerinin türemesi ve önemsiz soygunlarla, akıl dışı davranışlarla kamuoyunda büyük tepkiler yaratmaları, iktisadi bunalıma ilaveten, içki yasağı ve göçmenlerin Yeni Dünya’da tutunabilme çabaları sonucu büyük çapta gangster çetelerinin doğması ve bir daha yokedilemeyecek kadar büyümeleri. İktisadi ve sosyal çıkmaza düşen toplumun ürünü taşra gangsterleri, işe para, heyecan, ün gibi ilkel ihtiyaç ve duygularını tatmin için başlamışlardır. Halktan ise

¹³⁷ T. Kakinç, **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993, s.36

hiç de beklenmeyen bir ilgi görmüşlerdir. Eyalet gazeteleri de tiraj için bu taşralı soyguncuların hayatlarını abartarak anlatmışlardır. Eyalet polisi ise, verimsiz çalışmalarıyla bu soyguncuları durduramamıştır. Örgütlenmiş gangsterler ise bu taşralı soyguncuları hiç önemsememişlerdir. Efsaneleşmenin sarhoşluğu ile iyice tanınmak için hareket eden taşralı soyguncuların çoğunun federal suç işlemesi sonucu, işe federal polis karışmış ve acımasız bir soyguncu avı başlamıştır. 1934–1937 arasında bu efsane durdurulmuş ve gangster filmleri düşüşe geçmiştir. Bu filmler gangsterler hakkında gerçekleri yansıtmamış ve onların insani yanlarına değinmemiştir. Soyguncular aşırı kötü, polisler aşırı kahraman olarak gösterilmiştir. Örgütlenmiş gangsterler ise iktisadi durgunluğun yanı sıra, 1920'deki içki üretim ve tüketiminin yasaklanmasıyla beraber ABD'yi kasıp kavurmaya başlamıştır. Örgütlenmiş gangsterler içki işine el atınca, büyük bir kazanç elde etmişler ve büyük bir güç durumuna gelmişlerdir. Mafya, ABD'de 1890'lardan beri varlığını sürdürmesine karşın, iktisadi bunalım ve içki yasağı ile birlikte mafya varlıklanmaya başlamıştır.¹³⁸

Amerika'da 1930'ların başlarında çevrilmeye başlanan gang filmleri giderek suçu ve suçluları öne çıkarmış ve onlara alkış tutan bir havaya girmiştir. Yapım evlerine kilise grupları, kadın demekleri, eski askerlerden ve politikacılardan protesto mektupları gelmiştir. Sinema sanayi, çok ağır bir dille eleştirilmiştir. Zamanla protestoların da etkisiyle gang filmleri ilgi odağı olmaktan giderek uzaklaşmıştır. Roosevelt'in başkan seçilmesiyle, çeşitli suçların affı ve toplumsal dönüşümlere girilmesi sonucu ülkeyi yepyeni bir umut dalgası sarmıştır. 1933'ten başlayarak gang filmleri örgütlü suç yaşamını sergilemek yerine, konuya daha ahlakçı bir yönden bakmış ve bu suçların nasıl engellenebileceğinin yöntemlerine eğinilmiştir. Yasa adamları, filmlerde yüceltmeye başlanmıştır.¹³⁹

II. Dünya Savaşı sırasında bu tür duraklamıştır. Savaş, toplumu etkilemiş ve bunun sonucunda, gangster filmlerine toplumsal ve insancıl görüşler girmiştir. Bazı bilimler, hümanizm akımıyla karışık sosyalist yorumları yansıtmaya başlamış ancak kapitalist düzeni hafifçe eleştiren bu filmler pek etkili olamamışlardır. 1960'lardan sonra bu filmlerde aşırı şiddet sahneleri görülmektedir. Kanun dışı dünyaya, faaliyetlerine ve insanlarına gerçekçi bir şekilde yaklaşmıştır. Devlet içinde devlet oldukları ima edilmiştir.¹⁴⁰

Gangster kanun dışı insan ve örgüt kimliği ile sadece ABD'ye özgü olmasa da Amerikan toplumunda sarsıntılar yaratan, Amerikan sinemasında kesin boyutlarını bulan ulusal bir olaydır. Gangster, Westernlerdeki haydutlar gibi zamanla toplumsal adaletsizliğin, eşitsizliğin kurbanına dönüşmüşler ve bir sevimlilik kazanmışlardır. Giderek ailesine, onuruna, kiliseye bağlı bir "baba" konumuna ulaşmışlardır.¹⁴¹

138 Ersin Pertan, "Sinemada Gangster Filmleri", *Yedinci Sanat Dergisi*, Ocak 1974, Sayı:2, s.23-26

139 Kakinç, *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri*, s.43-44

140 Pertan, s.28-29

141 Scognamiglio, *Amerikan Sineması*, s.61-62

Toplumsal gangster filmlerine olan ilgisi, kurulu düzene karşı çıkmanın çekiciliği ile açıklanmaktadır. Dolayısıyla, bu çekicilik gangster mitosunu da doğurmuştur.¹⁴²

Kara film ise polis filmlerinin II. Dünya Savaşı sırasında gelişen bir çeşididir. Suçlu, çevresini ruhsal özellikleriyle yansıtmaktadır. Soygun, uyuşturucu kaçakçılığı, şiddet, ölüm, şantaj, cinsellik kara filmlerin başlıca öğelerini oluşturmaktadır. Kara filmlerde, suçlular gibi yasa adamlarının da olumsuz yanları belirtilmektedir. Olaylar gergin, hoşucu, ürkütücü bir atmosferde gelişmektedir.



The Adventure of Sherlock Holmes

Polisiye film türü, kaynaklarını edebiyattan almıştır. Polisiye romanları ve kahramanlarının pekçoğu sinemaya uyarlanmıştır. **Sherlock Holmes** en çok kullanılan karakterdir. İlk Holmes filmi, Vitagraph adına 1905'de çekilen **The Adventure of Sherlock Holmes** isimli yapımdır. Yapımevlerinin B sınıfı ucuz yapımları arasında da Holmes filmleri sık sık yer almıştır. **Lesli S. Hiscott, Thomas Bentley** söz konusu filmlerin adı en çok anılan yönetmenleri olmuştur. **B sınıfı Holmes filmleri**, 1946'ya dek çekilmiştir. 1940'ların sonuna doğru ise seyircinin ilgisini kaybetmiştir. 1970'lerde birkaç kez sinema ve televizyonda canlanma belirtileri göstermiştir.¹⁴³

1970'lerin ortalarında yapılan dedektif ve polis filmleri, ekonomi ve politika dünyasının seçkinlerinin bozulmaya uğradığı bir toplum tablosu çizerek bu dönemin liberal atmosferini anlatmaktadır. **Chinatown (Roman Polanski, 1974)** isimli film Vietnam ve Watergate sonrası dönemde yaygın

142 Pertan, s.32

143 T.Kağıncı, **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gerilim/Polisiye Filmleri**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995, s.64-65

EINE ROBERT EVANS PRODUKTION / EIN ROMAN POLANSKI FILM

**JACK
NICHOLSON** **FAYE
DUNAWAY**
"CHINATOWN"



JOHN HILLERMAN PERRY LOPEZ **JOHN HUSTON** Produktions Designer Mitproduzent Musik Arrangement TECHNICOLOR
BURT YOUNG und RICHARD SYLBERT C.O. ERICKSON JERRY GOLDSMITH PANAVISION
Drehbuch: ROBERT TOWNE Produktion: ROBERT EVANS Regie: ROMAN POLANSKI
EIN PARAMOUNT FILM IM VERLEIH DER
CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION



olan kuşkuculuk ve karamsarlığı gözler önüne sermektedir. Filmde, çürümüş bir ekonomik elitin hakim olduğu bir toplum anlatılmaktadır. Filmin dedektif karakteri olayların gidişini denetleyemeyen, kusurlu bir adam olarak çizilmiştir. Chinatown 70'li yılların ortalarındaki kültürel kötümserliğin çarpıcı bir ifadesi olarak görülmektedir. Geleneksel muhafazakâr ekonomik çıkarlar karşısında liberal eleştirinin ne yönde yol almakta olduğunu göstermektedir.¹⁴⁴

Kara filmin, 1970'lerin ortalarında yeniden dirilmesi politik liberalizmin oluşmakta olan gerçeğini ortaya koymaktadır. Doğruyu yapmaya azimli, fakat gerçekleri değiştirmekten aciz trajik kara film dedektifi tiplemesinde, zavallılık duygularıyla birlikte, liberal idealin bu dönemdeki en çarpıcı yansıması görülmektedir. Liberal eleştiri, fiyat artışları karşısında, ülkenin petrol şirketleri tarafından sömürsüne çaresiz kalmıştır.

1940'ların sonu ve 1950'lerin başındaki kara film akımı geleneksel olarak, kimi zaman muğlak görünümlü bir takım manevi güçlerin birbirleriyle çeliştiği, hilenin, sahtekârlığın ve cinayetin sıradanlaştığı karanlık bir dünya çizmektedir. Bu filmler, kanunun sınırında iş gören, kendi bildiğini okuyan, yalnız yaşayan ve genellikle uğursuzlukların kaynağını oluşturan kadınlarla, sınırlı ilişkiler kurabilen dedektif tiplerini sergilemektedirler. Bu dedektifler, genellikle haksız yollardan elde edilmiş servet ve gücün foyasını ortaya çıkarmaktadır. Bu filmlerde suç ve iş dünyası sık sık birbirinin yerine geçebilir unsurlar gibi gösterilmektedir. Kara filmlerde, düzen, muhafazakâr ahlaki buyruklarda oluşan bir çözümlü bozulmaktadır. Bu filmlerin büyük kısmı geleneksel ahlaki olumlamakta ve ahlakçı sonlara bağlanmaktadır. 1967'den itibaren kara filmin yeniden varlık kazanması muhafazakâr değer ve toplumsal sınırların 60'lı yıllara damgasını vuran çöküşü ile aynı döneme rastlamaktadır. Kara film, dönemin eleştirel faaliyetini büyük ölçüde harekete geçiren popülist güvensizliğin ya da güven kaybının bir parçası olarak açıklanmaktadır. Bu filmlerde, varlıklı ve nüfuz sahibi kişiler genellikle bozuk ahlaklı olarak çizilmektedirler. Bu bakış, kişilerin zamanın iletişim araçlarında yer alan gerçek resmedilme biçiminden uzak bulunmaktadır. Bu filmler, liberalizmin bir dönemde geçirdiği dönüşümlere dair bir şeyler söylemektedirler. Kamusal güvenin çöküşü ve kamusal kurumlardaki aşınma, kamu psikolojisinde, liberal nezaket ve özeleştiri ile onarılması mümkün olmayan bir hasar yaratmıştır.¹⁴⁵

Kara film kahramanı 1960'larda kendisine ait olanı geri almak için mücadeleye ettikten sonra servete sırtını dönüp gidebiliyordu. Bu tür yaklaşımlar 1960'lara özgü olaylar gibi görülmektedir. Kişisel kurtuluşu seçip kokuşmuş bir dünyayı reddetmeye dayalı bir erdem gösterisidir. 1975'e gelindiğinde, reddedilen dünyanın gerçek kokuşmuşluğunu kanıtlamasının ardından, iktidar yapılarının karşısına bir kişisel erdem alanı yerleştirmek artık mümkün olamamaktadır. 70'li yılların ortalarında kara film, geleneksel dedektifin bireysel zaferlerine bile yer vermeyen bir kötümserlik içinde görülmektedir. Liberalizmin, Amerikan kültüründe zirveye çıktığı 70'li yılların ortalarında göze çarpan en belirleyici unsur, yapısal çöküntüden (özellikle ekonomik) kaynaklanan bir umutsuzluk duygusu olarak açıklanmaktadır. Bu on yılın ilerleyen dönemlerinde, liberal gündemin yetersizlikleri daha da görünür olunca insanlar etkisiz "Demokrat"tan vazgeçip olumlayıcı "Cumhuriyetçi"ye sığınmıştır. Dedektif türü de eski biçimine dönmüştür. İnsancıl ve başarılı dedektif, sert dedektif tiplmesine geçiş yapmıştır. Sert dedektif filmlerinin popülarlığı, 80'li yılların başlarındaki muhafazakâr temsillerin gücünü ve başarısını onaylar nitelikte açıklanmaktadır.¹⁴⁶

145 a.g.e., s.138-139

146 a.g.e., s.140-141



Casablanca

Melodram Türü

Melodram, Fransız Devriminden sonra siyasal ve toplumsal bir anlam kazanmıştır. Kötülük ve iyilik çatışmakta, sonunda ezilenler kurtulmakta, ezenler ise cezalandırılmaktadır. Ezilenler halktan, ezenler, sömürenler de egemen sınıfın temsilcisi olarak gösterilmektedir. Melodram, tehlikeli sayılmış ve bir yerden sonra yasaklamalarla karşılaşmıştır. 19. yüzyılda okuma yazma bilmeyenlerin eğlencesi tiyatroydu. Melodram ise bu kitlelerin izlediği türdü. Melodram tiyatrosu, halka dönük olarak tasarlanmıştır. Klasik tiyatroya bir tepki olarak da açıklanmaktadır. Karmaşık bir entrika, çatışmalar ve raslantılar üzerine kurulmuştur. Canlılık ve hareket en baştan beri bünyesinde bulunmaktadır. Melodram tiyatrosu, eski çağların kahramanlarını değil, çağdaş insanı konu olarak ele almıştır. Melodram da, konular dört temel kişi çevresinde gelişmektedir. Kötü adam, hain adam dramın çıkış noktasıdır. Kahraman ya da bütün ahlak değerlerinin temsilcisi bir kişi bulunmaktadır. Saf bir genç kız, kötü adamın oyunlarına kurban gitmektedir. Bir güldürücü de dram ve gerilimi hafifletmektedir. Bu kalıplar daha sonra sinema tarafından kullanılmıştır. Melodram da müzik de önemli bir yer tutmaktadır. Sahnenin havasına uygun müzik seçilmekte ve başlıca kişiler ayrı bir müzik aletiyle tanıtılmaktadır. Sessiz sinema döneminde, filmlere eşlik eden müzik de (sesli

sinemada temel müzik gibi) melodram geleneğinden gelmektedir. Melodram sahnelerden çekilmiştir. Fakat kitlelere sinema yoluyla değişik bir boyutta ulaşmaktadır.

Melodram türü, sinemanın en yaygın türüdür. Bu tür, gelişmemiş izleyicinin en sevdiği tür olarak açıklanmaktadır. Melodram, ağlatı ile dramın karikatürleştirilmiş, bozulmuş biçimi olarak görülmektedir. Ağlatı gibi insanların sorunlarını ele almak amacındadır. Ancak bunu yaparken kaba bir yol izlemektedir. Melodram, insanları, olayları, durumları, duyguları kalıplaştırmaktadır. Bu tür, dünyayı iyiler ve kötüler olarak ikiye ayırmaktadır. İyiler birçok kötülüklerle karşılaşılır. Ama bir kurtarıcı ile her şey yoluna girebilmektedir. İzleyiciyi en kısa yoldan etkilemek amacı güclülmektedir. Melodramlarda dramatik yapı önem kazanmaktadır. Asıl konunun yanında ikinci ve üçüncü derecede olaylar da işlenmektedir. O kadar ki olaylar, entrikalarla birbirine karıştırılır. Acıklı sahnelerin ardından, izleyiciyi rahatlatacak sahnelere yer verilirken tüm öğeler son derece abartılarak kullanılmaktadır.¹⁴⁷

Sinema görsel bir gösteridir. Bu yüzden eyleme dayanan, kişilerin ruhsalimsellikten çok işlevsel değerine önem veren melodrama her yönden uygun düşmektedir. Melodram sinemasında; Avrupa, duyguları stilize ederken, Amerikan Sineması onların ortaya çıkışını konu edinmiştir. Sinemada melodram iki ayrı ve karşıt nokta üzerinde kurulu bulunmaktadır. Bir yandan kişinin yaşamını bir düş gibi görmekte, olabilirliğin dışına geçmek tutkusunu beslemekte, öte yandan da egemen bir sınıfın isteklerini simgeleyen kurallara bağlılığını sürdürmektedir. Bu yapımlar Hollywood'un tipik suya sabuna dokunmayan aşk filmleridir. Bu filmlerde kötü kadınlar, cezalandırılmaktadır. Olumlu ve saf kızlar ise mutlu sona ulaşmakta ve evlenmektedirler. Diğer taraftan ise gerçekte, sözü geçen saf kızların son derece maddeci olduğu iddia edilmektedir. Aile ve toplumu tehdit eden şeytan kadın tipi ise aslında 1920'li yıllardan beri ortaya çıkmıştır. Babaerkil yargılara göre kadın, sinemada ya vamp ya da masumiyeti erdem gibi taşıyan adeta bir çocuk olmaktadır.¹⁴⁸

Melodramlar sessiz sinemanın son yıllarında Amerika'da önem kazanmıştır. 1930'larda "kadın filmleri" (woman's picture) adı altında 10 yıl kadar popülerliklerini sürdürmüşlerdir. Bu filmler, sinemanın halk tarafından tutulan en geleneksel örnekleri olarak görülmektedir. Türün en önemli özelliklerinden biri, bir kadın kişiliği hatta yüzü üzerine kurulabilmesidir. Çünkü kadın filmleri, Yıldızcık'a dayanmaktadır. Yıldızcılık tiyatrodan, sinemaya geçmiştir.

Romantik Sinema ise, Hollywood'dan çıkan ve Hollywood'un yarattığı Yıldızcılık'ın etkisinde, yüzeysel, tutucu ve geleneksel bir tür olarak görülmektedir. Tiyatronun geleneksel kalıplarına daha yakın duran Romantik Sinema, bağlılık, fedakârlık, duygusallık gibi kentsoylu temalarını kullanmak-

147 Özön, *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*, s.150-151

148 Kakinç, *100 Filme Başlangıçtan Günümüze Duygusal/Aşk Filmleri*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995, s.7-8

ta, kalıpları kendi içinde değiştirmektedir. Hollywood, sinemada; "delikanlı kızla tanışır, delikanlı kızı yitirir, delikanlı kızı bulur" formülünü defalarca kullanmıştır. Sinema, geliştikçe aşk daha gerçek bir biçimde anlatılmıştır. Fakat melodram sinemasının gelenekleri yine de korunmuştur.

1930'larda kadını erkeğin güvenilir can yoldaşı olarak gören anlayışın yanı sıra, sessiz sinemanın vampi yeniden ortaya çıkmıştır. 1934'ten başlayarak ekonomik bunalım atlatılmıştır. Topluma geçici bir iyimserlik hâkim olmuştur. Bu dönemdeki filmlerde, erkekler kadını salt cinsel bir nesne olarak algılamaktan çıkmışlardır. Kadınlar, sinema perdesinde erkeklerle eşit bir konumdadır. 30'ların pek güzel olmayan sinema karakterlerinin tersine 1940'larda seks bombaları ortaya çıkmıştır.

II. Dünya Savaşından sonra 60'lara değin olan sürede sinemanın mutlu son teması önemini kaybetmiştir. Bolluk ve refah toplumu insanlığa ağır sonuçlar getirmiştir. Bu ağır sonuçların toplumsal ve bireysel hayatta ve psikolojide ortaya çıkardığı yeni sorunlar sinemadaki sevgilileri de alışlagelmişliğin dışında bir çerçeveye ve ilişkiye sokmuştur. Eski romantizm kaybolmuştur. Sıradan erkek ve kadınlar sinemada görülmeye başlamıştır. Mutlu son beklentileri anlamsızlaşmıştır. Sosyal ve ekonomik sorunlar önceki dönemlerden daha ağırlaşmıştır. Sevgililerin, birbirlerine olan tutumları değişmiştir. Romantik çift hikâyeleri bitmiştir.¹⁴⁹

1970'lerin sonlarında romantik aşk filmleri yeniden belirmeye başlamıştır. Bu filmlerde kadınlar, sürekli erkekler tarafından kovalanan bir nesne durumundadırlar.

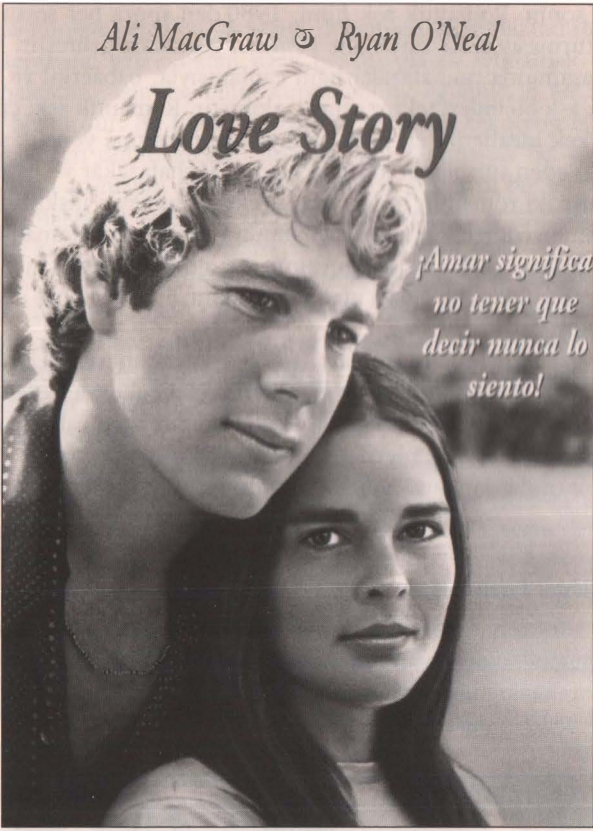
Melodramlarda geleneklerin zamanla değişmediğine en iyi kanıt olarak **Love Story (Arthur Hiller, 1971)** gösterilmektedir. Love Story, eski romantizmi çağdaş cinsel anlayışa bağlamaktadır. Bu filmin, yeni bir akım yarattığı söylenmiştir. Fakat karşı bir görüş olarak da zamanla hiçbir şeye başkaldırmadığı, hiçbir eski ya da yeni akımın öncülüğünü yapmadığı da söylenmiştir. Filmi, söylenenlerin aksine, sürüp giden şiddet ve erotizm akımına başkaldırmaktadır. Love Story, kısa sürede yok olan bir taklit dalgası yaratmıştır.

1970'lerin başlarından ortalarına kadar olan dönemde romantik aşk filmleri düşüşe geçmiştir. Bu dönemde, romantik aşk, heteroseksüelliğin oldukça kısıtlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzı olarak görülmektedir. Erkeğin iktidar fantazilerini dile getirdiği ve babaerkil aileyi sosyoseksüel ideal bir kurum olarak konumlandığı iddia edilmektedir. Bu nedenlerle de muhafazakâr olduğu söylenmektedir. Romantik aşkın gözden düşmesine, muhafazakâr kurumlara yönelen eleştirinin neden olduğu açıklaması getirilmiştir. Romantizmin 1970'lerin ortalarındaki düşüşü, ABD'deki toplumsal değişimler sonucudur. Bu dönemde, boşanmalar giderek artmış ve aşka, evlilikte mutluluğu bulanlar azalmıştır. Doğum kontrolü kolaylaşmış, geleneksel baskılar hafiflemiş ve cinsellik

Ali MacGraw & Ryan O'Neal

Love Story

*¡Amar significa
no tener que
decir nunca lo
sientol*



evlilik rutininden ayrılmıştır. Feminizm de kadınların kendi yaşamlarını kurabileceklerini göstermiştir. Kadınların, erkeklere bağımlılığı azalmıştır. Bunların sonucunda romantik aşk modeli olan aktif erkek/pasif kadın teması zarar görmüştür.¹⁵⁰

Dolayısıyla; 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarında, birçok romantik aşk filminde daha güçlü kadın kahramanlar figürleri çizilmiştir. Bu filmlerde, kadınlar daha rasyonel, erkekler ise duygusal zayıflık içinde gösterilmektedir. Neoromans filmlerinin birçoğu güçlü kadın portreleri çizerek, feminizme yaranmaya çalışırlarsa da bunlar aynı zamanda kadınlığa ilişkin geleneksel genç erkek modellerini yeniden harekete geçirerek feminizmin babaerkil iktidar senaryosunun yeniden yorumlayışını çelmelemek için yapılmış girişimler olarak görülmektedir. Erkek merkezli, romantik aşk feminizme, işsizliğe, siyasi istikrarsızlığa tepkilerin sürdüğü bir dönemde yeniden gündeme getirilmiştir. Bu filmler, o dönemde belirsizlik ve güvensizliğin yükselmesiyle rahatlatıcı yapılara duyulan gereksinimi göstermektedir.

150 Ryan-Kellner, s.239-240

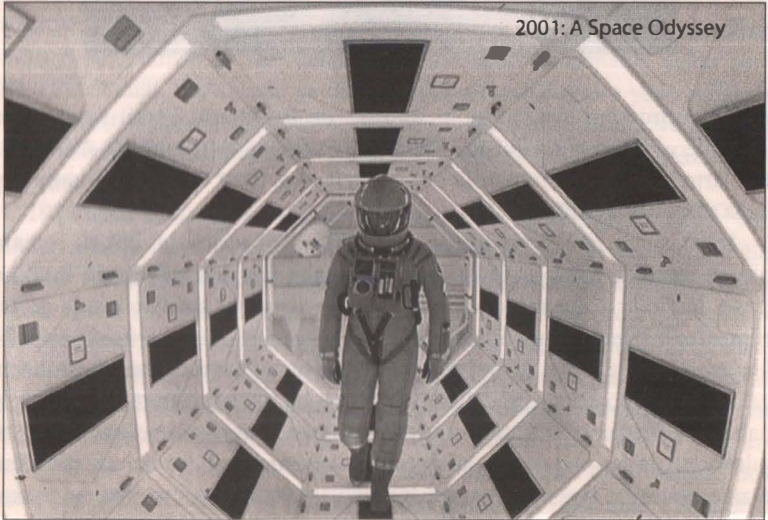
Daha sonra, Romantik aşk filmi, 1980'den sonra her şeyin eski düzenine oturmasıyla bir süreliğine yeniden gündeme gelmiştir. ABD toplumsal yaşamında muhafazakârlığın canlanmasıyla, babaerkil ve narsistlik romantik aşk biçimleri tekrar ortaya çıkmıştır. Romantik aşk, cinsel güce ilişkin erkek ideallerini en fazla besleyen ve narsizme yönelik saldırılara tahammül eden tür olarak görülmektedir. Muhafazakâr ve babaerkil himaye altındaki romantik birlik, esas itibariyle anneyle ilişkili bir güvenlik zeminine yeniden kavuşmak anlamına gelmektedir. Romantik, birlik, merkezinde bir erkek otorite figürünün yer aldığı babaerkil aile yapısının genç erkeğe yüklendiği cinsel utancı yenmenin en kesin yolu olarak açıklanmaktadır.¹⁵¹

1985'e gelindiğinde ise romantizm iyice kaybolmuştur. Üst kesimden genç kadınlar, eş seçiminde gelir seviyelerini ölçüt almaya başlamışlardır.

Yine de aşk ilişkileri sinemada yeniden tanımlama çabasıyla eleştirilerini yapmıştır. Bazı filmlerde, romantik aşk bir dert olarak gösterilirken, bazılarında da sömürünün hüküm sürdüğü bir alan olarak gösterilmiştir.¹⁵²

Bilim Kurgu Türü

Bilim kurgu, bilimsel olgu ve ilkelerden yola çıkan gelecek tahminleri olabileceği gibi bu olgu ve ilkelere açıkça aykırı düşen, bilim dışı bir nitelik de kazanabilmektedir. Ama her iki bilim kurgu türünde de bilime dayalı bir inandırıcılığın sağlanması gereklidir.



151 a.g.e., s.245

152 a.g.e., s.246-247

Sinema filmleri gerçekte yapıldığı dönemleri anlatmaktadırlar. Bilim-kurgu sinemasını, gerçeklikten uzak bir tür olarak açıklamak bir yanılsama olmaktadır. Aslında, bilim-kurgu politik eğilimlerin en doğrudan yansıdığı bir türdür. Bu türde, bastırılmış cinsellik, teknoloji fantazisi ve hazı olarak geri dönmektedir. Sinema, sınır tanımayan bir yayılmanın, yenedünyalara açılmanın peşindedir. Bunu ise gösterişli bir şekilde bilim-kurgu sağlamaktadır. Bilim-kurgu türü, insanlığın sonsuzluğun içinde ve sonsuza kadar engelsiz sınırsız yayılmak isteğini, sömürgeci kimliğini ebediyen koruyarak yenedünyalar fethetmeye kalkışını ve bu amaçla uzaya çıkışını ve eninde sonunda istilacılık hayallerinin cezasını çekmesine birkaç kuşak boyunca başının derde girişini anlatmaktadır. Sinemadaki bilim-kurgu türünün iki temel motifini **Space Opera** ve **Uzaydan İstila** filmleri oluşturmaktadır. İstila etme ve istilaya uğrama, aslında insanlık tarihinin iki temel serüvenidir.¹⁵³

Bilim-kurgu türünün ilk teması fantastik yolculuk olarak görülmektedir. Bu tema bilim-kurgu edebiyatında eskilere dayanmakta ve geniş bir yer tutmaktadır. İkinci tema ise, istila ve öteki dünyaların varlıklarıyla dehşet verici karşılaşma olmuştur. Bu temayla birlikte militarizm de gündeme getirilmiştir. Böylece bilim-kurgu sinemasının, ideolojisi de şekillenmeye başlamıştır. İstila, işgal ve kuşatma öykülerinin dünyada siyasal gerginliklerin iyice arttığı dönemlerde her zaman olduğundan daha büyük, daha gözüpük bir savunma psikolojisinin, savunmaya hazır olma gerekliliğinin önemini vurguladığı gözlemlenmektedir. Üçüncü tema ise, çılgın bilim adamı (mad scientist) olarak açıklanmaktadır. Filmlerde çılgın bilim adamı, insanlığı tehlikeye sürüklemektedir. Bu tema korku sineması tarafından da sıkça kullanılmıştır.¹⁵⁴

Bilim-kurgu türü, diğer türlerden çok daha büyük ölçüde görüşlerin, düşüncelerin, ideolojilerin yer aldığı bir alan olarak görülmektedir. Bilim-kurgu filmleri genellikle kaçış sineması niteliğindedir. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunun tutucu, gerici anlayışa sahip olduğu iddia edilmektedir. Bilim-kurgu filmlerinin pek çoğunda, Orta Çağ'ın simyacılarının çabaları Tanrı'ya, doğaya karşı geliş, büyücülük, şeytan işi sayıp cezalandıran engizisyonun tutumundan farklı bir yaklaşım görülmemektedir. Bu filmlerde simyacı kaçık bir bilgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaçık bilgin yaşamın gizini bulmuştur. Şayet bir canlı yaratmışsa cezalandırılmaktadır. Çünkü tek yaratıcı tanrıdır. İnsanın, Tanrı yerine geçmesi kesinlikle affedilmemektedir.¹⁵⁵

Sinemanın ilk yıllarındaki bilim-kurgu örnekleri, bilime karşı duyulan kentsoylu hayranlığı yansıtan edebiyat ürünlerinden oluşturulmuştur. Örneğin, **George Melies'in Aya Seyahat (Le Voyage dans la lune) (1902)**, **Jules Verne** ile **H. G. Wells'in** romanlarından aktarılmıştır. Fakat iyimser bilim-kurgu örnekleri uzun sürmemiştir. I. Dünya Savaşı

153 Veynel Atayman, "Bilim Kurgu Sineması", **25. Kare**, Temmuz-Eylül 1998, Sayı:24, s.49

154 Bernhard Roloff, Georg Seeblen, **Ütopik Sinema**, çev. Veynel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995, s.131-133

155 Nijat Özön, "Sinemada Bilim Kurgu", **Milliyet Sanat Dergisi**, Mayıs 1982, Sayı: 17, s.14



sonrasında, bilime karşı duyulan hayranlığın yerini karamsarlık almıştır. Savaş, bilimin yıkıcı olabileceğini tüm dünyaya göstermiştir. Kötümserlik, ABD'de başlayan 1929 ekonomik bunalımından sonraki Hollywood sinemasında görülebilmektedir. Yaratıklı, canavarlı filmlerle, ekonomik bunalımın umutsuzluğa sürüklediği insanları asıl konulardan uzaklaştırmaya çalıştığı iddia edilmektedir. ABD'de ekonomik bir iyileşme görülür görülmez, filmlerdeki korkunç yaratıklar güldürü çerçevesinde ele alınmaya başlamıştır.

II. Dünya Savaşı ve sonraki yıllardaki dünya olayları yeni sorunlar, insanların bilim karşısındaki tutumlarını daha da sarsmıştır. Bilim-teknikteki ilerleme ürkütücü boyutlara ulaşmıştır.¹⁵⁶

Modern bilimin ilerlemesi, II. Dünya Savaşından sonraki bilimsel gelişmeler, uzay denemeleri, bilim-kurgunun gelişiminde de etkili olmuştur. Atom savaşı sonrasında geçen bilim-kurgu filmleri karanlık, vahşi bir şiddet, yoksulluk ve kıyım dünyasını sergilemektedir. Bazı filmlerde de atom savaşı sonrasında yeni bir uygarlık kurulmuştur. Fakat bu uygarlık da insanlara vahşet, şiddet, yıkım getirmektedir.¹⁵⁷ Atom bombasının kullanılmasıyla II. Dünya Savaşı sona ermiş, ancak yeni korkular ortaya çıkmıştır. 1945'den sonra yeni bir dönem başlamıştır. Çünkü radyasyon korkusu da insanlara tanınmaktadır. Böylece bilim-kurgu sineması yeni malzemeler kazanmıştır.¹⁵⁸

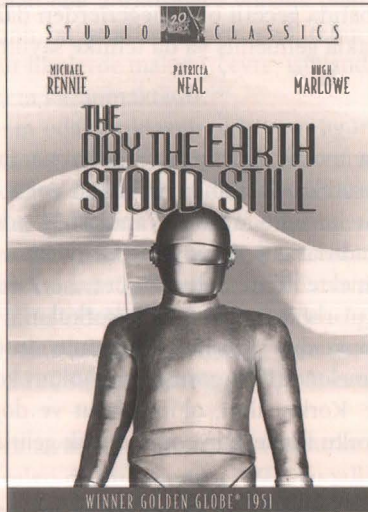
Bilim-kurgu türü özellikle 1950'lerde artmıştır. Bu dönemde soğuk savaş komünizmi ve atom bombası filmlerinde başka gezegenlerden ge-

156 Özön, "Sinemada Bilim Kurgu", s.11-12

157 Atilla Dorsay, **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**, İstanbul: Cep Kitapları, 1986, s.198-199

158 **ArkinSinema Ansiklopedisi**, s.137

lenler dünyayı ele geçirmek istemektedirler. Filmlerde görülen Mc Carthy Amerikasındaki komünizm korkusunun dışavurumu olarak açıklanmaktadır.¹⁵⁹ Soğuk savaş yıllarındaki kızıl tehlike ve dünyanın sonuna gelindiği korkuları ABD'nin, dünyaya yayılma girişimleri için uygun bir ortam hazırlamıştır. Bir görüşe göre bilim-kurgu sineması yayılmacı politikanın egemen olduğu bir evrene aittir.¹⁶⁰ Bilim-kurgu filmleri çoğunlukla bir ideolojik savaş aracı olarak kullanılmıştır. Bu en yoğun şekilde Amerikan sinemasının 1950-60'lı yılları arasında görülmektedir. 1945-55 arasındaki soğuk savaş, Berlin ablukası (1948), Mc Carthy'cilik (1950), Kore Savaşı (1950) ile daha da yoğunlaşmıştır. İlk uçan dairelerin ABD'de 1947'de görülmeye başlanması ve 1950'lerde çoğalması bir rastlantı olarak görülmemektedir. Bu dönemde kitle iletişim araçlarının katkısıyla Amerikan toplumu her yerde iç ve dış düşmanlar görmeye başlamıştır. Artık her an bir yabancı istilası beklenir olmuştur. Bu dönemin bilim-kurgu filmlerinde, Amerika'nın istilasını amaçlayan iç ve dış düşmanlar konusu sık sık işlenmiştir. Bu filmlerin hepsinde bilginler, askerlerin yardımı olmaksızın düşmana karşı koyamamaktadırlar. ABD'nin silahlı kuvvetleri, en yeni silahlarla son anda durumu kurtarmaktadırlar. Hollywood, Mc Carthy'cilige uygun olarak dünyayı (evreni) iyi ve kötü kuvvetler diye ikiye bölmüştür. Mc Carthy'ciliğin ürkütücü havadaki bu filmlerinin bildirisi; düşman içimizde her yerdedir. Her işin sonu silahlı güce dayanır. ABD'yi en iyi silahlarla donatmanın insancıl ve evrensel bir görev olduğu bu filmlerle işaret edilmektedir. Bu tezden ayrılan filmler de bulunmaktadır. **The Day The Eearth Stood Stil** (Robet Wise, 1951) isimli filmde uygar bir gezegen-



159 Giorgio Vincent, **Sinemanın Yüzyılı**, çev. Engin Ayça, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1993, s.76

160 Yüksel Zebil, **Amerikan Yüzyılı** 25. Kare, Ocak 1997, Sayı:18, s.9

den gelen uzaylı, dünyadaki atom deneylerinin yol açtığı tehlikelere karşı dünyalıları uyarmaktadır. Washington ise, kendi görüşünü benimsemeyen uzaylıyı düşman ilan eder. Uzaylı, geri dönerken evreni kurtarmak için dünyayı yok etmekten kaçınmayacaklarını söyler. Ancak 1957'den sonra bilim-kurgu sineması çağının gerisine düşmüştür. Uzay çalışmaları hızla ilerlemekte nükleer denemeler huzursuzluk yaratmaktadır. 1960'lar nükleer silahların sınırlandırılması görüşmelerinin, anlaşmalarının yapılması bu silahlara karşı baskı gruplarının olduğu bir dönemdir. Tabii böyle bir dönemde eskisi gibi silahlanma propagandası yapılamamıştır.¹⁶¹

Bazı bilim kurgu filmlerinde savaş aleyhtarı, pasif bir söylem öne çıkarılmıştır. Bazı filmlerde de yabancılaştırma, komşuluk dayanışması ve aile içi sorunlar gibi temalar da işlenmiştir. 1950'li yılların Amerikan istila filmleri ise çocukluk dönemi cinselliği ile savaş teorilerinin kozmik düzlemde birleşmesi olarak açıklanmaktadır.¹⁶²

Hollywood, son dönemde dolaylı bir ideolojik etkileme yoluna girmiştir. Bilim-kurgunun dışında yer alan yıkım filmleri, yırtıcı hayvanların yer aldığı filmlere yönelmiştir. Böylece insanlara, doğanın üstesinden gelinmez yıkımların olduğu gösterilerek, nükleer silah tehlikesinin gözden kaçırılmak istendiği iddia edilmektedir. Bilim-kurgu filmlerinde son yıllarda, insanlığın gelecekte alabileceği biçimler ele alınmaktadır. Bu konuda, dünyalıların üstünlük kompleksi ağır basmaktadır. Seyrek olarak yabancılarının üstünlüğü de ele alınmaktadır. Başka dünyalardaki toplumsal yapı ya da geleceğin dünyası ele alındığında, kurulu düzenin en iyi model olduğu vurgulanmaktadır. Geleceğin ve başka gezegenlerin toplumu için bile günümüzün Amerikan yaşam tarzı öne sürülmektedir. Bilim-kurgu filmlerinde, bugün batıda geçerli olan değerlerden daha üstününü, daha iyisini düşlemek ya akla gelmemiş ya da tehlike sayılmıştır.¹⁶³

Korku Türü

Korkuya duyulan merak Aristo'nun Katharsis (arınma) kuramı ile Freud ve Jung'ın yorumlarıyla açıklanmaktadır. Aristo'nun Katharsis kuramına göre, insanlar korkutucu sanat yapıtlarıyla şiddet ve vahşet duygularından arınmaktadır. Freud ve Jung ise, kişinin sadist ve mazohist eğilimlerini öne sürmektedirler. Freud'a göre, korkulara karşı gösterilen ilginin altında, korkularla anlatılan ya da korkularla boşalan bastırılmış gizli istekler bulunmaktadır.¹⁶⁴ Korku filmlerinin, insanların korkularını hafiflettiği iddia edilmektedir. Bu görüşe göre, ölüm korkusu bu filmlerle doğallaştırılmaktadır. Korku filmi, ölümü basit ve doğal bir olay olarak göstermektedir.¹⁶⁵ Korku filmlerinin çoğu, düşük gelirli, düşük eğitilmiş ve

161 Özön, "Sinemada Bilim Kurgu", s.14

162 Atayman, "Bilim Kurgu Sineması", s.51

163 Özön, "Sinemada Bilim Kurgu", s.14

164 Giovanni Scognamiglio, **Korkunun Sanatları**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996, s.6

165 Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya**, s.66



düşünce kıvraklığı daha az gelişmiş kentsel alt ve kırsal alan izleyicilerini hedeflemektedir.¹⁶⁶

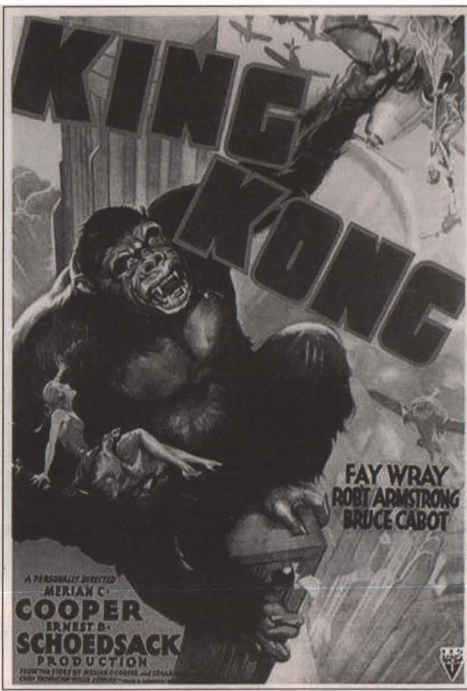
Korku türü, izleyicide korku uyandıran kişileri, olayları durumları işleyen filmler olarak tanımlanmaktadır. Bu türdeki filmler korkunç olayları, iğrenç yaratıkları (vampirler, kurt adamlar, hayaletler) kullanmaktadırlar. Heyecan yaratmaktan çok korkutmaya yönelik olan bu filmlerin konuları karanlık, karabasanlı bir atmosferde ve ıssız, tekin olmayan mekânlarda geçmektedir. Bu tür filmlerde makyaj, çevre, ışıklandırma, ses, düz anlatım ve yavaş kurgu önem kazanmaktadır.¹⁶⁷

Korku filmlerinin odak noktasını oluşturan figürler hep yarı yarıyadır. Yarı hayvan yarı insan, yarı ceset, yarı canlı, yarı canavar, yarı tanrı gibi. Bu yaratıklar mantık dışı ve düşsel ürünlerdir. Korku unsuru yaratan ana tema ise bu yaratıkların ne olduğunu kimsenin bilmemesidir. Yaratığın yokedilmesine kadar geçen süre içinde seyircinin heyecanlanması sağlanmaktadır. Sonunda kahraman canavarı yok edecektir. Canavarlar evrenseldir. Bunlar dünyanın her ülkesindeki insanlar tarafından ilgiyle karşılanmaktadır. Olaylar mantıksal olabileceği gibi mantık dışı da olabilmektedir. Ancak korku filmi izleyicisi açısından bunun pek bir önemi yoktur. İzleyici bunu beklememektedir.

Ölüm teması, canavarlar, zombiler gibi unsurların dışında korku filmleri politik düşünceleri de kullanmıştır. 1930'lu yılların Amerikan vampir filmleri, çeşitli eleştirmenlerin deyişi ile "ahlaksız Avrupalı"yı anlatmakta-

166 Ryan-Kellner, s.266

167 Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, s.148



dır. Öteki kavramı çerçevesinde yabancı olan kötüdür, politikası izlenmiştir. Benzer şekilde, **King Kong** ile de zenciler kötülenmiş, **Nosferatu**'da yaklaşan faşizm önceden sezilmiştir. **Murnau** bu filmde bir tiranı görüntülemiştir. Örneğin; bir korku filminde, yüzü çirkin, vücudu biçimsiz bir ölüye cani beyni takılmakta ve bu yaratık dirilerek canilikler yapmaktadır. Bu filmlerde, katil ve canilerin mutlaka kötü görüntülü insanlardan çıkacağı tezi öne sürülmektedir. Bu tema, faşistlerin, cani ve lumpenlerin yok edilmesi gerektiği teziyle örtüşmektedir. Korku filminin bir özelliği de, seyircide bir gelecek korkusu yaratmasıdır. Canavar, gelecek korkusunu da simgelemektedir.¹⁶⁸

Bu tür filmler, değişimlerin özellikle de feminizmin, ekonomik krizin ve politik liberalizmin neden olduğu bir takım hayati kaygı, gerilim ve korkuların kendilerine çıkış yolu bulduğu bir alan açmaktadır. 1950'li yıllarda korku sineması bir önceki büyük korku filmleri döneminden farklı olarak yüksek dozda toplumsal endişe ve daha yoğun bir kötümserlik hatta nihilizm içermektedir. Nihilistlik, umutsuzluk, radikal versiyonları olmakla birlikte, çoğunlukla, düzenin dağılışı karşısında, güç ve otoriteye çağrı yapmanın bir başka yolu olarak da görülmektedir.¹⁶⁹

168 Duygu Atay, "Sinemada Korku Kavramı Üzerine", **Milliyet Sanat**, Eylül 1980, Sayı:8, s.71-72

169 Ryan-Kellner, s. 265



İnsanlar toplumsal kriz dönemlerinde kimseye güvenmeyen birer paranoid haline gelmektedirler. Kaygılar, insanların olayları denetleyememesinden ve yarın ne olacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşanan kaygıları, savaşlar, ekonomik bunalımlar, siyasal belirsizlikler artırmaktadır. Bu ortamın, düzen uğruna yasaklara boyun eğişi, özellikle cinselliğe ve saldırganlığa yönelik bastırılmış isteklerin basıncını daha da fazlaştırdığı iddia edilmektedir. Korku filmleri, bunlar düşünülerek değerlendirilmiştir. Bu türün atak yaptığı dönemler, hep bunalım yılları olmuştur. Bir anlamda böyle dönemlerin kaygı ve güçsüzlüğü, korku filmleriyle dışavurulmaktadır.¹⁷⁰

Bu filmler, kültürel kaygının, özellikle de aileye, çocuklara, siyasal ortama ve cinselliğe ilişkin endişelerin artan seviyelerine işaret etmektedir.¹⁷¹

Türün öyküleri genelde, folklor ve edebiyattan beslenmektedir. Avrupa'nın folklor ve edebiyatında yer almakta olan **Kont Dracula**, **Vampir**, **Büyücüler** gibi hikâyeler korku sinemasının temaları arasında yer almaktadır.¹⁷² Bu açıdan, türün örnekleri edebiyat geleneğinden gelen köklü bir mirasa sahiptir.¹⁷³ Korku türünün konuları, canavar öyküleri, doğaüstü

170 Abisel, s.136

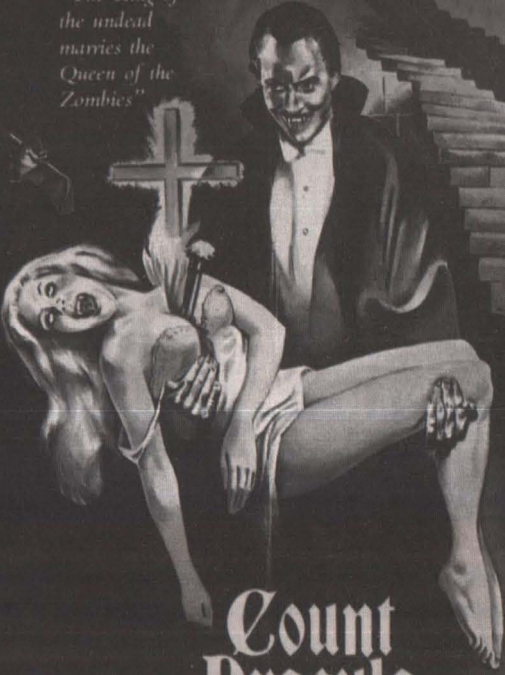
171 Ryan-Kellner, s.263

172 Abisel, s.150

173 Scognamiglio, s.66

The Masters of Menace
CHRISTOPHER LEE and PETER CUSHING
They're dead but they're alive...

*"The King of
the undead
marries the
Queen of the
Zombies"*



Count Dracula and his Vampire Bride

A DYNAMITE! ENTERTAINMENT 14 RESTRICTED

öyküler ve psikos (psikopat) öyküleri olarak üç başlık altında toplanabilmektedir.¹⁷⁴

Ancak, bu filmlerdeki olaylar filmciden filme çok büyük değişiklikler göstermemektedir. Konular kolay anlaşılmaktadır. Böylece seyirci filmde neler olacağını önceden sezebilmektedir. Bu da seyirciye güvenli bir alan oluşturmaktadır. Korku filmlerinin konuları ölme, öldürme, yok olma ile ilgilidir. Tematik yapısı diğer türlerle de benzerlikler göstermektedir. Filmde, önce çevre ve karakterler tanıtılır. Daha sonra çatışmalar başlar,

sorunlar doğar ve gelişir. Gerilimin en üst seviyeye çıkmasıyla şiddetin dozu da artmaktadır. Olaylar çatışma ve şiddet kullanılarak çözülmektedir. Çözümlerde ise basit yöntemler kullanılmaktadır. Korku filmlerinin temasını arzu edilenle, yasaklamanın çatışması oluşturmaktadır. Bu filmlerde bilimsel çalışmalar insanlığı tehdit edici sonuçlar doğurmaktadır. Bilim adamı bilinmeyişi ortaya çıkarmak için çalışır ve sonunda yarattığı ya da ortaya çıkardığı şey düzeni bozarak sorunlar yaratır. Burada arzu edilenle, yasaklananın çelişkisi görülmektedir. Bilinmeyişi bilme arzusu ile buna konan yasaklar ve bilinmezden doğan korku arasındaki ilişki bu tür filmlerin kalıplarını oluşturmaktadır.¹⁷⁵

Korku filmleri katı kurallarla çerçevelendirilmiştir. Örneğin, toplumun ahlak kurallarına uymayanlar bu filmlerde cezalandırılmaktadır.¹⁷⁶ **Robin Wood**'a göre, korku filmleri canavarı tümünden kötü olarak ele almakta ve bu da korku türünün tutucu niteliğini oluşturmaktadır. Ona göre, canavara sonsuz bir kötülük yüklemek, bastırılıp yasaklananlar konusunda hiçbir değişim umudu ve isteği beslememek anlamına gelmektedir. İnsanlar bastırıldığı duyuları (cinsel enerji, biseksüellik...) dışlamak, aşağılamak, yok etmek için bunları ötekine yansıtmaktadır. Korku filmlerindeki canavar figürü de öteki (özbaskı) kavramını temsil etmektedir.¹⁷⁷

Canavarlar ya da diğer ucube yaratıklar ilkel benliğin (id) dışı vurulması olarak açıklanmaktadır. Bu görüşe göre, korku filmleri insanın yasaklanmış isteklerini yansıtmaktadır. Bu yasaklanmış şeylerin gerçekleşmesi halinde insanın başına ne felaketlerin geleceği de filmlerde gösterilmektedir. Kısacası, bilinç, bilinçaltına karşı haklı çıkarılmaktadır.¹⁷⁸

Düzen bu filmlerde, canavar-yaratık tarafından bozulmaktadır. Robin Wood'a göre düzen (ya da sıradanlık) monogam çift, aile, polis, kilise, ordu gibi kurumlar olmaktadır. Bu düzeni bozan canavar ise gerçekte toplumun temel korkularını maskeleymektedir. Bu filmlerin konusu düzenle (sıradanlıkla), yaratık arasındaki çatışma temel alınarak oluşturulmaktadır.¹⁷⁹

Korku filmlerindeki mekânlar ise iki grupta toplanmıştır. İlk grupta yabancı mekânlar bulunmaktadır. Bunlar karanlık, kasvetli ya da uzay gemisi gibi mekânlardır. İkinci grupta ise açık mekânlar yer almaktadır. Bunlar ise tehlike duygusu uyandırmayan alışılmış mekânlardır. Mekânlarda ışık ve gölge kullanımı önemlidir. Korku sinemasının tarihçesinde ilk önce şatolar, malikâneler, mahzenler, kırsal alanlar, köyler, mezarlıklar gibi mekânların kullanıldığı görülmektedir. Daha sonraları ise kentler korku filmlerine mekân olmuştur.

175 Abisel, s.159-160

176 Dost Körpe, "Korku Sineması Üzerine", **Antrakt**, Mart 1992, Sayı: 6, s.51

177 Robin Wood, Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açından Bir Bakış", **Argos Dergisi**, Eylül 1989, Sayı: 13, s.154

178 Oskay, **Çağdaş Fantazya**, s.68

179 Wood, s.151

Kahraman, canavar ve kurban üçlemesi türün yapısal niteliğini oluşturur. Korku filmlerinin kahramanları eğer canavarı yaratan kişi değilse tehlikeyi önceden sezen, pratik çözümler bulan orta sınıf insanlardır. Bu karakterler canavarla savaşır ve sonunda onu yok ederler. Kadınlar ise edilgen, kurtarılması gereken tipler olarak gösterilmektedirler. Bu nedenle de kadınlar, kahramana daima ayak bağı olmaktadırlar. Bunun yanı sıra zaman zaman kadınlar düzenin koruyucusu, masumiyeti ya da cinselliğiyle canavarı baştan çıkaran tipler olarak da karşımıza çıkmaktadırlar.¹⁸⁰

3. BÖLÜM

KİTLE KÜLTÜRÜ AÇISINDAN B FİMLERİ

A. B Filmleri

Tecimsel sinema sektörü içinde üretilen filmler A ve B kategorisi olarak adlandırılmaktadır. A kategorisi içerisinde yer alan filmler bütçeleri oldukça yüksek çalışmalar olup, star oyuncuların yer aldığı gösterişli yapımlardır. Büyük emekler harcanarak hayata geçirilen bu filmler, aynı zamanda sanat açısından da güçlüdürler.

B Filmleri ise, yapım giderleri, oyuncular, sanat ve emek yönünden A filminden sonra gelen uzun metrajlı filmlerdir. Bu yapımlar, Amerikan şirketlerinin A kategorisinde hayata geçirdiği filmlerinin yanında ticari açıdan riskleri azalmak ve filmlerin gösterildiği sinemalardaki programı doldurmak üzere düşük bütçelerle üretilirler. Sinema sektöründe, özellikle de Amerikan Sinemasında, ucuza mal edilerek çok para kazanma olgusu iktisadi bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Bir anlamda az mesai ile çok büyük gelir elde etme durumu söz konusudur.¹⁸¹ Dolayısıyla, B tipi filmler de kitle kültürü hedeflenerek geniş kitlelere hitap eden filmlerdir ve ticari bir nitelik taşımaktadır.

Amerikan sinemasında, B Filmi örnekleri bir anlamda sessiz dönemle birlikte başlamıştır. Genellikle iki film birden uygulamasında kullanılan B Filmini, takviye film olarak hem büyük şirketler, hem de sadece özellikle B filmi imal eden küçük şirketler üretmiştir. Daha sonra bu filmler büyük kentlerin kenar sinemalarında ya da kasaba salonlarında gösterilmiştir. Amerika'da yaşanan ekonomik kriz döneminde, büyük Hollywood stüdyolarının sahip olduğu sinema salonları, zincirlerini ayakta tutma çabası sonucunda üretilen B filmleri varlığını iyice hissettirmiş ve toplumsal etkileşim aracı olarak da bir işlev yüklenmiştir. İlk zamanlarda westernlere ve güldürülere ağırlık veren B filmi, zamanla başka türleri de kapsamıştır. Hollywood Sinemasının özellikle, 30'lu yıllarında film türleri çoğalmış

¹⁸¹ Alim Şerif Onaran ile görüşme, 20 Nisan 1998.

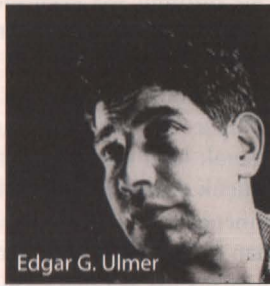
dünya seyircisinin beklentilerine göre standartlaşmalar oluşmuş ve ortak zevkler formülüne edilerek, tüm insanların ilgisini çeken filmler ortaya çıkmaya başlamıştır.

B Filmlerinden çok kar elde edilmemekteydi. Fakat zarar riski de azdı. A filmleri (iki film birden programının ana filmi) yapım şirketinin istediği yüzdelere temel alınarak gösterilirken, B filmleri sabit fiyattan kiralanıyordu. Büyük şirketler B filmlerine ilgisizleşirken, küçük bağımsız stüdyolar (Poverty Row, Gower Gulch, B-Hive gibi) B filminde uzmanlaşmışlardı.

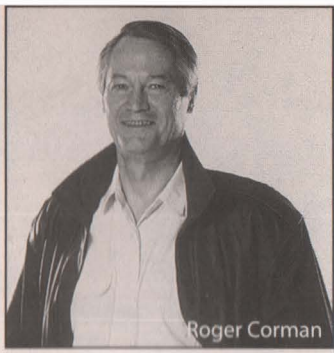
B filmlerine **Republic** ve **Monogram** öncülük etmişlerdir. Fakat şimdi unutulmuş başka stüdyolarda vardı: **Grand National**, **Mascot**, **Producers Releasing Corporation (PRC)**, **Tiffany**, **Sono Art-World Wide**, **Chesterfield**, **Victory**, **Invincible**, **Ammassodor-Conn**, **Puritan** ve **Majestic**.

B film stüdyoları şaşırtıcı sayıda ürünler gerçekleştirmiş ve neredeyse her film belli bir ticari başarıyı elde etmiştir. Yönetmenler, çalışma koşulları ve kısa çekim sürelerine karşın, yeni yaratıcı buluşlar geliştirmişlerdir.

B filmleri, kendi içinde belli bir formüle dayalı tipik bir tür sineması olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla melodram, western, komedi, korku ve bilim-kurgu filmleri çekilmiştir. B Filmleri, eleştirmenler tarafından küçümsenmeye ele alınmıştır. Gerçekten de bu ucuz filmlerin yüzlercesi zayıf senaryoları, formüle edilmiş planları, standart yönetmenleri, karton dekorları ile bunu hak etmektedir. Bununla beraber, B filmi üreticileri zaman zaman seyircilere unutulmayacak küçük klasikler de vermişlerdir. **Val Lewton**, **Edgar G. Ulmer**, **Andre De Toth**, **Rudolph Mate**, **Roy Rowland** ve sonradan **Roger Corman** B filmi piyasası içinde, hareket ve atmosferiyle sözü edilir yapıtlar üretmişlerdir. Tuhaf karakterler yaratmışlar, yaratıcılık ve ustalıklarıyla formüller geliştirmişler, B Filminin izlenirliğini artırmışlardır.



Yüksek mahkemenin 1948'de almış olduğu anti-terörist kararı sonucunda büyük stüdyolar, sinema salonları zincirlerini ellerinden çıkarmaya zorlamıştır. Bu kararın etkisi ile birlikte giderek sinema seyircisinin de film seçiminde tecrübe kazanması ve de televizyonun izlenme oranının yükselmesi 1960'lı yıllarda iki film birden uygulamasının sonuna ve B filmlerinin düşüşüne neden olmuştur.



Roy Rowland

Roger Corman

B yapımları **Allied Artists** ve **American International Pictures (AIP)** ile devam etmiştir. Fakat B filmleri devri artık bitmiştir.¹⁸²

Televizyonun, daha sonradan da videonun ortaya çıkışını takiben star oyuncu kullanmayan, az masraflı B filmleri gerek video kasetlerde, gerekse kablo yayınlarında kendilerine yeni pazarlar elde etmiştir. B filmi, zamanla kendi ustalarını yaratmıştır. Diğer yandan B filmi ucuz olduğundan dolayı da, yeni yönetmenlerin, yeni oyuncuların çıkışlarına zemin oluşturmuştur.

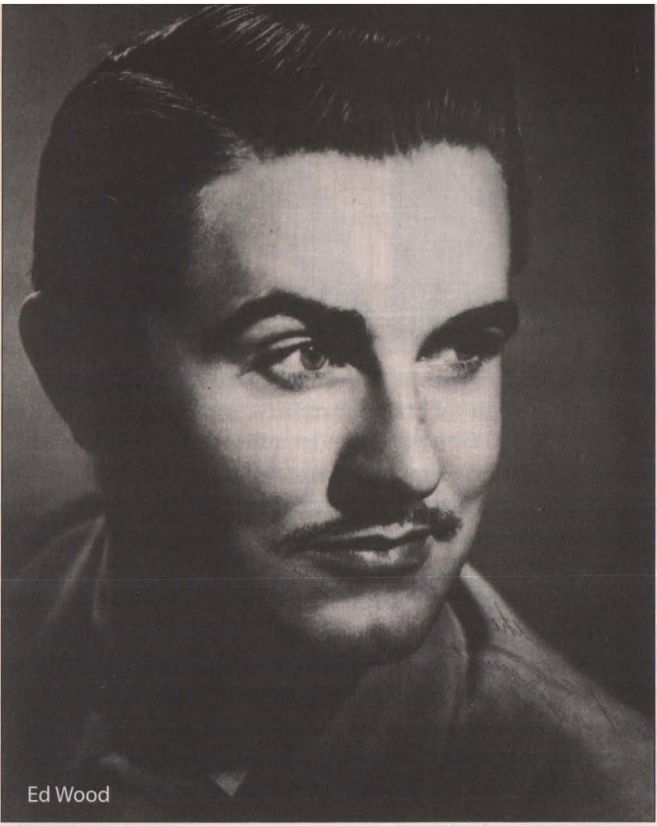
Avrupa'da bu uygulamaya oldukça geç kalmıştır. B filmini genelde pek kullanmayan (Jean Rollin İstisna) Fransız sineması bu tür yapımların ağırlığını ilkin polisiye, sonra erotik konulara vermiştir. B Filmini Avrupa'da en iyi uygulayan ise İtalyan Sineması olmuştur. İtalyan Sineması, mitolojik filmler gibi yeni türler yaratmış, ayrıca varolan türlere ise yeni çeşitlemeler getirmiştir. Spaghetti western, erotik güldürüler, bol kanlı dehşet filmleri, yamyam filmleri gibi. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra Avrupa ülkeleri arasında uygulanan ortak yapım siyaseti, Avrupa menşeli B filmlerine bir destek oluşturmuştur. Ancak 80'li yıllardan itibaren git gide ağırlaşan Amerikan sinemasının baskısı Avrupa ülkelerindeki B Film yaklaşımını yok olma noktasına getirmiştir. B filmi, aynı zamanda Uzak Doğu sinemaları için de söz konusudur. Japon sinemasının 70-80 dakikalık sado-mazohist erotik filmleri ya da Hong Kong sinemasının sıradan dövüş filmleri gibi. Türk sinemasında da B filmleri çekilmiştir. Yerli kovboy filmleri, az sayıda bilim kurgu, polisiye-gangster ve tarihi filmler gibi.¹⁸³

Sanatsal sorunlar taşıyan (özellikle Avrupa) filmler toplumun her kesimi tarafından aynı ilgi ile izlenmemektedir. Buna karşılık Amerikan ağırlıklı B filmlerinin dünyanın en uzak köşelerinde bile her tür izleyici kitlesi tarafından (çocuk-genç-yaşlı, lumpen-proleter-küçük ve orta burjuva) nefes kesilircesine izlenmesi ve onları özdeşlik yaratarak haz veren bir noktaya sürüklemesi başat bir özelliktir.

Amerikalılara özgü western filmlerinin, dünyadaki diğer toplumlarla ilgili olmamasına karşın ilgi çektiği bir gerçektir. Ayrıca bu tür filmlerin

¹⁸² "B Picture", **International, Film Encyclopedia**, By Eprzhraim Katz's, CD ROM, s.152.

¹⁸³ Giovanni Scognamiglio'nun basılmamış eserinden.



Ed Wood

daha çok dış ülkelerde beğeniliyor olması, kitle kültürü ile ilgisi açısından üzerinde durulması gereken bir noktadır. Böylesine etki sahası geniş filmlerin kitleleri uyutma amacına ulaştığı ve bunun ise kapitalist sistemin iç dinamiğini oluşturduğu bazı eleştirmenlerce de belirtilmektedir.

Diğer bir taraftan ise en çok film üreten Hollywood sineması, kendi bünyesinde ürettiği iyi yapımlarını, dağıtım ağı sayesinde tüm dünyaya her zaman yaygın bir biçimde ulaştırmıştır. Fakat buna karşın, kitlelerin ilgisi- ni çeken B filmlerinin, hem maliyetinin düşük olması hem de daha kolay yapılması, oldukça cazip bir ortam yaratmış ve bir anlamda 1950'lerin, 60'ların ünlü yönetmenlerini de bu tür filmler yapmaya yöneltmiştir.¹⁸⁴

Ucuz filmlerin büyük bir izleyici kitlesi bulunmaktadır. İzleyici, bu filmlerde pek çok şeyi bir arada, hatta absürd şekillerde görebilmektedir. Garip canavarlar, bikinili kızlar, gladyatörler, vampirler... Hepsi bir arada yer alabilmektedir. Bu tür filmlerin gerçek yaratıcıları, işlerine bir sanat gözüyle bakmaktadır. Yaratıcılık varolan şartları zorlamakla mümkün olmaktadır.

184 Akın Ergökçen (Sinema Araştırmacısı) ile Görüşme, 3 Haziran 1998



Örneğin, Ed Wood, *Plan 9 From Outer Space* filmini çekerken oyuncusu Bela Lugosi ölür. Bunun üzerine E. Wood, yalnızca gözleri Lugosi'ye benzeyen bir oyuncu bulur ve onu oynatır. Fakat yeni oyuncunun yüzünü bir pelerinle kapatır ve filmde yalnızca gözleri görünür. Gerçek ile sinema dünyası arasındaki sınır ortadan kalkmaktadır. Yaratıcılığın sınırları sanat ile gerçeği birbirinin içinde eritmiştir. Genelleme yapılırsa bu tür filmler “kötü kötüler” ve “iyi kötüler” olarak ikiye ayrılmaktadırlar. Kötü kötüler, tekdüze ve sıkıcı olmakla birlikte iyi kötüler ise kendi absürtlükleri içinde izleyicinin beğenisini kazanmaktadırlar.¹⁸⁵

B Filmlerinin Özellikleri

B filmleri genellikle popüler sinemanın türlerine dayalı filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaynakları yine popüler kültürün türlerinden, örneğin polisiye, bilim-kurgu, korku-gerilim türlerinden alınmıştır. Anlatım

¹⁸⁵ “Trash Özel” *Sinema Dergisi*, Aralık 1995, Sayı:14, s.91-92



Dr. Caligari'nin
Muayenehanesi

olarak, her tür seyircinin rahatlıkla anlayabileceği bir biçime sahiptir. Öyküler, belirlidir ve daha önce birçok kez denenmiş kalıplara dayanmaktadır. B filmi, bütçeyi aşmadığı sürece, dilediğinde öncü olabildiği gibi gerçeküstücü de olabilmektedir. Örneğin; Alman sinemasının sessiz döneminde bir çığır açan **Robert Wiene**'nin "**Dr. Caligari'nin Muayenehanesi**" dışavurumcu ve öncü bir nitelik taşımaktadır ve bu filmin B kategorisinde yer aldığı öne sürülmektedir. Dışavurumcu sinemanın klasik başyapıtı olan bu film aslında, 1919'da yönetmenin Decla şirketine sunduğu 36 prestij filmi-nin yanında çektiği dar bütçeli bir filmidir.¹⁸⁶

Bir B filmi, başarılı olduğunda devamları da çekilmiştir. Sinema tarihin-de pek çok ünlü B tipi seri filmler bulunmaktadır. B filmlerinin en önemli özelliklerinden biri de, aynı dekorda birkaç film çekilebilmesidir. Bir film seti, oyuncu grubu oluşturulduktan sonra aynı alt yapıyla benzer ya da farklı filmler bir çırpıda ortaya çıkarılabilmektedir. Bu uygulama yöntemi-ne B filmlerinde her zaman başvurulmuştur.¹⁸⁷

Giovanni Scognamillo, B filmlerinin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:¹⁸⁸

- a) Star oyuncular yoktur.
- b) Yapım masrafları kısıtlıdır.

186 Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul: Timaş Yayınları, 1997, s.63

187 Rekin Teksoy ile Görüşme, 13 Eylül 1998

188 Giovanni Scognamillo ile Görüşme, 10 Haziran 1998

- c) Senaryo bütçeye göre yazılır.
- d) Mekânlar azdır.
- e) Oyuncular ve figüranlar azdır.
- f) Çekim süresi kısadır. (Roger Corman için 7 gün)
- g) Özel efekt gerekiyorsa, çok az ve ucuz türdendir.
- h) Önceden hazırlanan dekorlar birkaç film için kullanılabilir.

Yüzeysel bakıldığında B filmlerinin politika dışı, politik çizgisi olmayan yapımlar olduğu sanılır. Oysa geri plandaki görüntüler ve bunların verdiği iletiler dikkatle incelendiğinde, politikanın dışında değil, alabildiğine içinde oldukları ortaya çıkar. Cesareti, dostluğu, dürüstlüğü yüceltirken, bireyciliğe dayanan yerleşik burjuva değer yargılarını sorgulamaksızın savundukları görülür. Bu filmlerde, birey insanüstü güçlerle donatılmış gibidir. Giderek toplumu bile değiştirmeye soyunur. Sonunda bunu başarabileceği bile açık, gizli sezdirilir. Yeter ki, böylesine güçlü bir kişi ortaya çıksın. Tüm bu aldatmacalara karşı geride tutuculuklarını ödün vermeksizin sürdürürler. Değişimi isteyenler kötülerdir ve bunlarla savaşılmaması, çabalarının durdurulması, yenilgiye uğratılması gerekir. Bu yapılmazsa toplumun içinden çıkılmaz bir kaosa düşeceği anlatılır. İyilerle, kötüler kesinlikle ayrılmışlardır ve birbirlerine karşı dururlar. Kötüler en az sayıda olsalar bile iyi örgütlenmişler, en yakıcı, yıkıcı silahları ele geçirmişlerdir. İyiler, o güçlü kişinin önderliğinde bir araya gelirler ve sonuçta kötülerini yok ederler.

Bu kişilerin ortadan kaldırılmasıyla kötülükler de sona erer. Ne var ki, para yine ortada kalmıştır ve başkalarını da kötülüğe itebileceği üzerinde pek durulmaz. Çünkü mülkiyet hakkı kutsaldır ve bu para da olsa doku-
nulanamaz. B filmleri, dış politikada aşırı milliyetçi bir tutum sergilerler. Beyazlar -sömürgeciler- genellikle, uygar, insancıl ve romantiktirler. En sıcak, en yoğun aşkları yaşarlar. Geri kalmış toplum insanları ise kötü, çıkarıcı, saldırgan, ikiyüzlü, rüşvet düşkünü kişiler olarak gösterilir. Sömürgecilere başkaldırmaları, devrimci girişimleri ise hiç bağışlanamaz ve kesinlikle durdurulmaları, baş eğdirilmeleri gerekir. Beyazların üstün ırk niteliği geri ülke insanlarından başka örneğin, uzayın bilinmeyen, gizemli yaratıkları karşısında da geçerlidir. Katı, acımasız, yabansı bu yaratıklar karşısında özgürlüğü, insancılığı, aşkı ve sevgiyi yine bu beyazlar yani Amerikalılar savunacaklar. Her tür güçlüğü, engeli yiğitçe aşarak onların hakkından gelmeyi başaracaklardır. Dünyayı yani varolan düzeni yıkmaya çalışan bu yaratıklar yine o düzenin gözüpek temsilcisi ki, o bir önderdir, yürekli, yiğit, yılmaz, bir er kişidir. Aynı zamanda, onun tarafından yenilgiye uğratılır ve geldikleri yere, uzayın bilinmezliklerine kovulurlar. Böylece hem dünyayı, hem de o iğrenç yaratıkların göz koyduğu güzel sevgilisini kurtarır. Mumyalar, kurt adamlar ya da vampirler ise bu dünyada varolan kötülükleri simgeler ve hiçbir zaman yokolmazlar. Westernlerin kötü adamları çoktan yitip gitmişlerdir, ancak efsanelerde halen yaşamaktadırlar. Ya da kimlik ve giysi değiştirmiş olarak kentlerde karşımıza çıkmaktadırlar. B filmlerinin

içerdiği politik iletilerin yaslandığı değer yargılarının burjuva ve lumpen kesim değer yargıları ile denk düştüğünü, yer yer örtüştüğü de görmemezlikten gelinemez.

Onun içindir ki bu filmler, o kesimlerin özellikle çocuk ve genç kuşakları tarafından emilircesine izlenmektedir. İstenen, amaçlanan da budur. Arz ve talep yasası bu alanda da, yıllar boyu sarsılmaz bir biçimde işleyip durmaktadır.¹⁸⁹

4. BÖLÜM

B FİLMİ ÜZERİNE GÖRÜŞLER

Atilla Dorsay ile Sinema ve B Filmi Üzerine

Amerikan Sinemasının Doğuşu

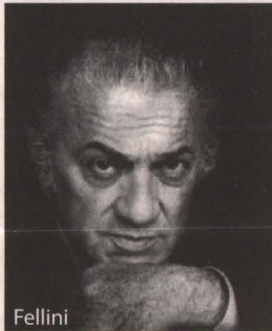
—Amerikan Sineması ticari bir yatırım alanı olarak gelişmiştir. 20.yüzyılın başlarında Amerika, özellikle sayısız göçmenin yaşadığı halkın tamamının doğru dürüst İngilizce konuşamadığı bir ortam içindeydi. Bu ortam içinde gelişim gösteren Amerikan Sineması'ndan söz etmek gerekirse;

—Avrupa kentlerinde geçerli olan tiyatro, edebiyat, plastik sanatlar gibi alanlar büyük Amerikan topluluğu için yeterli çekiciliğe sahip değildi. Amerikan toplumunun “buluşma noktası - ortak noktası” (meeting point) başka birşey olmalıydı. Bu da sinema olacaktı.

Ancak elbette, tiyatro Broadway'de 19.yy'da vardı. Ama o kadar küçük bir seyirci kitlesine sahipti ki; hele taşraya açıldığında çok yetersiz ve cılız kalıyordu. Bu yüzden o geniş “Amerikan mozaik toplumu” sinemaya bütün yaşlı Avrupa ülkelerinden daha fazla sarıldı. Sinema her ne kadar Fransa'da bulundu ise de bir Amerikan sanatı olarak gelişti. Hollywood da parladı. Açıkça belirtmek gerekirse, Hollywood maddi manevi yani hem para hem fikir olarak sinemaya çok büyük bir yatırım yaptı. Öylesine bir yatırımdı ki bu, yıllarca önce Avrupa'da daha sonraki yıllarda da Latin Amerika'da veya Asya'da çok ün yapan yönetmenleri hemen Hollywood'a aldılar. Alman sinemasının bütün yönetmenleri 1920-1930-1940'lı yıllarda kendilerini Hollywood'da buldular. Dolayısıyla Hollywood'un yaratılmasına da bir nevi katkıda bulundular. Bunlardan **William Wyler** ilk akla gelenlerden biridir.



William Wyler



Fellini

İngiltere'den büyük oyuncular, yönetmenler ithal edildi. **Fellini**'ye bile, Hollywood film yapması için öneride bulunuldu. Ama Fellini o kadar İtalyan'dı ki, kabul etmedi.

Dolayısıyla, Hollywood bu işin yalnız para ile yürümeyeceğini biliyordu. Senaryonun bir film için ne denli önemli olduğu tartışmasız bir gerçektir ve iyi bir senaryonun ortaya çıkarılması ise ancak yaratıcı bir beyin ile mümkündür. Bu nedenle Amerika, ülkenin tüm yaratıcı gücünü sinema için seferber etti. Hatta seferber etme koşullarını yarattı. Senaristlere, çok iyi paralar ödedi. Dünyanın her yerinden sanatçılar ithal etti.

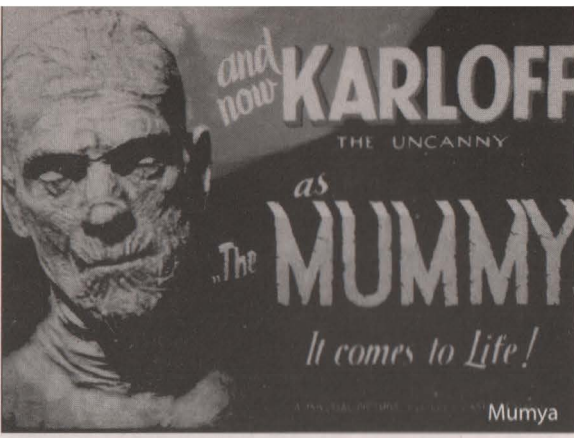
Hemingway'den, **John Steinbeck**'e kadar pek çok ünlü yazar, özellikle nobel ödüllü Hollywood'a davet edilmişlerdir. Bu sayede onların hem eserleri filme alınmış, hem de bu yazarlar çeşitli senaryolara katkıda bulunmuş hatta senaryo yazmışlardır. Amerikalılar, gerçek yeteneğin işin içine katılması gerektiğinin çok erken farkına varmıştır. Dolayısıyla aslında Hollywood bir "*Babil Kulesi*"dir.

Bu açıdan, Amerikan Sineması bir "efsane" değildir. Yalnız para ile de yaratılmış bir olay da değildir. Bu, akılla birlikte kapitalizmin en iyi şekilde kullanılmasının, sinema endüstrisine ve filmlere her alanda yatırım yapılmasının sonucudur.

B Filmi

B filmi enteresan bir kavramdır. Amerikan Hollywood stüdyo sisteminin yaratmış olduğu bir türdür. Hollywood'un ilk dönemlerinde, hemen hemen büyük stüdyoların hepsinin kontratlı olarak çalıştığı çok ünlü yıldızları vardı. Onlar her yıl belli bir sayıda film çekerlerdi. Bunun yanı sıra bir de, bir kısmı yine kontratlı diğer bir kısmı ise kontratlı olmayan, başka bir deyişle; kitlelerin çok fazla tanımadığı küçük oyuncuları da vardı. Elbette, bunların hepsinin yaşı küçük değildi. Deneyimleri ve oyunculuk güçleri açısından pek yetkin sayılmazlardı. Onlara da belirli sayıda film çevirtilirdi ama işin aslı şu idi: Büyük sinema işletmelerinin çarkını döndüren aslında o "gösterişli" filmlerdi. Büyük emek ve zaman isteyen süreçlerin ardından çıkan bu filmler stüdyoların lokomotifidiler. Ayrıca büyük stüdyolar o yıllarda dağıtımı ellerinde tuttukları için belli sayıda sinemayı yıl boyu doldurmak zorunda idiler. Her zaman büyük pahalı filmler yapamadıkları için arada boş kalan haftaları, bir şekilde doldurmak zorundaydılar. Öyleki, bu gösterişli filmlerden arta kalan boş zamanları kısa sürelerde doldurulabilecek, hızlı kotarılmış çok daha ucuza çıkan ve böylece bir anlamda filmlerin getirdiği mali riski de dengeleyen, küçük filmler üretilmesi söz konusu oldu. İşte bu noktada B Filmleri karşımıza çıkmaktaydı.

O filmlerin bütçeleri küçük olurdu ve hiçbir açıdan iddia taşımazlardı. Hikâyeleri, dekorları, kostümleri abartılı olmazdı. Filmlerin başrollerini ise daha önce sözünü ettiğimiz gibi stüdyoların kontratı altındaki büyük starları değil henüz yeterince tanınmamış oyuncuları oynardı.



B filmleri böylesine iddiasız ve küçük çaplı olmalarına rağmen, bu filmlerin kendilerine göre bir çekicilikleri de vardı. Bu durumu yaratan unsurlara baktığımızda, B Filmleri bir anlamda star sisteminin yarattığı zaafları da ortadan kaldırıyor. Aslında star sistemi akıllıca bir yöntemdi. Ancak bazı durumlarda karaktere hiç uymayan başroldeki yıldız oyuncular, senaryoya ve karaktere oturmasa da filmi sürüklemeye çalışırdı. Bu durum filmlere bazen yarar, ama çoğu zamanda zarar getiriyordu.

B filmlerinde, böyle bir zorunluluk olmadığı için o rollere uygun kişiler seçiliyor, böylelikle hikâye ve olaylar daha ilgi çekici kılınıbiliyordu.

İkincisi ise; B filmlerinin sürelerinin kısa olması ve hızlı bir şekilde başlayıp, kısa sürede bitme zorunluluğuydu. Bütün B filmi örneklerinin süresi genelde bir saat, bir saat on beş dakika ya da en çok bir saat yirmi dakika arasında değişirdi. Asla bu filmler, doksan, yüz dakikalık veya iki saatlik uzun filmlere dönüşmezlerdi. Bu durum, bazen herşeyin çok şematikleşmesine neden oluyor; bir başka deyişle ilkelleştiriyordu. Dolayısıyla B Filmleri, çok basit oldukları için olayı çocuksulaştırıyordu. Ama bir süre sonra anlaşıldı ki, o basit, ilkel ve çocuksu gözükten şeyler, aslında B Filmlerinin kendine özgü cazibesinin temellerini oluşturuyordu.

Zaman içinde sinemaseverler, B filmlerinin bazılarını Kült denen sürekli izlenen filmlere dönüştürdü. Kült Filmi olmayan B Filmleri'nde bile izleyiciler tarafından belli bir çekicilik arandı ve bulundu.

Çünkü B Filmleri'nin büyük bölümünü, belli bir düzeydeki sinemasever kitlesinin beğeniyle izlediği fantastik türde filmler oluştururdu. Hollywood'un büyük bir tevazü ile çevirdiği ilk bilim kurgu örnekleri, korku sinemasının bir dönemine damgasını vuran ve çok sevilen **Frankeinstein**, **Dracula**, **Mumya**, **Kurt Adam** gibi kahramanların serüvenleri, aslında ilk defa kendini B filmleri kategorisinde gösterirdi. Ancak O zamanlar küçümsenen hatta hakir görülen bu tür filmler daha sonra herkesin dikkatle ve beğeniyle izlediği filmler haline dönüştü.



Artık bugün klasik sinema içindeki B Filmi kavramı, küçümsemek için kullanılmıyor. Tam tersine o filmleri sevenler neredeyse kendilerini gerçek sinemaseverler gibi görüyorlar. Atilla Dorsay, olarak kendi adıma B filmlerine bayılıyorum. O kadar ki, A sınıfı filmler daha iyidir B sınıfı filmler daha kötüdür diye global bir yargıdan her zaman kaçınıyorum.

Küçümseyen Bakış... Ya Sonra!

Fantastik sinema, bilim kurgu sineması olağanüstü hikâyeler, göreceli olarak ele aldığımızda Hollywood'ta küçümsenen yaklaşımlardı.

Ancak, bunun yanı sıra 1931 yılında çekilen **Boris Karloff**'un oynadığı ünlü **Frankenstein**'in dünya çapında ilgi gördüğünü ve hemen ondan 2 yıl sonra çekilen **King Kong**'un ise bugün yeni çeviriminin kısa bir sürede bir başyapıta dönüştüğünü de unutmamak gerekir.

Ama genelde Hollywood'ta bu anlamda büyük filmler yine tür sineması içinde kalmıştır. Hollywood, bir oranda soylu diye nitelendirebileceği tarihsel dramlara, melodramlara, komedilere, müzikallere daha yakın durdu. Fantastik tür hep geriye itildi. Aksiyon sinemasının örnekleri de var oldu. Kılıklı filmler, korsan filmleri, casus filmleri gibi türler ön plana çıkarıldı. Fantastik bilim kurgu filmleri uzun süre ikinci sınıf sayıldı. Bu açıdan onlar, B sineması çerçevesi içinde yaşayıp, varlıklarını sürdürdüler.

Aslında diğer bir açıdan olaya bakarsak, Amerika'nın kendi hikâyesi olan **Western** (Kovboy) filmleri de bir dönem küçümsendi. 1930'lu yıllar boyunca genelde B filmi çerçevesi içinde kendine yer bulan bir tür oldu.

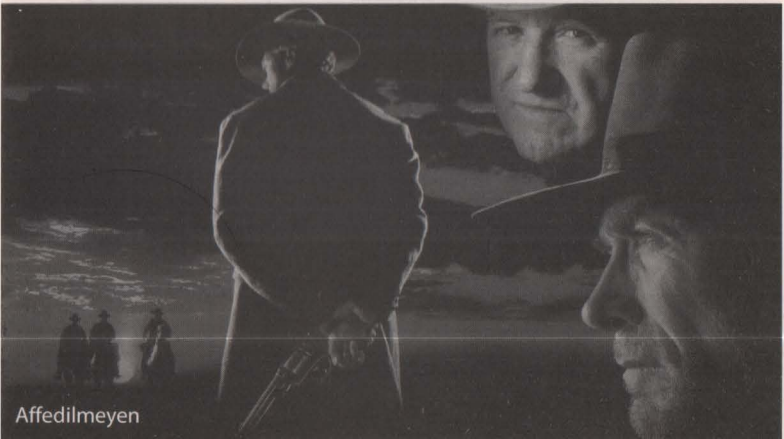




The Searchers

O dönemde belki de bu türün yüzlercesi yapıldı. Fakat hepsi çok küçük bütçeli ve aşağı yukarı B sineması kavramı içinde yer alan filmlerdi. Bunlar şematik filmlerdi ve birbirine benziyorlardı, ta ki **John Ford**' un ne kadar büyük bir usta olduğunun anlaşılmasına değin **Western** türü ikinci sınıf olarak nitelendirildi. 1940'lı yıllara gelindiğinde ise Western Sineması artık üstün yapımlara dönüşmeye başlamıştı. Özgün bir Western'in diğer westernlere benzemeyeceğini John Ford "**The Searchers**", adlı filmiyle kanıtlamıştı artık. Ayrıca **Clint Eastwood**' un "**Affedilmeyen**" adlı filminin de klasik westernlere benzediği kolay kolay söylenemezdi. Bunlar o zamanı düşündüğümüzde özgün filmler olarak karşımıza çıkmaktaydı.

Daha sonra ise, 1940-1950'li yıllardan başlayarak fantastik ve bilim kurgunun da önemi anlaşıldı. Bilim kurgu aslında çok yeni bir tür değildi. Hatta sessiz sinema dönemi düşünüldüğünde **Fritz Lang**'in "**Metro-polis**" filmi bu tür içinde bir başyapıt özelliği taşımaktaydı.



Affedilmeyen



Ancak daha önce de sözünü ettiğimiz gibi yine de uzun yıllar bilim kurgu önemsenmemiş, bilakis küçümsenmiştir. Çocuksu bir tür olarak görül müştür. Bu süreçte B sinemasının içinde gayet hoş, sempatik, çocuksu, etkileyici ve sürükleyici bilim kurgular yapılmıştır. Ama ne zaman ki Stanley Kubrick (2001 A Space Odyssey) “2001”i 1968 yılında çevirdi. İşte o zaman anlaşıldı ki, bilim kurgu bir majör türdür ve bilim kurgu sineması içinde bilim kurgu öğeleriyle yapılabilmektedir.

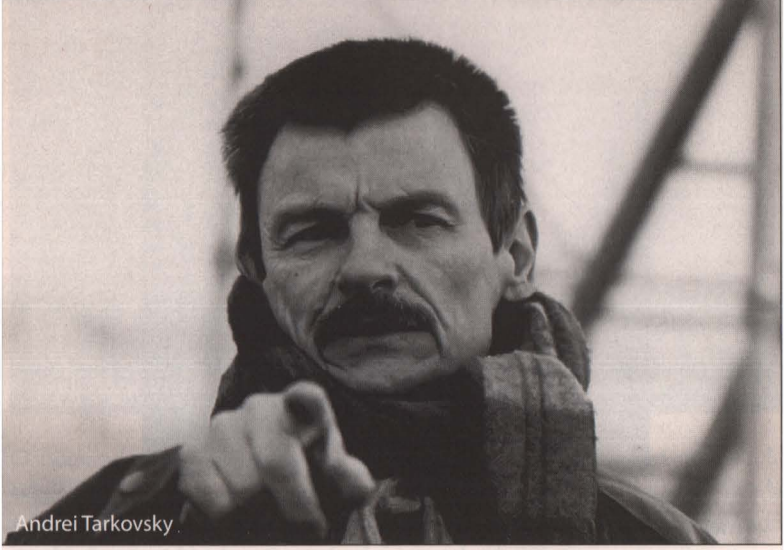
Stüdyoların Çöküşü

—B Filmleri, en parlak dönemini, 1930’lu 40’lı yıllarda yaşamıştır. 50’li yıllarda yine bir süre varlığını hissettirmiş ancak özellikle 60’lardan sonra stüdyo sisteminin çökmesiyle birlikte yeni bir süreç başlamıştır. İş üreten büyük stüdyolar kalmamıştır.

—Evet; örneğin; Metro Goldwyn Mayer, Paramount gibi şirketler bugün hala varlıklarını sürdürmelerine rağmen bu şirketlerin stüdyo sistemi uygulaması söz konusu değildir. Artık her filmin giderek kendi başına bir yapım macerası söz konusu olmaya başlamıştır.

Böylelikle, sayısız bağımsız yapımcı ortaya çıkmıştır. Her filmin yapım süreci, stüdyonun çatısının getirdiği güvenlik koşulları içinde değil, risk alarak yapılmaya başlanmıştır. Bu açıdan 60’lardan itibaren sinemada B Film’ine rastlanma olasılığı ortadan kalkmış oldu. Dolayısıyla günümüzde Hollywood’ ta geçmişte olduğu gibi bir B filmi kavramına rastlamak çok da olası değildir. Eski anlamı ile yoktur.

Bugün yine az bütçeli ve kısa süreli filmler yapılmaktadır. Fakat bu filmler daha çok bağımsız sinema dediğimiz örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir anlamda kişiliği olan filmlerdir bunlar. Diyebiliriz ki, B

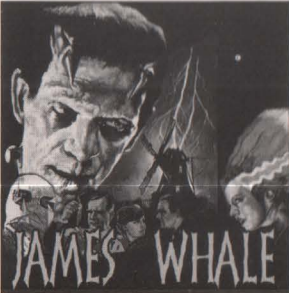


Andrei Tarkovsky

tipi filmlerin yerini günümüzde özellikle Amerika'da televizyon filmleri almıştır.

B Filmi Yönetmenleri

B Filmi kategorisindeki korku filmleri; 30'ların ilk Frankenstein'ları, Dracula'ları, Kurt Adam'ları daha sonraları seriye dönüşmüştür. Ancak ilk **Frankeinstein** önemsenmiş ama onun devamı olan **Frankeinstein'in Oğlu – Gelini** gibi filmler nedense hep küçümsemiştir. Oysa bunlar B sinemasının harika örnekleridir. Aynı zamanda, o yıllarda hiç önemsenmeyen ama bugün bayağı ilginç sayılan bazı yönetmenleri oldukça dikkat çekicidir. Bu isimler arasında **Edgar G. Ulmer**, **Roger Corman** ve korku sinemasının büyük ustası **James Whale**, **Tod Browning** gibi isimler ilk akla gelenlerdir. Bugün son derece önemsenen bu isimler B sinemasının içinde doğmuş ve film yapmış olan yönetmenlerdir.



75 Dakikalık Kurgu

B sinemasında kullanılan kurgu dilinin hızlı olması, en önemli özelliklerinden biridir. Anlatımı ekonomik bir anlatımdır. Bu yaklaşım içinde filmi 75 dakikada bitirmeniz gerekmektedir.

Hızlı kurgu dili, bir anlamda, **Tarkovksi** ve **Erden Kıral** sinemasının uzun sahneli durağan planlı, kurgusal dilinin karşısında yer almaktadır denilebilir. Dolayısıyla, B Filmleri ekonomik anlatımı yolunu tercih edecek bir dil kullanmıştır.

İki Film Birden

B filmi bilindiği gibi bir Amerikan buluşudur. O yılların baskın sinemalarını gözönünde bulundurduğumuzda ise, bir İngiliz veya Fransız Sineması B Film tarzı filmler asla yapmamıştır. Ancak buna karşın bizde de, ikinci sınıf sinemalarda, örneğin; *Şehzadebaşı'nın Sinemaları* da, o yıllardan başlayarak yakın dönemlere kadar süren, iki film birden gösterimi uygulanırdı.

Büyük filmin arkasına veya yanına küçük bir film, B filmi konularak gösterilirdi. Özellikle de yaz aylarında iki film birden uygulanması sözkonusuydu.

Bugün büyük bir filmi destekleyecek, besleyecek, boşlukları dolduracak küçük filmlere ihtiyaç kalmamıştır. Küçük filmlerin de artık kendi başlarına kimlikleri, kişilikleri ve bir mantıkları vardır.

Sistem çok değişmiş, tekeller ortadan kalkmıştır. Zaman içinde stüdyolar ve stüdyoların ellerindeki dağıtımlar da bölündü. Yani bugün yapım yapma imkânına sahip bulunup hem de ülkenin sinemalarını paylaşmış olan tekel sistemi yasalarla engellendi. Fransa'da özellikle bu yasaktır. Amerika'da ise tümüyle yasak olmasa da kısıtlamalar getiriliyor. Çünkü bağımsız yapımcıların önünü açmak, onların izlenebilirliğini sağlamak da gerekiyor. Dolayısıyla, bu çerçevede de B filmlerine ihtiyaç kalmamıştır.

B Film'i'nin Adı Yok...

Türk sinemasında, kendi içinde A ve B kategorilerden bahsetmek belli bir noktaya kadar mümkün olabilmektedir. Ancak bunun Amerikan tarzı B filmlerinin aynısının olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü B Film, sinema endüstrisinin ve bu bağlamdaki profesyonel bir stüdyo sisteminin sonucunda ortaya çıkmıştır. Ama tabii ki, iki şey var oldu: Bir tanesi, Amerika'da ki gibi bizde de büyük yapım şirketleri vardı; Erman Film, Melek Film, Arzu Film gibi. Bu şirketler büyük filmlerin arasına daima biraz daha az bütçeli küçük filmler sokuşturdular.

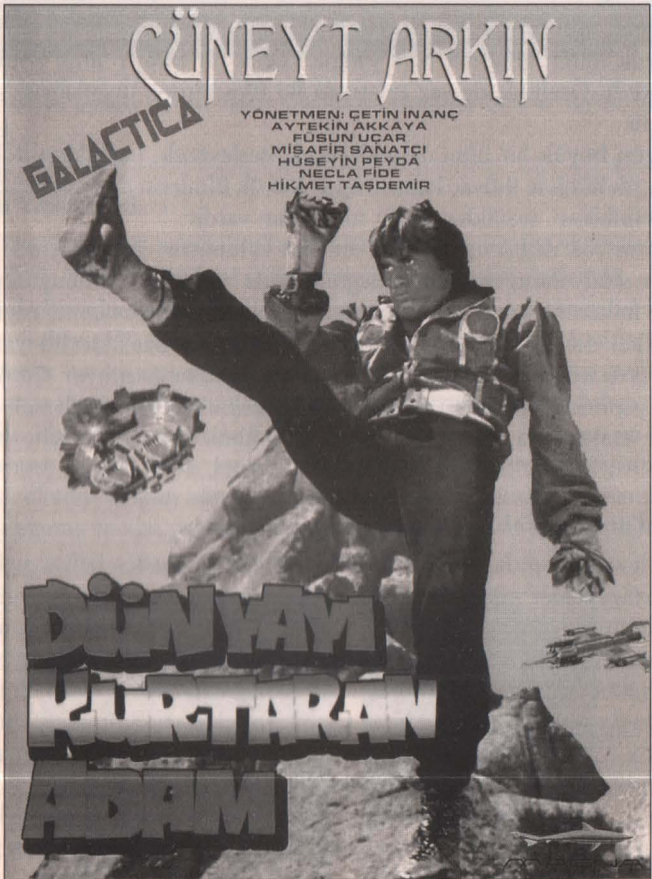
Ayrıca, piyasada her zaman A tipi ve B tipi firmalar var oldu. Yani büyük yıldızlarla büyük filmler çeviren şirketler, bir de daha küçük oyuncularla

daha çok aksiyona ve biraz da komediye yönelen filmler sözkonusuydu. O küçük oyuncular da, elbette büyük yıldızlarla kıyaslanmayacak bir noktadaydılar. Ama sade parlıtları içinde, belli bir süre gökyüzünde dönen dolağan yıldızlar gibiydiler. Onlar çok daha küçük bütçelerle yapılan filmlerde oynardı ve hatta öyle ki bu filmler, İstanbul'da piyasaya çıkmaz, sadece Anadolu seyircisi için bile yapıldı. Bu filmler kaba aksiyonlar, köy westernleri, çok ucuz güldürüler gibi filmlerdi.

Hiçbir zaman şirketler ya da o filmler hakkında yazı yazarlar Türkiye'de A Filmi, B Filmi gibi bir ayırım yapmadılar. Ancak adı konmasa da bu ayırım kendi kendine varoldu.

Adam Dünyayı Kurtardı mı?

Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı "Dünyayı Kurtaran Adam" filmi. O film tabii ki bir kült filmi statüsüne giriyor. Başrolünde bir yıldız var.



Yani Cüneyt Arkın, bu filmi çektiğinde bir yıldızdı. Bugün bize çok ilkel gelse de, o filmin belli bir bütçesi vardı. O bütçe o yıllarda yıldızların oynadığı birinci sınıf film sayılan bir aşk filmi, bir melodramdan daha ucuza mal olmadı. Çünkü o ilkel özel efektlerin, o ilkel fantastik sahnelerin, kendine özgü bir çekim zorluğu ve kendine özgü bütçeleri oldu.

Bu açıdan, “Dünyayı Kurtaran Adam” a klasik anlamda B filmi denemez. Ancak elbette, bir kült film yapmak amacıyla da ortaya konmuş bir film değildi. “Dünyayı Kurtaran Adam” fantastik türlerin bir Türkiye şubesi idi. Peki, bu filmi yapmaya iten şey neydi?

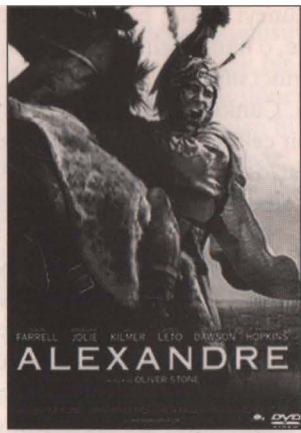
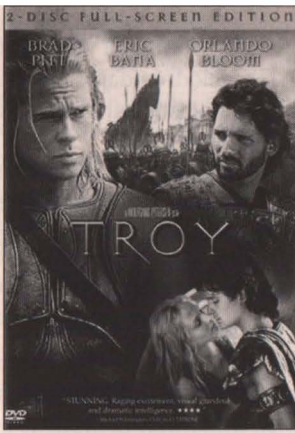
“Fantastik türde bir film üretmek zordu. Hatta geleneklerimize de uymuyordu ama o dönemde Türkiye’de ilgi görmeye başlayan bir türdü. Cüneyt Arkın da, son derece popüler bir stardı. O zaman biz bunu niye denemiyorduk, birkaç sahneyi de yabancı filmlerden aldık mı niye olmasın ki diye düşünüldü? Elbette olabilirdi.”

İşte “Dünya’yı Kurtaran Adam” bu düşünce çerçevesinden yola çıkarak yapılan bir film idi. Ama zaman içerisinde istenmeyen komedi unsurları ile öne çıktı. Ciddiyetle çevrilen bu film, amaçlamadığı bir şekilde komedi ögesine sahip oldu. Filmde yapılan ve görünen pek çok şey özellikle batılıların çok hoşuna gitti. Bir kült filmi olup çıktı. Bu bize de sıçradı ve bugün Amerika’da olduğu gibi bizde de DVD’ leri bulunuyor. Çok açıkca itiraf etmek gerekirse; bu film benim hiçbir zaman başından sonuna kadar izleyebildiğim bir film olmadı. Hep yer yer izledim. Bölüm bölüm izledim ve güldüm. Hoşlandığım şeyler oldu ama asla ve asla ciddiye aldığım bir film olmadı. Bu biz eleştirmenleri de aşan bir olay. Zaten kült filmler eleştiriyle oluşmaz. Seyircinin ilgisi ile oluşur.

Günümüz Sineması

—Günümüzde artık sinemanın ticari ve sanayii yatırım boyutu sanatsal yapının önemini aşmıştır. Tabii parantez içinde sinemanın hala güçlü bir sanat olduğunu belirtmek gerekir.

—Elbette; ticari unsurlar düşünülerek üretilmiş en kötü bir filme girdiğinizde bile bazen öyle bir başlangıç sahnesi ile karşılaşıyorsunuz ki, birden bire sinemanın ne kadar güçlü bir anlatım dili olduğunu yeniden algılıyorsunuz. Fakat filmlerin kalitesinin sürekli yükseldiğini ve harcanan bütçelerle orantılı olarak git gide daha iyi filmler yapıldığını söylemekte mümkün değil. Hatta bütçeleri oranında daha da kötü filmler yapılıyor da denebilir. Ama bu da kesin bir sonuç değildir. Bazen çok pahalıya çıkmış bir film sanatsal açıdan çok iyi olmasa da tarihin belli bir dönemine ışık tutması açısından önemli adledilebilmektedir. Örneğin; ben “*Truva*” filmi ni, “*Büyük İskender*” filmi ni çok beğendim. Bazı arkadaşlar bu filmlere burun kıvırdılar. Belki de tarih benim özel ilgi alanlarımdan biri olduğu için bu filmleri daha fazla önemsedim. Truva olayına veya Büyük İskender’in, Türkiye’yi de içine alan fetihlerine çağdaş sinemanın olanakları ile böyle



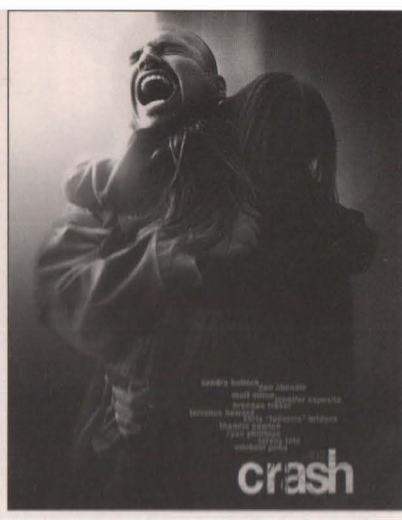
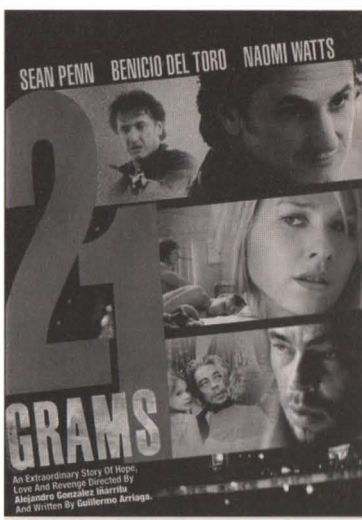
görmekli bir yaklaşım doğrusu çok ilginç geldi. Bu iki filminden de müthiş keyif aldım. Ancak genel olarak, bunlar sanatsal açıdan çok önemli filmler değil diye düşünülüyor.

Fakat mesela tarihi film denince “Cecil Blount DeMill” gelir akla. “Haçlı Seferleri”, “On Emir”, gibi filmler yıllar boyu seyircilerin hayranlıkla izlediği filmler olmuştur. Ama bugünün tarihi filmlerine baktığımızda “Cecil Blount DeMill B sineması döneminin filmleri müsamere gibi gelmektedir. Bu durum, tek başına sadece günümüz teknolojisi ile ilgili değildir. Senaryoların oluşturulmasından tarihe sadık kalınmasına, star sistemini aşp rollere göre oyuncu seçilmesinden, filmin müziklendirilmesine kadar pek çok nokta daha ileri düzeydedir, bugün için.



Cecil Blount DeMill

Yani kısaca, eskinin filmleriyle kıyas kabul etmeyecek kadar başarılı tarihi yapımlar var. Dolayısıyla ben sinemanın kötüye gittiğine inanmıyorum. Bugün sinemanın, gerçekten kötüye gittiğine inansam, sinemaya olan sevgimi ve sinema izleyiciliğimi değil, ama öncelikle sinema yazar-



lığını bırakırdım. “Sürekli bu aptalca yapıtlar üzerine mi yazacağımı?” derdim.

Üstüne basarak söylüyorum hakikaten bırakırdım.

Tabii ki zaman zaman iki üç tane aptalca film görüyorsunuz doğru, ama ondan bir süre sonra o kadar güzel bir film ile karşılaşıyorsunuz ki, sinema sanatına yine şapka çıkartayım diyorsunuz.

Elbette, Hollywood’da bilim kurgu türünde teknolojiyi öne çıkaran, özel efekt ağırlıklı filmler yapılıyor ve bunlar gerçekten kötü oluyor. “21 Gram” veya “Çarpışma” gibi yine son zamanlarda Hollywood’da yapılmış iyi filmler de çıkıyor karşınıza. İnsana dair olağanüstü şeyler söylüyor. Yani ben sinemaya olan güvenimi henüz kaybetmedim.

Ortalama Seyirci

Sinema endüstrisinin bir ucu oyuncular, senaristler, yönetmenler vs. ise diğer ucu ise kaçınılmaz olarak seyircidir. Bu noktada, ortalama seyirci tanımını içerisine sokabileceğimiz bir kitleden söz etmek mümkündür.

Ortalama seyirci olarak tanımladığımız kitle ise, haftada bir; Cumartesi akşamları veya Pazar günü öğleden sonra sinemaya gidip, sinemayı, sadece hafta sonunda iki saatini hoşça vakit geçirmek amacıyla yapılan bir etkinlik olarak gören kitledir.

Bu kitle bugün de mevcuttur üstelik seyirci bölünmüş, kategorilere ayrılmıştır. Zamanla bu kategoriler içinde bilinçle film seçen bir grup da belirmiştir.

Yaşadığımız bilgi çağında, birçok etkenin seyirci portresini değiştirdiğini söyleyebiliriz. Sayısız televizyon kanalının, paralı televizyon, sinema kanallarının, ev sinema sistemlerinin sinemaya alternatif olarak geliştiği



bu dönemde seyirci farklı bir noktadadır. Dolayısıyla, seyirci artık serseri mayın gibi hafta sonu Beyoğlu'na veya Amerika'da ise Broadway'a çıkıp iyi vakit geçirebileceği bir film aramıyor. Ne aradığını gayet iyi biliyor ve kesinlikle amaçsız bir kitleden söz etmek mümkün değil.

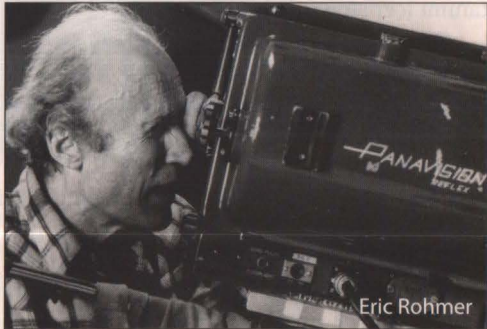
Eliniz Ayağınız Titrer, Birbirine Dolanır

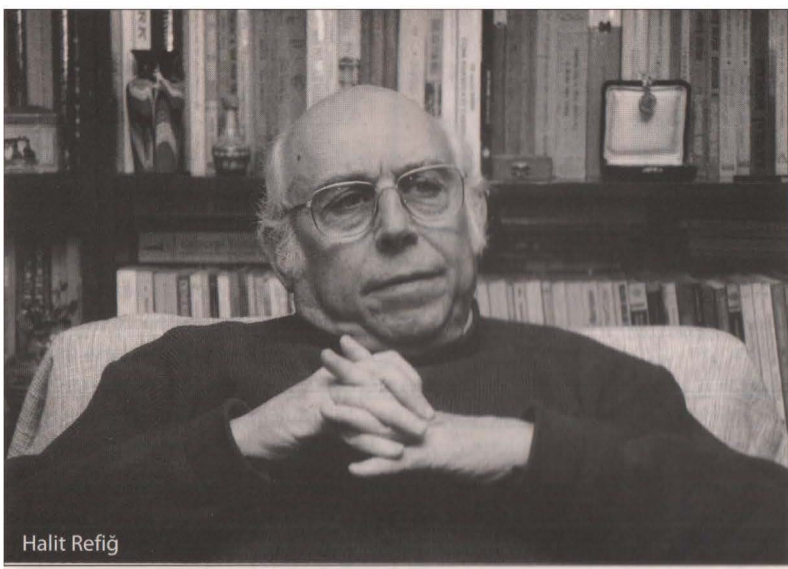
—Film eleştirmenliğinden yönetmenlik ve senaristliğe geçiş yapanları düşündüğümüzde...

—Ben potansiyel bir yazarım sinemacı değilim, hatta gerçek bir yazarım. Kırk yıldır yorulmadan yazmam sanırım bunun en iyi göstergesidir. Ayrıca ben Atilla Dorsay olarak bir roman yazmak istiyorum. Ama bunu henüz yapamıyorum.

Benden yönetmen olur muydu?

Eleştirmenler iyi yönetmen olamıyorlar. Bunu ne zaman denediyseler, batıda da bizde de sonuç iyi olmadı. Çünkü eleştirmenlik başka birşey, yaratmak çok daha farklı. Eleştirmek önemli tabii ki, çünkü yaratma olmanın olmazsa olmazı; ama yaratmanın kendisi değil elbette. Buna karşın örneğin; "Yeni Dalga" eylemi hemen hemen tümüyle eleştirmenlikten gelip yönetmenliğe geçen isimlerden oluşur. **Godard'dan, Eric Rohmer'a, Louis Malle'e** kadar pek çok isim başarılı oldu.





Halit Refiğ

Bizde de sinema yazarlığından gelmiş yönetmenler var. Metin Erksan, Halit Refiğ gibi. Gerçi onlar başarılı oldular. Ama ben çok mütevazı biçimde söyleyeyim herhalde film çeksem, filmim iyi bir film olmazdı. Çünkü fazla entellektüelim. Sinemayı 'fazla' iyi biliyorum. Bu da sanırım korkmama neden olurdu. Benim kadar sinemayı iyi bilen bir insan, bir filmi nasıl çeker, bir film çekmeye nasıl cüret eder, diye düşünüyorum. Yani sanırım çok korkardım. Yönetmenler belki benim kadar sinemayı iyi bilmiyorlardı. Benim kadar sinema tarihi ile içiçe değildiler, çok iyi bildiğiniz zaman bu belki yaratma açısından elinizi kolunuzu bağlayan bir noktaya dönüşüyor. Yaratı alanına körü körüne, biraz da cahilce girmek gerekiyor sanırım. Yoksa çok korkarsınız eliniz ayağınız titrer, birbirine dolanır.

B Filmleri

İlkin bir tanımlama ile yola çıkalım: Nijat Özön, "Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü" nde (Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000), "B" filmi için şöyle bir tanımlamada bulunuyor: "Tecimsel sinemada yapım giderleri, oyuncular, sanat ve emek yönünden A filminden sonra yer alan uzun film. Özellikle gangster ve kovboy filmleri bunlar arasında yer alır. Bununla birlikte Amerikan sinemasında yapım piyasası yönünden dar bütçeli filmlerden oluşan bu kümede daha bağımsız, çalışma olanağı yönünden dikkate değer çalışmalar da bulunur. B filmi terimi, ikili izlencenin yaygın olduğu ilk zamanlardan kalmadır; o zamanlar, baş-filmin yanında yer alan ikinci sıradaki filmin anlamını taşımaktaydı." Genel çizgileri içinde tanımlama geçerlidir. Ancak B filmlerin türleri konusunda daha geniş bir yelpaze içinde hareket etmekte daima yarar vardır.

B filmleri, endüstrileşmiş ülke sinemaları için – başta Amerikan sineması ya da Hollywood sineması için – ekonomik sistemin ve yapım siyasetinin bir gereksinimidir, bir dengelemedir. Salt A tipi geniş bütçeli, masraflı ve kimi zaman "tehlikeli" filmlerin yanına daha garantili görünen, en azından bütçeleri açısından "tehlikeli" görünmeyen filmler katmak ve yapım sayısını böylece çoğaltmak açısından önemlidir.

Klasik Hollywood döneminde, egemen olan büyük yapım şirketleri ("majors"lar) film sayısını artırmak için her zaman A filmleri yanına, bazıları diziler halinde olan, B yapımları da kattılar. Bugün ise artık geçerli görünmeyen B filmlerinin yerini televizyon filmleri ve dizileri almaktadır.

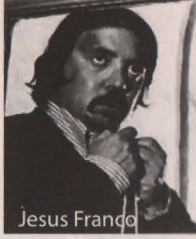
1930–1960 yılları arasında gösterim zincirinde ağırlıklı olan "drive in"lerin, arabalı sinemaların, filmleri ikişer ikişer göstermeleri ve haftada iki kez program değiştirmesi yapım sayısını artırdığı gibi B filmlerini de zorunlu hale getiriyordu.

Denge, bir talep ve arz dengesi idi, denilebilir. Tür sinemasına baktığımızda, çoğu popüler türlerin (korku, bilimkurgu, polisiye, macera) daha çok B sinemasından beslendiğini görürüz. Hatta diyebiliriz ki, kimi furyalarda (örneğin; Hollywood'un kimi öncü niteliklere sahip 50'li yıllardaki siyah-beyaz bilimkurgu filmleri furyasında) türün B filmleri, bir deneme görevi gördüler. Çekim bütçesi açısından daha da "ucuz" olan Trash (çöp) denilen filmler ise farklı bir tarzdı ve daha çok bağımsız bir gecekondu sinemasının ürünleriydi. Kimi daha özgün temaları işleyen, kimi bilinen şablonları tekrarlayan, kimi adeta öncü ve deneysel olabilen filmlerdi bunlar.

Hollywood'un yapım siyasetinde B sineması hem "daha ucuz" bir üründür hem de bir çeşit deneme tahtası niteliğindedir. B Filmleri kap-



William Castle



Jesus Franco



Mario Bava



Jean Rollin

samı içerisinde, çeşitli türler denendiği gibi yönetmenler de, yeni oyun-
cular da deneme konusu oluyorlardı. Böylece zaman içinde kimi türler
de ağırlık kazanıyordu. 30'lu ile 60'lı yıllar arasında egemen olan kimi
B tipi dizilere baktığımızda (bk.Fkler) genelde şu türler ile karşılaşılır-
ruz: Duygusal güldürü/aile filmi (Andy Hardy, Blondie, Henry Aldrich,
Dr.Kildare, Maisie), polisiye (Boston Blackie, Bulldog Drummond, Char-
lie Chan, Crime Doctor, Ellery Quenn, The Falcon, Lone Wolf, Michael
Shayne, Mr. Moto, Philo Vance, Sherlock Holmes), macera (Bomba the
Jungle Boy, Jungle Jim). Ve bunlarda kimi şeyler de deneme konusu olu-
yor, örneğin iki genç oyuncu (Mickey Rooney ve Judy Garland – Andy
Hardy dizisi), Japon bir hafiye (Mr. Moto) ya da yaşlanmış bir Johnny
(Tarzan) Weismuller (Jungle Jim). Ve Hollywood patentli B sineması, za-
manla ustalarını da yaratıyor bir **Roger Corman** gibi bir **William Castle**
gibi ya da, Avrupa sinemasında; bir **Jesus Franco**, bir **Mario Bava**, bir
Jean Rollin gibi.

Ancak... B Sinemasını salt Hollywood'a bağlamak doğru olmaz. Çünkü
tanımlama olarak, onları birer dar bütçeli film örneği kabul edersek; dar
bütçeli sinemanın her zaman başka ülkelerde uygulandığını görürüz. Bu
açıdan böyle bir uygulama, Hollywood'ta olduğu gibi, radikal ve yöntemli
bir uygulama değildir. Yani B sineması kurulu ve çok yönlü bir sinema
endüstrisinin neredeyse kaçınılmaz bir unsuru ise – bütçeleri dengelemek
açısından – aynı düzene erişememiş bir başka ülke sineması için bir baş-
ka durumun, sermaye eksikliğinin, nedeni iken Hollywood sinemasında
B filmleri bir sistemin, ekonomik bir kuruluşun ürünleri olarak karşımıza
çıkıyor. Avrupa sinemasında ise (Türk sineması dâhil olmak üzere), yeterli
olanak olsun ya da olmasın, ille de sinema yapmak ihtiyacından doğu-
yor. Avrupa sinemasının, örneğin, tür sinemalarına baktığımızda bunların
(korku sineması, erotik sinema, İtalya'da "spaghetti western" ve her yerde
porno sineması) B filmlerle (hatta Z filmlerle) beslendiğini görürüz. Yön-
tem bir yapım siyaseti yöntemidir. Ancak nedenler değişiktir: bir taraftan
bir endüstrinin kuralıdır, diğer taraftan bir film yapabilmenin koşuludur.

B filmleri, anlatıldığı gibi, salt Hollywood sinemasının bir "keşfi" ya da
bir uygulaması değildir. Ancak, yıllar yılı, Amerikan sinemasının egemen-
liği altında kaldıkları da doğrudur. Çünkü çok uzun bir dönem, B film-
lerinin her türdeki başlıca üreticisi Hollywood oldu ve Hollywood süper

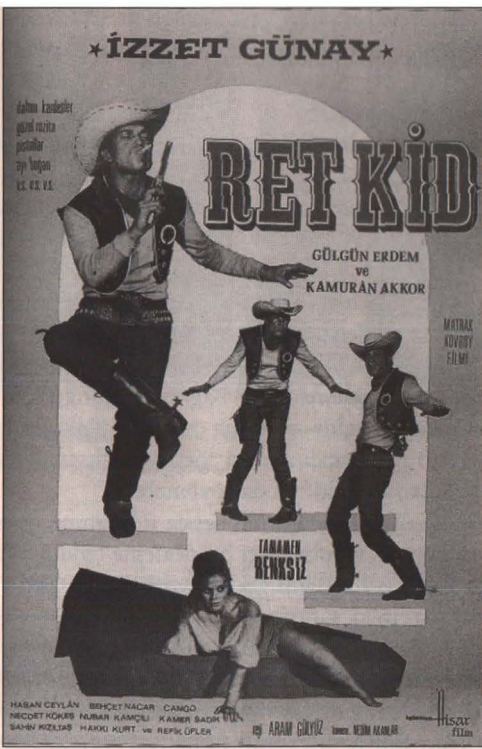
bilir). Bu yaklaşım daha sonra Avrupa'ya geçiyor. Fakat Avrupa'daki ülke sinemalarının yapısı değişik olduğundan uzun süre yöntemli bir şekilde uygulanmıyor.

Tür sineması ve tür sinemasına dayalı çok uluslu ortak yapımlarla Avrupa'da dar bütçeli filmler, daha çok tür sinemasının önem kazanması ile gündeme geliyorlar. Bu filmler arasında, **İspanyol** sinemasındaki korku furyası, **Fransız** ve **Alman** sinemalarındaki erotik film furyası, **İtalyan** sinemasındaki Spaghetti Western, korku ve erotik güldürü furyası sayılabilir.

Bunlarda egemen bir ideolojiden söz etmek pek mümkün değildir, amaç ideolojik olmak da değildir. Çoğu zaman amaç, bir sömürü sineması yapmaktır ya da her şeye açık bir tecimsel sinemaya ulaşmaktır. B sineması, genelde bağımsız bir sinemadır ve bağımsız olduğu için kimi sınırları zorlayabilir ama niyet, genelde, zorlama değildir. Belki de 1960'ların sonlarından itibaren Avrupa B sinemasının zorladığı tek şey, erotizm ve porno olmuştur ve bunda başarılı olduğu da söylenebilir.

Geriye dönüp Avrupa sinemasının sessiz dönemine, B filmi nosyonunun henüz bilinçli olarak varolmadığı bir döneme baktığımızda dar bütçenin birçok öncü filme yol açtığını görebiliyoruz. Örneğin; Fransa'da **Luis Bunuel**'in, **Jean Epstein**'in, **Germaine Dullac**'ın ilk deneysel, gerçeküstücü filmleri ya da Almanya'da dışavurumcu sinemanın başlangıcı (**Calligari**) gibi. Dar bütçenin, kimi marjinal yönetmenler için bir esin kaynağı ya da yaratıcı bir dürtü olduğu da – bir paradoks olarak – söylenilebilir. Bu açıdan, Fransız **Jean Rollin**'in vampir filmleri, **Peter Jackson**'un ilk çalışmaları dikkat çekicidir.





B Filmi ve Türk Sineması

—Türk Sineması'nda B Filmi dediğimizde...

—Türkiye'de sinemanın başlangıcından bugüne 6.000'i aşkın film üretildiyse, özellikle yapımın yılda 250 filmi aşıp 300 filme dayandığı furya döneminde, B filmlerinin oldukça geniş bir yer tuttuğunu kabul edebiliriz.

Yeşilçam model olarak Hollywood'u seçtiğinden – ancak kaynak eksikliğinden bir endüstri kuramadığından – “büyük” yapım şirketlerinin yanın-da “küçük” yapım şirketlerini de besledi ve bunlardan beslenildi.

Hedef yine B yapımlarına en uygun gibi görünen tür sineması oldu ve tür sineması ister 60'lı ister 70'li yıllarda, kendiliğinden bir başka çeşit gecekondü sinemasına yol açtı. Aslında sorun her ülke sinemasında aynıdır: Büyük yapım evleri, geniş olanaklarla bir “tür” örneğini imal ederler. Arkalarından gelen olanakları daha az olan yapımcılar da onların benzerini yapmaya çalışırlar.

Yeşilçam'da belirli furyaların ortaya çıkması hep bu tür bir hesaptan çıkmıştır (onlar yapıyorsa biz de yaparız) ve bu furyalar bir B sinemasına yol açmıştır. Tarihsel fantazy furyası, maskeli kahramanlar furyası, yerli-yabancı çizgi-roman uyarlaması furyası, Western furyası ve seks filmi furyası gibi.



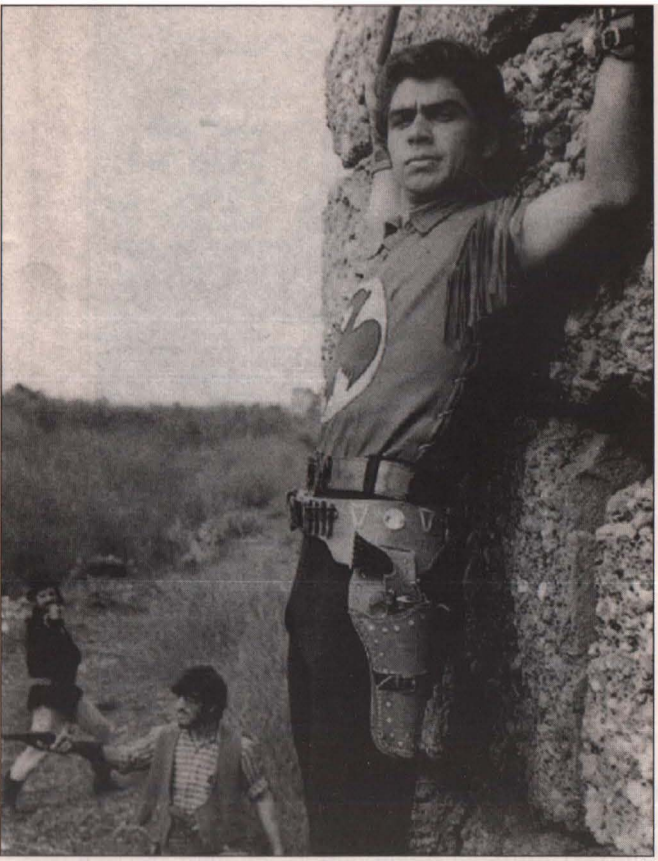
Türkiye’de B filmi denildiğinde, akla gelen ilk örnek her zaman **Çetin İnanç-Cüneyt Arkın** ikilisinin “kült” film mertebesine ulaşan (ulaştırılan) “**Dünyayı Kurtaran Adam**” oluyor. Bu film, Yeşilçam tarzı B sinemasının tek örneği olmamakla birlikte (bu açıdan bakıldığında **Çirkin Kral** dönemindeki **Yılmaz Güney**’in oyuncu olarak katıldığı, kimilerinin senaryolarını yazdığı birçok film aslında B filmlerdir) amaçlanan ile ulaşılan arasındaki farkları düşündüğümüzde çok belirgin bir örnek olarak karşımıza çıkar.

B Filmleri ve Yeşilçam Farkı

Yeşilçam sineması içinde B Filmleri çok belirli örneklerden yola çıktıklarından, bu örnekleri bir uyarlamadan geçirdiklerinden dolayı özgünlükten çok fazla söz edilemez. Daha çok “dar olanaklı tekrar” dan söz edebilir. Örneğin; Ringo’nun benzeri, Sabata’nın benzeri, Killink olarak Killing’in benzeri, Zagor’un benzeri, Red Kit’in yerlisi ve diğerleri gibi.

Yeşilçam’da, B sinemasıyla birlikte yapım miktarı arttı, kimi örnekleri de gişede başarılı oldu. Ancak koşullar değişince, tarihe karıştı.

1990’lı ve 2000’li yılların Türk sineması ayrı bir yapılanmaya dayanıldığından (şayet ve gerçekten bir yapılanmadan söz edebiliyorsak) sistem



haline getirilen, türlere dayalı bir B sinemasının bu yapılanmada bir yeri yoktur. Kaldı ki, benzer bir durum başka ülke sinemalarında da karşımıza çıkıyor.

Ancak bu “dar bütçeli” filmlerin çekilmediği anlamına gelmemeli çünkü örnekler ortada, Nuri Bilge Ceylan’ın yapıtları, Zeki Demirkubuz’un son dönem çalışmaları, Ahmet Uluçay’ın yaptıkları, bütçelerine baktığımızda, dar bütçelere dayanmaktalar ama önemli bir ayırım, “tür” sinemasının değil de bağımsız bir sinemanın, giderek öncü bir sinemanın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Prof. Dr. Şükran Esen ile B Filmi Üzerine

B tipi filmler, kitlelerin sevdiği konuları ele alıp, onların heyecan duygularına seslenecek biçimde yorumlayan ve ticari amaçla hareket eden filmlerdir.

Aynı zamanda, A tipi filmleri finanse etmeye yarayan B Filmleri, stüdyoların yaşamasını garanti altına alırdı. Stüdyoların boş kaldığı dönemlerde kısa zamanda az bütçe ve küçük oyuncularla çekilen bu filmler ticari hiçbir risk taşımazlardı.

Dolayısıyla, B Filmleri, kitlelerin heyecanını, duygularını paraya dönüştürmek isteyen kapitalist düzenin bir yansımasıydı. Hollywood'un yarattığı bu sistem Türk Sineması içinde de kullanılmıştır. Türk Sineması içerisinde benim aklıma ilk gelen B Filmi örnekleri; Ahu Tuğba'lı, Nuri Alço'lu filmlerdir.

Saf kızın gazozuna ilaç katılarak baştan çıkarılan ve tabii Ahu Tuğba'nın vücudunun sergilendiği filmler. Bu filmlerin ticari amaçlı olduğu çok açıktır. Sanatsal ve estetik açıdan hiçbir önemi olmayan bu tip filmler ticari





Nuri Alço

başarıyı yakalamışlardır. Pozitif olarak meseleye baktığımızda, Türkiye’de bir dönem üretilen bu filmler, belki de sektörün ayakta kalmasını sağlamak açısından itici bir güç oluşturmuşlardır. Kitle kültürünün popüler kültürü sardığı dünyamızda, yaşam biçimi de bir anlamda artık B tipi olmuştur.

Herşey B tipidir ve dolayısıyla A tipini bulmak için aramanız gerekmektedir. Gözlüklerinizi takıp her tarafı didik didik etmeniz koşuluyla, bulabilirsiniz. Günümüzde artık, heryeri B tipi bir yaşam sardı. Her şey ticari boyutlu, herşey çok çabuk üretilen ve en çabuk sürede tüketilen bir noktada. Ancak bu da yeterli değil. Çünkü bugün, belki hepsinden de önemli bir nokta var. O da; daha işin başında herşeyi üretilirken, öncelikle en çok gelir getirecek biçimde tasarlanması. Bu açıdan küreselleşen bir dünyada bu argümanların egemen olduğu bir ortamda B filmleri Türk sineması için pek de yabancı bir konu değil.

B Filmi Yönetmenleri

Geçmişte B filmi çeken yüzlerce yönetmen bulunmaktadır. Hemen hepsi neredeyse unutulmuşlardır. Bazı yönetmenler ise yaratıcılıklarıyla günümüze kadar kendilerinden söz ettirmeyi başarmışlardır. Bunlardan bazıları şunlardır:

Van Lewton
Edgar G. Ulmer
Andre De Toth
Rudolph Mate
Roy Rowland
Roger Corman
Mario Bava
William Castle
Jesus Franco
Jean Rollin
Edward D. Wood, Junior
John Waters
RussMayer

Edward D. Wood, Jr (1922–1978):

Düşük bütçeli filmlerin en ilgi çekici yönetmenlerinden biri olarak görülmektedir. Korku filmlerinde uzmanlaşmıştır. **Plan 9 From Outer Space** (1959) isimli filmi dünyanın en kötü filmi olarak kabul edilmektedir. 70'li yıllarda porno filmlerine yönelmiştir. Düzinelerce erotik dergi yayımladıktan sonra 46 yaşında fakir bir adam olarak kalp yetmezliğinden ölmüştür.¹⁹⁰

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORİJİNAL ADI
1953	Glen Veya Glenda	Glen Or Glenda
1954	Hapishane Kuşu	Jailbait
1955	Canavarın Gelini	Bride Of The Monster
1959	Uzaydışı Plan 9	Plan Nine From Outer Space

¹⁹⁰ "Trash Özel", **Sinema Dergisi**, Aralık 1995, Sayı:14, s.93

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1960	Ölünün İntikamı	Revenge Of The Dead
1960	Uğursuz Arzu	The Sinister Urge
1970	Satışa Çıkartın	Take it Out in Trade

Mario Bava (1914- 1980):

İtalya'da ilgi çekici korku filmlerini yönetmiştir. Küçük bütçeli fakat oldukça kanlı filmlerdir bunlar. Bava'nın filmleri kimi eleştirmenlerce trash (çöp) kimilerince de başyapıt olarak değerlendirilmiştir. Filmleri korku sinemasının değişiminde etkili olmuştur. Kanlı filmleriyle, dünya çapında ilgi görmüştür.¹⁹¹ Mario Bava ve Dario Argento'nun filmleriyle sinemaya Grant Guignol, iyice yerleşmiştir. Grant Guignol'da mantık ve gerçek aranmamaktadır. Kan, rastlantılar, zorlamalar ve aşırılık bu türün vazgeçilmez kurallarıdır. Bava'nın filmlerinde sadizm, vahşet ve seks tüm yoğunluğu ile sergilenmektedir.¹⁹²

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1960	Şeytanın Maskesi	La Maschera Del Demonio
1961	Herkül Arzın Merkezinde	Ercole Al Centro Della Terra
1961	İstilacılar	Gli Inuasori
1961	Alaaddin'in Harikaları	Le Merauglie Di Aladino
1962	Çok Şey Bilen Kız	La Ragazza Che Sapeva Troppo
1963	Kırbaç Ve Beden	La Frusta E Il Corpo
1963	Korkunun Üç Yüzü	I Tre Volti Della Paura
1964	Katil İçin Altı Kadın	Sei Donne Per L'assasino
1965	Alamo Kalesinin Yolu	La Strada Per Forte Alamo
1965	Nebraskalı Ringo	Ringo Del Nebraska
1965	Uzayda Dehşet	Terrore Nello Spazio
1966	Casuslar Yarı Soguktan Gelir	Le Spie Vengond Dal Semirfreddo
1966	Korku Harekatı	Operazione Paura
1966	İntikamcının Bıçakları	I Coltew Del Vendicatore
1968	Diabolik	Diabolik
1968	Odissea	L'odissea
1969	Ray Colt Ve Winchester Jack	Ray Colt Ve Winchester Jack
1969	Çılgınlığın Kırmızı İşareti	Il Segno Rosso Della Folia
1969	Kaç Kez... O Gece	Quante Volte..Quella Notte
1970	Ağustos Ayına Beş Bebek	Cinque Bambole Per La Luna D'agosto
1971	Cinayetin Ekolojisi	Ecologia Del Delitto
1972	Nüremberg Şatosunun Dehşetleri	Gli Orrore Del Castello Di Norimbergia
1972	Lisa Ve Yeşan	Lisa El Il Diavolo
1973	Kudurmuş Köpekler	Canı Arrabiati

191 Jonathan Ross, **The Incredibly Strange Film Book**, London: Simon and Schuster, 1995, s.245

192 Arkin Sinema Ansiklopedisi, s.255-256

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1975	Şeytan Koruma Evi	La Casa Dell' Esorcismo
1977	Şok	Shock
1978	İlle Venüsü	La Venere Dell'ille

Bundan başka 7 kısa film, görüntü yönetmeni veya kameraman olmak 50 kadar film (uzun) ve 25 belgesel yapımı bulunmaktadır

Jesus Franco (1930):

B sinemasının en üretken yönetmenlerindendir. İspanyol olup kendi ülkesinde, Fransa'da, Portekiz'de, Almanya'da, İtalya'da, İngiltere'de, İsviçre'de ve Amerika'da film çekmiştir. Çektiği filmlerin sayısı saptanamamaktadır. Madrid Üniversitesi'nde Felsefe, Edebiyat ve Hukuk, Kraliyet Akademisi'nde Müzik, Paris'te Sinema okumuştur. Kimi filmlerini değişik takma isimlerle çekmiştir.¹⁹³

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1959	18 Yaşındayız	Tenemos 18 Anos
1960	Kırmızı Dudaklar	Labios Rosos
1960	Varyete Kraliçesi	La Renia Del Tabarin
1961	Gece Çıglıkları	Gritos En La Noche
1962	Ölüm Blues Söylüyor	La Muerte Silba Un Blues
1963	Ölü Adamın Li	La Mand De Un Hombre Muerto
1963	Dr.Orloff'un Esrarı	El Secreto Del Dr. Orloff
1964	Bayan Ölüm	Miss Muerte
1967	Casusların Evi	Residencia Para Espias
1967	Öp Beni Canavar	Besame, Monstruo
1968	99 Kadın	99 Mujeres
1970	Kont Dracula	El Conde Dracula
1972	15 Yaşındaki Bir Kaptan	Un Capitan De 15 Anos
1974	Katillerin Gecesi	La Noche De Los Asesinos
1977	Portekizli Bir Rahibeye Aşk Mektupları	Cartas De Amor A Una Monja Portuguesa
1977	Karindeşen Jack	Jack The Ripper
1977	Yamyamlara Bir Kız	Une Fille Pour Les Cannibales
1981	Yaşayan Ölülerin Mezarı	La Tumba De Los Muertos Vivientes
1983	Beyaz Tanrıçanın Hazinesi	El Tesoro De La Diosa Blanca
1983	Scarlet	Scarlet
1984	Ölüm Sesleri	Soces De Muerte
1985	Beyaz Köle	La Esclava Bianca
1992	Don Kişot	Don Quijote
1994	Korku Ormanı	Jungle Of Fear

¹⁹³ Scognamillo'nun basılmamış eserinden.

Jean Rollin (1938- 2010):

Bağımsız Fransız yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarıdır. Sinemaya belgesel ve kısa filmlerle girmiştir. 1960 ve 70'li yıllarda bir dizi ucuza çektiği vampir filmleriyle ünlenmiştir. Sonradan takma isimler kullanarak erotik sinemaya geçmiştir.¹⁹⁴

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1968	Vampirlerin Kraliçesi	La Reine Des Vampires
1969	Çıplak Vampir	La Vampire Nue
1970	Vampirlerin Ürpertisi	Le Frisson Des Vampires
1973	Demir Gül	La Rose Defer
1976	Kanlı Dudaklar	Leures De Sang
1978	Ölüm Üzümleri	Les Raisins De La Mort
1983	Yaşayan Ölü	La Morte Vivante
1984	Bangkok Kaldırımları	Les Trottoirs De Bangkok
1993	Tehlikeli Kadın	La Femme Dangereuse

William Castle (1914–1977):

ABD'li yönetmen 1941'den 57'lere kadar birçok B filmi çekmiştir. 1957'den sonra ise sadece korku sinemasına yönelmiştir.¹⁹⁵ William Castle, bütün filmlerini doğrudan doğruya şok etkisi uyandıracak olaylar, durumlar ve buluşlar üzerine kurmuştur. Basmakalıp öyküler kullanmıştır. Onun için önemli olan seyirciyi sarsacak dehşet verici, sadist sahnelerdir. Castle'ın, çoğu kahramanları ruh ve akıl hastalarıdır. Yapımlarında bu insanların çarpık dünyasını canlandırmıştır.¹⁹⁶

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORİJİNAL ADI
1943	Hayatın Şansı	The Change Of Life Time
1944	Işık Çalan	The Whistler
1944	Işık Çalanın İşareti	The Mark Of The Whistler
1946	Şafaktan Önce	Just Before Dawn
1946	Rusty'nin Dönüşü	The Return Of Rusty
1948	Texas, Brooklyn Ve Cennet	Texas Brooklyn And Heaven
1950	Küçük Bir Dünya	It's Small World
1951	Şişman Adam	The Fat Man
1953	Nil Yılanı	Serpent Of The Nile
1953	T Kalesi	Fort T
1954	Babil Köleleri	Slaues Of Babylon
1954	Jesse James Dalton'lara Karşı	Jesse James Versus The Dalton's
1954	Çelik Eldiven	The Iron Glove
1955	Amerikalı	The Americano
1955	Batı'ya Kazanan Tabanca	The Gun That Won The West

194 Scognamillo'nun basılmamış eserinden.

195 Dorsay , Gürkan, **Sinema Ansiklopedisi**, s.52

196 **Arkin Sinema Ansiklopedisi**, s.237

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1956	Houston Hikayesi	The Houston Story
1958	Ölümcul	Macabre
1958	Perili Tepedeki Ev	The House On Haunted Hill
1960	13 Hayalet	Thirteen Ghosts
1961	Cinayet	Homicidal
1963	13 Korkan Kız	Thirteen Frightened Girls
1963	Eski Karanlık Ev	The Old Dark House
1964	Deli Gömleği	Strait Jacket
1965	Ne Yaptığını Gördüm	I Saw What You Did
1966	Amcamızı Öldürelim	Let's Kill Uncle
1968	X Projesi	Project X

Roger Corman (1926- ...):

Düşük kaliteli korku filmlerinin yönetmeni **Roger Corman** 1926 yılında Los Angeles'te doğmuştur. Sinema yaşamına senaryo yazarak başlamıştır. Bir film stüdyosunun senaryosunu değiştirmesi üzerine bağımsız olarak yazıp yönetmeye başlamıştır. Yönettiği ilk film B sınıfı bir western (**Five Guns West, 1955**) olmuştur. Corman, 1955'te hızla çekilen B filmi patent formülünü geliştirmiştir. Fakat alışılmış bir düşük bütçeli film yönetmeni olmamıştır. Kötü filmlerin ünlü yönetmeni **Ed Wood**'dan ayrılmaktadır. Corman, ilgi çekici öyküler, tuhaf karakterler ve özel efektler kullanmıştır. Üstün bir sinemasal anlatıma sahip bulunmaktadır. 1960'lar da klasik yapıtlarını çekmiştir. *Little Shop of Horror*(1960), *The House of Usher*(1960), *The Raven*(1963). Bu filmleri üç haftada ve düşük bütçelerle yapmasına rağmen hepsi korku türünün klasikleri arasındadır. Corman, 200'ün üstünde film yapmış ve çoğu kar getirmiştir. Daha sonraları tanınacak birçok oyuncu ve yönetmen de ilk kez Corman'la çalışmıştır. **Coppola, Jack Nicholson, John Sayles, Dennis Hooper, Martin Scorsese, Robert De Niro** bunlardan bazılarıdır.¹⁹⁷ Amerikan sinemasında Edgar Poe'nun öykülerini en çok Roger Corman kullanmıştır. Corman, dar bütçeli filmlerin eline çabuk yönetmeni olarak tanınmaktadır.¹⁹⁸ Roger Corman, aynı zamanda da iyi bir gangster filmi uzmanıdır. Bu filmlerde gerçeklere sadık kalmamış ama o devrin soyguncularının kişiliklerini aktarma da oldukça başarılı olmuştur.¹⁹⁹

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1955	Batiya Beş Tabanca	Five Guns West
1955	Apaçi Kadını	The Apachi Woman
1956	Dünyayı Fethetti	It Conwuered The World
1957	Bu Dünyadan Olmayan	Not Of This Earth

¹⁹⁷ <http://www.dreamagic.com/roger/corman.html> (internetten alınmıştır)

¹⁹⁸ **Arkin Sinema Ansiklopedisi**, s.237

¹⁹⁹ Pertan, s.32

TARİH	TÜRKÇE ADI	ORJİNAL ADI
1957	Çıplak Cennet	Naked Paradise
957	Yengeç Canavarının Saldırısı	Attack Of The Crab Monsters
1957	Gece Boyunca Rock	Rock All Night
1957	Viking Kadını Ve Deniz Yılanı	The Viking Woman And Thesea Serpent
1968	Uyduların Savaşı	War Of The Satellites
1959	Bir Kova Kan	A Bucked O Blood
1960	Usher Malikanesi	The House Of Usher
1960	Küçük Korku Dükkanı	The Little Shop Of Horror
1961	Kuyu Ve Sarkaç	The Pit And The Pendulum
1962	Diri İken Gömülenler	The Premature Burial
1962	Korku Öyküleri	Tales Of Terror
1963	Karga	The Raven
1963	Perili Saray	The Haunted Palace
1964	Kızıl Ölümün Maskesi	The Mask Of The Red Death
1965	Ligiea'nın Mezarı	The Tomb Of Ligeia
1966	Vahşi Melekler	The Wild Angels
1967	Yolculuk	The Trip
1968	Hedef Harry	Target Harry
1970	Kanlı Anne	Bloody Mama
1971	Von Richtofen And Brown	Von Richtofen And Brown
1991	Bağımsız Frankenstein	Frankenstein Unbound

SONUÇ

Kitle toplumunun üç evreden oluştuğu yapılan çeşitli araştırmalardan çıkarılan bir sonuçtur. Bu üç evre, kentleşme, sanayileşme ve makineleşme olarak açıklanmaktadır. Bunun sonucunda geleneksel topluluklar çözülmüş, toplumsal farklılıklar ortadan kalkmış ve böylece birbirine benzer bireylerden oluşan bir toplum ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın başlarından bu yana “kitle toplumu kuramı” tartışıla gelmektedir. Bu yaklaşıma en sert eleştirilerin Frankfurt Okulundan geldiği bilinmektedir. Adorno ve Horkheimer, özellikle Amerikan kültür endüstrisinin (kitle kültürünün) faşist devlet ile aynı işlevi gördüğünü söylemektedir.

Kitle insanı, Gustave Le Bon, Ortega Y. Gasset tarafından olumsuz bir şekilde açıklanmıştır. Le Bon, kitle insanının saf, yıkıcı olduğunu, abartıdan hoşlandığını, ayrıntıları göremediğini, zevklerinin ve isteklerinin standart olduğunu ve kolay idare edilebilirliğini iddia etmektedir.

Gasset ise Le Bon ile paralellikler kurarak, kitle adamı kavramından yola çıkarak kitle içinde bilinç, akıl, ahlak gibi mekanizmalarını yitiren bireyin, kolaylıkla idare edilebileceğini ve **propagandayla** rahatlıkla şekillendirilebileceği gibi, ayrıca farklı olanı yok sayan bir tavır içinde olduğunu da iddia etmektedir.

Daha önce de belirttiğim gibi, toplumbilimciler popüler kültür ile kitle kültürünü birbirinden ayırmaktadır. Popüler kavramı, çok eski çağlardan beri varlığını sürdürmektedir. Bu kavram, halkın kültürel olarak en düşük kesiminin zevklerine uygun olan genel düzeyi gösterir. Bununla birlikte popüler kültür, bir toplumda uygun biçimde paylaşılan inançlar, pratikler ve nesneler olarak açıklanmaktadır.

“Kitle kültürü”nün ise sanayii devrimi sonrasında gerçekleşen toplumsal değişimle ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Sanayii devrimi, birçok yeni kavramın doğmasına da yol açmıştır. Kitle kültürü başat kültürün ideolojisini benimseten bir araç olarak görülmektedir. Kitle kültürü ürünleri arasında radyo televizyon programları, sinema filmleri, gazeteler, dergiler, dijital ortam sayılabilir. Kapitalist üretim biçiminin halk düzeyine indirilmiş üst yapısı olarak açıklanan bu kültürün insanlar arası farkları öne çıkardığı düşünülmektedir. Oysa çok kanallı TV ve radyo yayınlarıyla çok sesliliğin sağlanamadığı da iddia edilmektedir. Bu görüşü savunanlar, tekelci kapitalizmin varlığının gözönünde bulundurulması gerektiğine dikkat çekmektedir. Onlara göre, kitle kültürü, gerçeği yansıtmamakta ve “kitle iletişim araçları” da kitle kültürüne hizmet etmektedir. Sonuç olarak, kitle kültürü homojenleşmiş bir kültür yaratmakta, standartlaşmayı beraberinde getirmektedir.

Adorno ve Horkheimer'a göre; kültür ürünleri piyasa mantığına göre üretilmektedir. Örneğin, kovboy filmleri standartlaşmış yapımlardır.

Sinema, kitlelere en yakın olan ve kitle üzerinde en fazla etkisi olan sanatlardan biridir. Sinemayı, kitle kültürü içerisinde yer alan birçok endüstrimandan biri gibi düşünürsek, üretilen filmler, bu bağlamda bir tüketim malı olarak karşımıza çıkar. Bu da sinemanın, kitlelerle başarılı bir ilişki kurduğunun basit göstergesidir.

Sinema endüstrisi kitlelerin ilgisini çekebilmek için tüketicinin beğenilerini, isteklerini gözönünde bulundurmuştur. Bunun yanı sıra, sanatsal yönlerinin de ağırlık kazandığı yapımlar da zaman içinde ortaya çıkmıştır. Bu açıdan baktığımızda, sinema yedinci sanat olarak anılmaktadır. Fakat kültür endüstrisi kavramını eleştirenler sinemanın bir sanat olmaktan çıktığını da iddia etmektedir. Onlara göre, kitle kültürü tekel altında bulunmaktadır. Dolayısıyla, sinema da aynı tekel altındadır. Sinema dili evrensel olduğu için geniş kitlelere ulaşabilmektedir. İnandırıcılık etkisinin de büyük olması nedeniyle bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Müzik, resim, tiyatro, tuluat gibi farklılıklar sinemanın içinde erimektedir. Bu kadar güçlü olmasının nedeni birçok farklı unsuru birarada bünyesinde barındırmış olmasından kaynaklanmaktadır. Kitlelerle yakın ilişki kurmasına neden olan bu çok yönlülüğü aynı zamanda onun, sanatsal olanı bir kenara bırakıp en güçlü kitle iletişim araçlarından birine dönüşmesi sonucunu da doğurmuştur. Dolayısıyla, bu perspektif doğrultusunda sinemanın kısa sürede bir sanayiye dönüşmesiyle kitle tüketimine yönelik bir şablon sineması da ortaya çıkmıştır. Dünyanın en güçlü sinema endüstrisi olan Hollywood'un gişe hâsılatı formülüne dayanan yapılanması bunu açıkça ortaya koymaktadır. Kitlelerin gerçek sorunlarına dair açıklamalar yapmadığı için çoğu zaman eleştiriler almaktadır. Bu görüşü savunanlara göre sinema, dünyayı burjuvazinin çıkarları doğrultusunda yorumlamaktadır.

Nitekim geniş kitlelere yönelik yapılan popüler filmlerin olay örgülerinin karakterlerinin birbirine benzediği görülmektedir. Kitle kültürü kuramına göre kitle kültürü ürünleri kalıplaşmış, basitleşmiş çalışmalardır. Bu kurama göre sinemada kalıplaşmış ve basitleştirilmiş öyküleri ve mesajları içermektedir.

Sanat yapıları içinde olduğu, politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, teknolojik dönemden ayrı tutularak yorumlanmamaktadır. Hollywood filmlerinde de, değişen toplumsal yapı ve bunun sonucunda ortaya çıkan ürünler kullanılmıştır.

Toplumsal egemenliğe sahip olanlar düşüncelerini zor kullanmanın yanı sıra sanatla da empoze etmektedirler. Yukarıda değindiğimiz gibi, günümüzde, sinemanın egemen ideolojiyi yeniden ürettiği birçok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Endüstri haline dönüşmüş sinema sektörü içinde film yapımcıları arz talep dengelerini düşünmeksizin hareket edememektedirler. Her film ekonomik ve ideolojik sisteme bağlı kalmak durumundadır. İdeoloji filmlerde ve diğer araçlarda açıkça görünmese de

gizli olarak bulunmaktadır. Hollywood, bireyciliği, kapitalizmin babaerkil anlayışını, ırkçılığı gizli bir şekilde filmlerinin birçoğunda savunmaktadır.

Hollywood filmlerinde, toplumsal kurumlar yüceltilmektedir. Temel ilkesi toplumsal düzenin olumlanmasıdır. Politik açıdan tutucu olmasının yanı sıra filmlerde estetik açıdan da belli kalıpların hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Toplumsal yapıyı yansıtmaları açısından, tür filmlerinde standart karakterler, hikâyeler, mekânlar bulunmakta ve bu görüntü, onun çok daha güçlü bir şekilde toplum ile ilişki kurmasını sağlamaktadır. Böylece, tür filmlerinin duygu, düşünce ve davranış biçimlerini belirlediği iddia edilmektedir. Tür filmlerinin, bu açıdan, toplumsal düzenin varlığını sürdürdürebilmesi için gereken idealleri ve değerleri seçip kullandığı görüşü daha net bir şekilde görülebilmekte ve böylece sinema endüstrisi, bir anlamda kendi yaşamını da garantilemiş olmaktadır. Toplum, onda kendini bulmaktadır. Hiçbirşey düşünmeksizin tüm arzuları harekete geçen kitle de, bu sanayinin yaşaması için onu besleyecek ekonomik desteği sağlamaktadır. Karşılıklı güçlü bir birliktelik gibi görünen bu alışverişte, bireyi var etmeye çalıştığını söyleyen kültürel oluşum, aslında bireyi bir girdabın içine sürükleyerek popüler olanın kurbanı haline dönüştürmektedir. Kitle kültürünün oluşturmuş olduğu yapay zevkler dünyasının içinde, eğlence sektörünün kaçınılmaz bir oyuncusu haline dönüşen birey, B filmlerinin onu bu dünyadan alıp başka diyarlara götürmesine izin verir.

Dolayısıyla, sanatsal anlamdaki üretimleri bir kenara koyarak baktığımızda, eğlence sektörü içinde yer alan sinema filmlerinin bütçeleri, kısa sürede büyük rakamlara ulaşmıştır. B filmleri ise küçük bütçelerle kısa sürelerde çekilmiş olmalarına rağmen onlar da oldukça popüler bir etki yaratarak, kitlelerle doğru iletişime girmiş ve ortak paydaları yakalamışlardır. Zaman içerisinde, yukarıda sebeplerini açıkladığımız nedenlerle, B filmleri miyadını doldurmuştur. Ancak B filmlerinin değindiği konular ve tür sinemasının ruhu, bugün büyük bütçeli, hâsılat rekorları kıran filmlerin imgeleleri içinde yaşayarak kitleleri etkilemeye ve büyülemeye devam etmektedir.

EKLER:

B Filmi Örnekleri (1930–1960 arası):

Amerikan Sinemasında en çok tutulan
'B' tipi dizi filmlerinden örnekler: Genel liste

DİZİNİN ADI	YAPIM ŞİRKETİ	YAPIM SÜRESİ
Andy Hardy	Mgm	1937-1958
Blondie	Columbia	1938-1950
Bomba, The Jungle Boy	Columbia	1949-1955
Boston Blackie	Columbia	1941-1949
Bowery Boys	Monogram	1946-1958
Bulldog Drummond	Paramount	1937-1969
Charlie Chan	20Th Century Fox	1934-1949
Crime Doctor	Columbia	1943-1949
Dr. Christian	Rko	1939-1941
Dr. Kildare	Mgm	1937-1947
Ellbery Queen	Columbia	1935-1942
The Falcon	Columbia	1941-1949
Francis	Universal	1949-1956
Henry Aldrich	Paramount	1939-1944
Jungle Jim	Columbia	1948-1955
Lone Wolf	Columbia	1935-1949
Maisie	Mgm	1939-1947
Michael Shayne	20Th Century Fox	1940-1947
Mr. Moto	20Th Century Fox	1937-1965
Philo Vance	Paramount	1929-1947
Sherlock Holmes	Mgm	1939-1946

1930–1960 yılları arasında en çok tutulan B filmi örnekleri:

Andy Hardy

- A Family Affair (1937)
- You're Only Young Once (1938)
- Judge Hardy's Children (1938)
- Love Finds Andy Hardy (1938)
- Out West With the Hardys (1938)
- The Hardys Ride High (1939)
- Andy Hardy Gets Spring Fever (1939)
- Judge Hardy and Son (1939)
- Andy Hardy Meets Debutante (1940)
- Any Hardy's Private Secretary (1941)
- Life Begins for Andy Hardy (1941)
- The Courtship of Andy Hardy (1942)
- Andy Hardy's Double Life (1942)
- Andy Hardy's Blonde Trouble (1944)
- Love Laughs at Andy Hardy (1946)
- Andy Hardy Comes Home (1958)

Blondie

- Blondie (1938)
- Blondie Meets the Boss (1939)
- Blondie Takes a Vacation (1939)

- Blondie Brings Up Baby (1939)
- Blondie on a Budget (1940)
- Blondie Has Servant Trouble (1940)
- Blondie Plays Cupid (1940)
- Blondie Goes Latin (1941)
- Blondie in Society (1941)
- Blondie Goes to College (1942)
- Blondie's Blessed Event (1942)
- Blondie for Victory (1942)
- It's a Great Life (1943)
- Footlight Glamour (1943)
- Leave It to Blondie (1945)
- Life With Blondie (1946)
- Blondie's Lucky Day (1946)
- Blondie Knows Best (1946)
- Blondie Big Moment (1947)
- Blondie's Holiday (1947)
- Blondie in the Dough (1947)
- Blondie's Anniversary (1947)
- Blondie's Reward (1948)
- Blondie's Secret (1948)
- Blondie's Big Deal (1949)
- Blondie Hits the Jackpot (1949)
- Blondie's Hero (1950)
- Beware of Blondie (1950)

Bomba the jungle boy

bomba, The Jungle Boy (1949)

Bomba on Panther Island (1949)

The Lost Volcano (1950)

The Hidden City (1950), AKA:
Bomba and the Hidden City

Bomba and the Elephant Stampede
(1951)

AKA: The Elephant Stampede

African Treasure (1952)

Bomba and the Jungle Girl (1952)

Safari Drums (1953)

The Golden Idol (1954)

Killer Leopard (1954)

Lord of the Jungle (1955)

Boston Blackie

Meet Boston Blackie (1941)

Confessions of Boston Blackie
(1941)

Alias Boston Blackie (1942)

Boston Slakie Goes Hollywood
(1942)

After Midnight With Boston Blackie
(1943)

The Chance of a Lifetime (1943)

One Mysterious Night (1944)

Boston Blackie Booked on Suspicion
(1945)

Boston Blackie's Rendezvous (1945)

A Close Call for Boston Blackie
(1946)

The Phantom Thief (1946)

Boston Blackie and the Law (1946)

Trapped by Boston Blackie (1948)

Boston Blackie's Chinese Venture
(1949)

The Bawery Boys

The Dead End Kids

Dead End (1937)

Crime School (1938)

Angels With Dirty Faces (1938)

They Made Me a Criminal (1939)

Hell's Kitchen (1939)

Angels Wash Their Faces, The
(1939)

On Dress Parade (1939)

The Dead End Kids and Little Tough Guys

Little Tough Guy (1938)

Call a Messenger (1939)

You're Not So Tough (1940)

Give Us Wings (1940)

Hit the Road (1941)

Mob Town (1941)

Tough as They Come (1942)

Mug Town (1943)

Keep 'Em Slugging (1943)

East Side Kids

East Side Kids (1940)

Boys of the City (1940)

That Gang of Mine (1940)

Pride of the Bowery (1941)

Flying Wild (1941)	Fighting Fools (1949)
Bowery Blitzkrieg (1941)	Hold That Baby! (1949)
Spooks Run Wild (1941)	Angels in Disguise (1949)
Mr. Wise Guy (1942)	Master Minds (1949)
Let's Get Tough! (1942)	Blonde Dynamite (1950)
Smart Alecks (1942)	Lucky Losers (1950)
'Neath Brooklyn Bridge (1942)	Triple Trouble (1950)
Kid Dynamite (1943)	Blues Busters (1950)
Clancy Street Boys (1943)	Bowery Battalion (1951)
Ghosts on the Loose (1943)	Ghost Chasers (1951)
Mr. Muggs Steps Out (1943)	Let's Go Navy! (1951)
Million Dollar Kid (1944)	Crazy Over Horses (1951)
Follow the Leader (1944)	Hold That Line (1952)
Block Busters (1944)	Here Come the Marines (1952)
Bowery Champs (1944)	Feudin' Fools (1952)
Docks of New York, The (1945)	No Holds Barred (1952)
Mr. Muggs Rides Again (1945)	Jalopy (1953)
Come Out Fighting (1945)	Loose in London (1953)
	Clipped Wings (1953)
Bowery Boys	Private Eyes (1953)
Live Wires (1946)	Paris Playboys (1954)
In Fast Company (1946)	The Bowery Boys Meet the Monsters (1954)
Bowery Bombshell (1946)	Jungle Gents (1954)
Spook Busters (1946)	Bowery to Bagdad (1954)
Mr. Hex (1946)	High Society (1955)
Hard Boiled Mahoney (1947)	Spy Chasers (1955)
News Hounds (1947)	Jail Busters (1955)
Bowery Buckaroos (1947)	Dig That Uranium (1956)
Angels' Alley (1948)	Crashing Las Vegas (1956)
Jinx money (1948)	Fighting Trouble (1956)
Smugglers' Cove (1948)	Hot Shots (1956)
Trouble Makers (1948)	Hold That Hypnotist (1957)

Spook Chasers (1957)	Charlie Chan in London (1934)
Looking for Danger (1957)	Charlie Chan in Paris (1935)
Up in Smoke (1957)	Charlie Chan in Egypt (1935)
In the Money (1958)	Charlie Chan in Shanghai (1935)
Bulldog Drummond	Charlie Chan's Secret (1936)
Bulldog Drummond (1929)	Charlie Chan at the Circus (1936)
The Return of Bulldog Drummond (1934)	Charlie Chan at the Race Track (1936)
Bulldog Jack (1934)	Charlie Chan at the Opera (1936)
Bulldog Drummond Escapes (1937)	Charlie Chan at the Olympics (1937)
Bulldog Drummond at Bay (1937)	Charlie Chan on Broadway (1937)
Bulldog Drummond Comes Back (1937)	Charlie Chan at Monte Carlo (1938)
Bulldog Drummond's Revenge (1937)	Charlie Chan in Honolulu (1938)
Bulldog Drummond's Peril (1938)	Charlie Chan in Reno (1939)
Bulldog Drummond in Afrika (1938)	Charlie Chan at Treasure Island (1939)
Bulldog Drummond's Secret Police (1939)	Charlie Chan in City in Darkness (1939)
Arrest Bulldog Drummond (1939)	Charlie Chan in Panama (1940)
Bulldog Drummond at Bay (1947)	Charlie Chan's Murder Cruise (1940)
Bulldog Drummond Strikes Back (1947)	Charlie Chan at the Wax Museum (1940)
The Challenge (1948)	Murder Over New York (1940)
13 Lead Soldiers (1948)	Dead Men Tell (1941)
Calling Bulldog Drummond (1951)	Charlie Chan in Rio (1941)
Deadlier Than the Male (1967)	Castle in the Desert (1942)
Some Girls Do (1969)	Charlie Chan in the Secret Service (1944)
Charlie Chan	The Chinese Cat (1944)
Behind That Curtain (1929)	Black Magic (1944); AKA: Meeting at Midnight
The Black Camel (1931)	The Jade Mask (1945)
	The Scarlet Clue (1945)
	The Shanghai Cobra (1945)

The Red Dragon (1945)

Dark Alibi (1946)

Shadows Over Chinatown (1946)

Dangerous Money (1946)

The Trap (1947)

The Chinese Ring (1947)

Docks of New Orleans (1948)

The Shanghai Chest (1948)

The Golden Eye (1948)

The Feathered Serpent (1948)

The Sky Dragon (1949)

Crime Doctor

Crime Doctor (1943)

Crime Doctor's Strangest Case
(1943)

Shadows in the Night (1944)

Crime Doctor's Courage (1945)

Crime Doctor's Warning (1945)

Crime Doctor's Man Hunt (1946)

Just Before Dawn (1946)

The Millerson Case (1947)

Crime Doctor's Gamble (1947)

Crime Doctor's Diary (1949)

Dr. Christian

Meet Dr. Christian (1939)

Courageous Dr. Christian (1940)

Dr. Christian Meets the Women
(1940)

Remedy for Riches (1940)

Melody for Three (1941)

They Meet Again (1941)

Dr. Kildare

Internes Can't Take Money (1937)

Young Dr. Kildare (1938)

Calling Dr. Kildare (1939)

The Secret of Dr. Kildare (1939)

Dr. Kildare's Strange Case (1940)

Dr. Kildare Goes Home (1940)

Dr. Kildare's Crisis (1940)

The People vs. Dr. Kildare (1941)

Dr. Kildare's Wedding Day (1941)

Dr. Kildare's Victory (1942)

Calling Dr. Gillespie (1942)

Dr. Gillespie's New Assistant (1942)

Dr. Gillespie's Criminal Case (1943)

Three Men in White (1944)

Between Two Women (1944)

Dark Delusion (1947)

Ellery Queen

The Spanish Cape Mystery (1935)

The Mandarin Mystery (1937)

Ellery Queen, Master Detective
(1940)

Ellery Queen's Penthouse Mystery
(1941)

Ellery Queen and the Murder Ring
(1941)

Close Call for Ellery Queen (1942)

Desperate Chance for Ellery Queen
(1942)

Enemy Agents Meet Ellery Queen
(1942)

The Falcon

The Gay Falcon (1941)
A Date With the Falcon (1941)
The Falcon Takes Over (1942)
The Falcon's Brother (1942)
The Falcon Strikes Back (1943)
The Falcon and the Co-eds (1943)
The Falcon in Danger (1943)
The Falcon in Hollywood (1944)
The Falcon in Mexico (1944)
The Falcon Out West (1944)
The Falcon in San Francisco (1945)
The Falcon's Alibi (1946)
The Falcon's Adventure (1946)
The Devil's Cargo (1948)
Appointment With Murder (1948)
Search for Danger (1949)

Francis (The Talking Mule)

Francis (1949)
Francis Goes to the Races (1951)
Francis Goes to West Point (1952)
Francis Covers the Big Town (1953)
Francis Joins the Wacs (1954)
Francis in the Navy (1955)
Francis in the Haunted House (1956)

Henry Aldrich

What a Life (1939)
Life With Henry (1941)
Henry Aldrich for President (1941)

Henry and Dizzy (1942)

Henry Aldrich, Editor (1942)
Henry Aldrich Gets Glamour (1943)
Henry Aldrich Swings It (1943)
Henry Aldrich Haunts a House (1943)
Henry Aldrich, Boy Scout (1944)
Henry Aldrich Play Cupid (1944)
Henry Aldrich's Little Secret (1944)

Jungle Jim

Jungle Jim (1948)
The Lost Tribe (1949)
Captive Girl (1950)
Mark of the Gorilla (1950)
Pygmy Island (1950)
Fury of the Congo (1951)
Jungle Manhunt (1951)
Jungle Jim in the Forbidden Land (1952)
Voodoo Tiger (1952)
Savage Mutiny (1953)
Killer Ape (1953)
Valley of Head Hunters (1953)
Jungle Man- Eaters (1954)
Cannibal Attack (1954)
Jungle Moon Men (1955)
Devil Goddess (1955)

The Lone Wolf

The Lone Wolf Returns (1935)
The Lone Wolf in Paris (1938)

The Lone Wolf Spy Hunt (1939)
The Lone Wolf Strikes (1940)
The Lone Wolf Meets a Lady (1940)
The Lone Wolf Takes a Chance
(1941)
The Lone Wolf Keeps a Date (1941)
Secrets of the Lone Wolf (1941)
Counter- Espionage (1942)
One Dangerous Night (1943)
Passport to Suez (1943)
The Notorious Lone Wolf (1946)
The Lone Wolf in London (1947)
The Lone Wolf in Mexico (1947)
The Lone Wolf and His Lady (1949)

Maisie

Maisie (1939)
Congo Maisie (1940)
Gold Rush Maisie (1940)
Maisie Was a Lady (1941)
Ringside Maisie (1941)
Maisie Gets Her Man (1942)
Swing Shift Maisie (1943)
Maisie Goes to Reno (1944)
Up Goes Maisie (1946)
Undercover Maisie (1947)

Michael Shayne

Michael Shayne, Private Detective
(1940)
Sleepers West (1941)

Dressed to Kill (1941)
Blue, White and Perfect (1941)
The Man Who Wouldn't Die (1942)
Just Off Broadway (1942)
Time to Kill (1942)
Murder Is My Business (1946)
Larceny in Her Heart (1946)
Blonde for a Day (1946)
Three on a Ticket (1947)
Too Many Winners (1947)

Mr. Moto

Think Fast, Mr. Moto (1937)
Thank You, Mr. Moto (1938)
Mr. Moto's Gamble (1938)
Mr. Moto Takes a Chance (1938)
Mysterious Mr. Moto (1938)
Mr. Moto's Last Warning (1939)
Mr. Moto in Danger Island (1939)
Mr. Moto Takes a Vacation (1939)
The Return of Mr. Moto (1965)

Philo Vance

Canary Murder Case (1929)
The Greene Murder Case (1929)
Bishop Murder Case (1930)
Benson Murder Case (1930)
The Kennel Murder Case (1933)
The Dragon Murder Case (1934)
Casino Murder Case (1935)

The Garden Murder Case (1936)
 Night of Mystery (1937)
 The Gracie Allen Murder Case
 (1939)
 Calling Philo Vance (1940)
 Philo Vance Returns (1947)
 Philo Vance's Gamble (1947)
 Philo Vance's Secret Mission (1947)

Sherlock Holmes

The Hound of the Baskervilles
 (1939)
 The Adventures of Sherlock Holmes
 (1939)
 Sherlock Holmes and the Voice of
 Terror (1942)
 Sherlock Holmes and the Secret
 Weapon (1942)

Sherlock Holmes in Washington
 (1943)
 Sherlock Holmes Faces Death (1943)
 Sherlock Holmes and the Spider
 Woman (1944)
 The Scarlet Claw (1944)
 The Pearl of Death (1944)
 The House of Fear (1945)
 The Woman in Green (1945)
 Pursuit to Algiers (1945)
 Terror by Night (1946)
 Dressed to Kill (1946)

**Kaynakça: Maltin's, Leonard, Movie
 and Video Guide, A Signet Book, Pen-
 guin Books Ltd.England, 1999**

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün; Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

ALEMDAR, Korkmaz, ERDOĞAN, İrfan; Popüler Kültür ve İletişim, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994

AREN, Sadun; 100 Soruda Sinema Ekonomi El Kitabı, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1993.

ATAYMAN, Veysel; 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Duygusal/Aşk Filmleri, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

BERGER, Arthur Asa; Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri, çev. Murat Barkan ve Diğerleri, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, No. 91, 1993.

BETTON, Gerard; Sinema Tarihi Başlangıçtan 1986'ya Kadar, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

BUZUEV, Alexander; Kapitalizm Nedir? çev. Celal A. Kanat, İstanbul: Bilsan, 1987.

CORNFORTH, Maurice; Materyalizm ve Diyalektik Yöntem, çev. Mehmet Türdeş, İstanbul: Sarmal Yayınevi (tarihsiz).

ÇALIŞLAR, Aziz; Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik, İstanbul: Cem Yayınevi, 1983.

DICKINSON, Thorold; Sinemanın Evrimi, çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Çizgi Yayıncılık, 1986

DOLLOT, Louis; Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür, çev. Özlem Nudralı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

DORSAY, Atilla; Beyaz Perdede Kırmızı Filmler, İstanbul: Cep Kitapları, 1986.

DORSAY, Atilla; Sinema ve Çağımız-2, İstanbul: Hil Yayınları, 1985.

EAGLETON, Terry; İdeoloji, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

ERGUN, Doğan; 100 Soruda Sosyoloji El Kitabı, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1993.

ERKAN, Hüsnü; Bilgi Toplumu ve Ekonomik Gelişme, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Bilim Dizisi: 8, 1994.

FICHTER, Joseph; Sosyoloji Nedir?, çev. Nilgün Çelebi, Ankara: Atilla Kitabevi, 1996.

FREUD, Sigmund; Kitle Psikolojisi, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1996.

FROLOV, İvan; Felsefe Sözlüğü, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

FROMM, Erich; Kendini Savunan İnsan, çev. Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları, 1991.

GRANT, Neil; Çağdaş Dünya Tarihi, çev. Adı Yok, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

GODARD, Jean Luc; Kadının Yeniden Sunumu, çev. Deniz Derman, Ankara: Tarihsiz Sinema Dizisi.

- HORKHEIMER, Max; Akıl Tutulması,** çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- İLAL, Ersan; İletişim, Yıgınsal İletişim Araçları ve Toplum,** İstanbul: Der Yayınları, 1997.
- İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar; Sanatta Devrim,** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- JAY, Martin; Diyalektik İmgelem,** çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Ara Yayınevi, 1989.
- JEANNENEY, Jean-Noel; Medya Tarihi,** çev. Esra Atuk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- KAKINÇ, Tarık; 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri,** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- KAKINÇ, T; 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gerilim/Polisiye Filmleri,** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.
- KAKINÇ, T; 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri,** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- KAKINÇ, T; 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri,** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.
- LE BON, Gustave; Kitleler Psikolojisi,** çev. Selahattin Demirkan, İstanbul: Yağmur Yayınları, 1976.
- MAKAL, Oğuz; Sinemada Yedinci Adam,** İzmir: Ege Yayıncılık, 1994.
- MALTIN'S, Leonard, Movie and Video Guide, A Signet Book,** Penguin Books' Ltd. England, 1994, s.863.
- Mc NEILL, William H.; Dünya Tarihi,** çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994.
- MILLS, C. Wright; İktidar Seçkinleri,** çev. Ünsal Oskay, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974.
- MARDİN, Şerif; İdeoloji,** İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- MUTLU, Erol; İletişim Sözlüğü,** İstanbul: Ark Yayınları, 1994.
- MUTLU, Erol; Televizyonu Anlamak,** Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.
- NORMAN, Barry; Yüzyılın En iyi 100 Filmi,** çev. Vehbi Sargın, Jale Mutlu, İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- OKTAY, Ahmet; Türkiye'de Popüler Kültür,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- OKTAY, Ahmet; Toplumsal Değişim ve Basın, B/F/S Yayınları,** 1987.
- ONARAN, Âlim Şerif; Sinemaya Giriş,** İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.
- ORTEGA, J, GASSET, Y; Kitlelerin Ayaklanması,** çev. Seçkin Çağan, İstanbul: May Yayınları, 1968.
- OSKAY, Ünsal; Çağdaş Fantazya,** İstanbul: Der Yayınları (tarihsiz).
- OSKAY, Ünsal; İletişimin ABC'si,** İstanbul: Simavi Yayınları, 1992.
- OSKAY, Ünsal; Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri,** İstanbul: Der Yayınları, 1993.
- ÖZBEK, Meral; Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,** İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- ÖZKÖK, Ertuğrul; Kitlelerin Çözülüşü,** Ankara: Tan Yayınları, 1985.
- ÖZKÖK, Ertuğrul; Sanat İletişim ve İktidar,** Ankara: Tan Yayınları, 1982.
- ÖZÖN, Nijat; 100 Soruda Sinema Sanatı,** İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1972.
- ÖZÖN, Nijat; Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi,** İstanbul: Hil Yayın, 1985.
- ÖZÖN, Nijat; Sinema ve Televizyon Filmleri Sözlüğü,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981.
- ÖZTUNA, Güner; Yazılı Sözlü Görüntülü Basın Yayın İletişim Bilimleri,** İstanbul: M.Ü. Teknik Eğitim Fakültesi, 1992.

RİGEL, Nurdoğan; Medya Ninnileri,
İstanbul: Sistem Yayıncılık 1993.

ROLOFF, Bernhard, SEEBLEN, Georg;
Ütopik Sinema, çev. Veysel Atayman,
İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

ROTHA, Paul; Sinema Tarihi, Ülke
Sinemaları, çev. İbrahim Şener, İstanbul:
Sistem Yayıncılık, 1996.

ROSS, Jonathan; The Incredibly
Strange Film Book, London, Simon &
Schuster, 1995.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas;
Politik Kamera, çev. Elif Özsayar,
İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

SANDER, Oral; Siyasi Tarih, cilt. 1,
Ankara: İmge Kitabevi, 1994.

SCOGNAMILLO, Giovanni; Amerikan
Sineması, İstanbul: Ağaç Yayıncılık,
1994.

SCOGNAMILLO, Giovanni, Korkunun
Sanatları, İstanbul: İnkılâp Kitabevi,
1996.

SCOGNAMILLO, Giovanni; Dünya
Sinema Sanayii, İstanbul: Timaş
Yayınları, 1997

SWINGEWOOD, Alan; Kitle Kültürü
Efsanesi, çev. Aykut Kansu, Ankara:
Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

ŞENYAPILI, Önder; Toplum ve
İletişim, İstanbul: Turhan Kitabevi,
1981.

TANİLLİ, Server; Uygarlık Tarihi,
İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.

TOFFLER, Alvin, Üçüncü Dalga, çev.
Ali Seden, İstanbul: Altın Kitaplar, 1981.

TUNA, Orhan, YALÇINTAŞ, Nevzat;
Sosyal Siyaset, İstanbul: Filiz Kitabevi,
1994.

TURAM, Emir; Medyanın Siyasi
Hayata Etkileri, İstanbul: İrfan
Yayıncılık, 1994.

ÜŞÜR, Serpil; İdeolojinin Serüveni,
İstanbul: İmge Kitabevi, 1997.

VINCENT, Giorgio; Sinemanın
Yüzyılı, çev. Engin Ayça, İstanbul:
Evrensel Basım Yayın, 1993.

WILLS, C. Wright; İktidar Seçkinleri,
çev. Ünsal Oskay, Ankara: Bilgi Yayınevi,
1974.

ZUBRİTSKI-MİTROPOLSKI-KEROV;
Kapitalist Toplum, çev. Sevim Belli,
Ankara: Onur Yayınları, 1987.

MAKALELER

AKBAL, Tül; "Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması", **25. Kare Dergisi**, sayı: 12, Temmuz-Eylül 1995.

ARKIŞ, Arif; "Kovboy Filmleri", **Yelken Dergisi**, Aralık 1967, sayı: 130.

ATAY, Duygu; "Sinemada Korku Kavramı Üzerine", **Milliyet Sanat**, Eylül, 1980, sayı: 8.

ATAYMAN, Veysel; "Bilim Kurgu Sineması", **25. Kare**, Temmuz-Eylül 1998, sayı: 24.

BAKIR, Burak; "Sinema ve İdeoloji", **Prometheus Kültür Sanat Dergisi**, Eylül-Ekim 1998.

BATMAZ, Veysel; "Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar", **İletişim Dergisi**, A.İ.T.İ.A. B.Y.Y.O Yayını, 1981, sayı: 1.

BELGE, Murat; "Popüler Kültür Politikalarına Giriş", **Yazko Çeviri**, Kasım-Aralık 1982, sayı: 9.

COMOLI,İ, Jean Louis, NARBONİ, Jean; "Sinema, İdeoloji, Eleştiri", çev. Nazan Ahoğlu, **Antrakt**, Şubat 1996.

ERBAY, Advie; "Marksist Sanat Anlayışı", **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, Ocak-Şubat 1998, sayı: 34-35.

ERKSAN, Metin, "Türkiye Entelijansiyası Yok", **Ve Sinema Dergisi**, sayı: 1, 1985.

GÜNDÜZ, Altay; "Kitle İletişim Araçları Üzerine" **Cumhuriyet Gazetesi**, 9 Şubat 1988.

HALL, Stuart; "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulan Geri Dönüşü" **Medya, İktidar, İdeolojisi**, der. Ve çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınevi.

KAYADOR, Vakur; "Kitle İletişim Araçları ve Dünya Ülkesi Yurttaşları", **Adam Sanat Dergisi**, sayı: 72, Kasım 1991

KÖRPE, Dost; "Korku Sineması Üzerine", **Antrakt**, Mart 1992.

OKTAY, Ahmet; "Popüler Kültür ile Kitle Kültürü", **Varlık**, Ocak 1992, sayı: 1012.

OSKAY, Ünsal; "Anlamak mı Korkmak mı?", **Hürriyet Gazetesi**, Ağustos 1993, sayı: 153.

OSKAY, Ünsal; "Batı ve Doğu Toplumlarında Folk Kültürü Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Özgürleşme Beklentilerini Dile Getiren Karşı Kültür", **Varlık Dergisi**, Ocak, 1992, sayı:1012.

OSKAY, Ünsal; "Kitle İletişimi ve Kitle Kültürü Açısından David Reisman'ın Görüşleri" **A.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı**, sayı: 7, 1982.

OSKAY, Ünsal; "Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken" **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Mart 1989, sayı:100.

ÖZÖN, Nijat; "Sinemada Bilim Kurgu", **Milliyet Sanat Dergisi**, Mayıs 1982, sayı:17

PERTAN, Ersin; "Sinemada Gangster Filmleri", **Yedinci Sanat Dergisi**, Ocak 1974, sayı: 11.

SİMON, Scott; "Ufaklık Sert Takılıyor", çev. Sevin Okyay, **Ve Sinema**, Aralık 1985, sayı:1.

STAUTH, Georg, TURNER, Bryan S.; "Nostalji, Post Modernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi", çev. Mehmet Küçük, **Birikim**, sayı: 33, Ocak 1992.

ŞENSOY, Coşkun; "Ah Rosa Rosa...", **Sanat Çevresi**, Aylık Sanat Dergisi, Kasım 1992.

ŞENYAPILI, Önder; "Yığın Toplumu Yığın Kültürü ve Arabesk Müzik,

Türkiye Yazıları, Eylül 1980,
sayı: 42.

YAVUZ, Saim; "Sinemanın Müflis
Mirasyedisi Televizyon", **Antrakt**,
Eylül 1994, sayı: 58.

WOOD, Robin; "Amerikan Korku
Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış",

Argos Dergisi, Eylül, 1989,
sayı: 13.

ZEBİL, Yüksel; "Amerikan Yüzyılı",
25. Kare, Ocak, 1997.

ANSİKLOPEDİLER:

Ana Britannica; cilt: 5, İstanbul: Ana
Yayıncılık.

Ana Britannica; cilt: 9, İstanbul: Ana
Yayıncılık.

Ana Britannica; cilt: 12, İstanbul:
Ana Yayıncılık.

Ana Britannica; cilt: 16, İstanbul:
Ana Yayıncılık.

Ana Britannica; cilt: 18, İstanbul:
Ana Yayıncılık.

Ana Britannica; cilt: 19, İstanbul:
Ana Yayıncılık.

Ana Britannica; cilt: 20, İstanbul:
Ana Yayıncılık.

Arkın Sinema Ansiklopedisi

Büyük Larousse; cilt: 2, İstanbul:
Gelişim Yayınları, 1986.

Büyük Larousse; cilt: 15, İstanbul:
Gelişim Yayınları, 1986.

International Film Encyclopedia, by
Eprzhraim Katz's

GÖRÜŞMELER

DORSAY Atilla ile görüşme,
10 Ocak 2006

ERGÖKÇEN, Akın ile görüşme,
3 Haziran 1998

ONARAN, Âlim Şerif ile görüşme,
20 Nisan 1998

SCOGNAMİLLO, Giovanni ile
görüşme, 5 Aralık 2005

SCOGNAMİLLO, Giovanni ile
görüşme, 10 Haziran 1998.

ESEN Şükran ile görüşme,
17 Ocak 2006

TEKSOY, Rekin ile görüşme,
13 Eylül 1998



Nur Onur

"Moda Bulaşıcıdır" kitabı ile bizi yerli "Haute-Coutre"ün dünyasında ayrıntılı bir şekilde ve örnekler aracılığıyla dolaştıran, televizyon programları ile tanıdığımız Nur Onur, bu kez bir sinema sevdalısı ve (eski) öğrencisi kimliği ile ülkemizde pek araştırılmayan bir konuyu ele alıp türünün ilk örneği olan bir kitap yayımlıyor. "B" sineması; yani dar bütçelere dayanan, yıldız oyuncular kullanmayan -ama ilerde yıldız olabilecekler için bir zemin hazırlayan- sık sık seri haline getirilen ucuz sinema. Geniş bütçeli A sinemasının destekçisi olan B sineması, -günden güne akademik düzeyde de önemsenen, popüler kültürün içinde bir yer edinen tür sinemasının bir bel kemiği olarak- televizyonun ortaya çıkması ile eski öneminden, eski güç ve verimliliğinden çok şey kaybetmiş ise de başta Amerikan sinemasının tarihi içinde olmak üzere dünya sinema tarih içinde çok ilginç bir yer tutmakta ve bir endüstrinin aynası sayılmaktadır. Nur Onur, bu çalışmasında, B sinemasının "ne olduğunu" karşılaştırmalı bir şekilde açıkladığı gibi tür sinemasının anatomisini çizmekte, örnekler üzerinde durmakta, yönetmenlerini bize tanıtmaktadır. Sinema literatürümüzde bir ilk olan bu kitap -başkaca yazarların görüşleri ile bir arada- araştırmacılara bir kaynak teşkil ettiği gibi tür sineması meraklılarına ve kült filmlerin sevdalılarına ilk elden malzeme sunmaktadır.

Giovanni Scognamillo



>Hayalperest Kitap 3
>Sinema 2

ISBN 978-605624901-3



9 786056 249013