

**Geliş Tarihi / Received Date**  
22.08.2022

**Kabul Tarihi / Accepted Date**  
12.10.2022

## **Amerikan Sinemasında Farklı Yönelimler: Yeni Hollywood Sineması ve Easy Rider Film Örneği<sup>1</sup>**

*Different Trends in American Cinema: The New Hollywood Cinema and Easy Rider Movie Example*

**Akl Fikret TOSUN<sup>2</sup>**

### **Öz**

Yeni Hollywood Sineması Amerika Birleşik Devletlerinde toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel gerilimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir iklimde ortaya çıkmıştır. Birçoklarınınca başlangıcı 1967 yılına ve bitişi 1977 yılına etiketlenen Yeni Hollywood Sineması bir takım eleştirmenlerce Amerikan sinemasının Rönesans'ı olarak tanımlanmıştır. Yeni Hollywood sinemasının ortaya çıkışına Amerikan sinemasına egemen olan stüdyo sisteminin çöküşü, Televizyonun yaygınlaşması, Fransız yeni dalga akımının ve Avrupa sanat sinemasının teknik ve estetik özelliklerinin Amerikalı genç yönetmenler üzerindeki etkileri, yeni bir genç kuşağın temsil ettiği karşı kültürün varlığı neden olmuştur. Yeni Hollywood sineması Amerikan toplumuna dair farklı yaklaşımlarıyla dikkat çekmiş ve özellikle muhafazakâr kültürel değerlere muhalif olan genç izleyicilerin beğenisini kazanmıştır. Fakat Yeni Hollywood sinemasının önemi içeriksel yeniliklerinin yanı sıra biçimsel yeniliklerinden de kaynaklanmaktadır. Yeni Hollywood Sinemasının en çarpıcı ve en çok tartışılan filmlerinden birisi Dennis Hopper'un yönetmenliğini yaptığı 1969 yılı yapımı Easy Rider filmidir. Easy Rider içeriğinin yanı sıra biçimsel yenilikleriyle de derin izler bırakmıştır. Bu çalışma Yeni Hollywood Sinemasını ve onu ortaya çıkaran sanatsal, toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik koşulları merkeze alarak Easy Rider filminin etkileyici biçimsel yeniliklerini incelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Kültür, Biçim, Estetik, Yeni Dalga.

<sup>1</sup> Bu makale Yakın Doğu Üniversitesince 8-11 Mart 2022 tarihinde gerçekleştirilen 2. Uluslararası Sinema Sempozyumunda sunulan fakat tam metin olarak yayımlanmayan "Yeni Hollywood Sineması ve Amerika'yı Yeniden Keşfetmek: Easy Rider Film Örneği" başlıklı bildirden türetilmiştir.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Van/TÜRKİYE, E- mail: akilfikret.tosun@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-1493-1784



## Abstract

*The New Hollywood Cinema emerged in a climate of social, political, economic and cultural tensions and transformations in the United States. New Hollywood Cinema, labeled by many as emerging in 1967 and ending in 1977, has been described by some critics as the renaissance of American cinema. The emergence of the New Hollywood cinema was caused by the collapse of the studio system that dominated American cinema, the spread of television, the effects of the French new wave movement and the technical and aesthetic characteristics of European art cinema on American young directors, the presence of a counterculture represented by a new generation of young people. The new Hollywood cinema has attracted attention with its different approaches to American society and especially won the appreciation of young audiences who are against conservative cultural values. However, the importance of New Hollywood cinema stems from its formal innovations as well as its content innovations. One of the most striking and controversial films of the New Hollywood Cinema is the 1969 film, Easy Rider, directed by Dennis Hopper. Easy Rider has left deep traces with its stylistic innovations as well as its content. This study aims to examine the impressive formal innovations of Easy Rider by focusing on New Hollywood Cinema and the artistic, social, political, cultural and economic conditions that created it.*

**Keywords:** Cinema, Culture, Form, Aesthetics, New Wave

## Giriş

Yeni Hollywood Sineması gerek yönetmenleri gerekse ortaya çıkan ürünleri çerçevesinde Amerikan sinema tarihinde iz bırakmış bir dönemi (1967-1977) ifade etmektedir. Ancak film tarihçileri, eleştirmenleri ve araştırmacıları Hollywood Sinemasının Rönesans'ı olarak tanımlanan bu dönemi tartışmaya devam etmektedir. Bu tartışmaların odağında genellikle Yeni Hollywood sinemasının teknik, estetik, anlatı yapısı, biçim ve içerik çerçevesinde ne kadar yeni olduğu ve nasıl tanımlanması gerektiği sorunu üzerinedir. Fakat tüm bu tartışmalar Yeni Hollywood olarak anılan dönemin çok önemli yönetmenleri, filmleri, yeni bir üretim biçimini, yeni bir seyirci kuşağını, teknik ve estetik yenilikleri kapsadığını yadsımamaktadır. Yeni Hollywood sineması döneminin, Amerikan toplumunun yaşadığı toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel dönüşümlere denk gelmesi de (Vietnam savaşı, siyasi suikastlar, ekonomik bunalım, cinsel özgürlük ve devrim, hippilik, 1968 öğrenci hareketleri ve yansımaları, grevler, siyahi hareketler, stüdyo sisteminin çöküşü, Televizyonun etkisi vb.) değerlendirilmesi gereken bir unsurdur. Yeni toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik talepler yeni bir sinemanın, yeni bir biçim ve içerik ile ortaya çıkışını kolaylaştırmaktadır. Nitekim yeni Hollywood yönetmenleri sosyal ve politik sorunları doğrudan ele almış ve uluslararası sanat sineması yönetmenlerinden ödünç alınan daha cesur yaklaşımlar lehine klasik stili reddetmişlerdir (Pramaggiore ve Wallis, 2008: 417).

Bu çalışmada öncelikli olarak Kristin Thompson, David Bordwell, Geoff King, Peter Biskind, Thomas Elsaesser, Noel King, Devin Orgeron, Nicholas Godfrey gibi araştırmacıların metinlerinden yola çıkarak yeni Hollywood sineması ve tanımlar sorunu, yeni Hollywood sinemasını ortaya çıkaran sosyo, ekonomik, politik ve kültürel koşullar ve bu sinemayı etkileyen sinemasal yaklaşımlar irdelenmiş, elde edilen veriler ışığında Easy Rider filmi biçimsel değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Yeni Hollywood sinemasının stilistik anlayışında Avrupa sanat sinemasının ve Fransız yeni dalga akımının etkileri belirgin bir şekilde görülmektedir. Özellikle çalışmaya konu olan ve otoritelerce Amerikan sinema tarihinde gerek üretim biçimi ve ilişkileri gerekse içerik ve biçim açısından önemli bir yere sahip olan Dennis Hopper'ın yönetmenliğini yaptığı 1969 yılı yapımı Easy Rider filminde bu stilistik anlayış dikkat çekmektedir. Bu anlayış Klasik Hollywood sinemasının zamansal ve mekânsal tutarlılığına yönelik devamlılık kurgusu anlayışına muhalif bir şekilde zamansal ve mekânsal tutarlılığı devre dışı bırakan, klasik dramatik eğriyi kesintiye uğratan uygulamaları içermektedir. Bu uygulamalar aynı zamanda Brecht'in estetik kuramı ile de uyumlu görülmektedir.

### ***Yeni Hollywood Sineması ve Kuramsal Tartışmalar***

Yeni Hollywood sineması nedir? Hangi dönemi kapsamaktadır? Biçim ve içerik çerçevesinde ne gibi yenilikler getirmiştir? Üretim tarzı ve anlatı gelenekleri göz önüne alındığında geçmiş-klasik dönem Hollywood sineması ile ilişkisi ne düzeydedir? Hangi kaynaklardan beslenmiştir? Kuşkusuz bu soruların yanıtları sinema estetiği ve ekonomi politiği için önemlidir. Film tarihçisi ve kültür eleştirmeni Peter Biskind'e göre 1967'de iki film, Arthur Penn'in yönettiği Bonnie ve Clyde ve Mike Nichols'un yönettiği The Graduate Hollywood film endüstrisini sarsmıştır. Peşi sıra 1968 yılında Stanley Kubrick'in yönettiği 2001: A Space Odyssey ve Roman Polanski'nin yönettiği Rosemary's Baby, 1969 yılında Sam Peckinpah'ın yönettiği The Wild Bunch, John Schlesinger'in yönettiği Midnight Cowboy, ve Dennis Hopper'ın yönettiği Easy Rider, 1970 yılında Robert Altman'ın yönettiği M.A.S.H ve Bob Rafelson'un yönettiği Five Easy Pieces, 1971 yılında William Friedkin'in yönettiği The French Connection, Mike Nichols'un yönettiği Carnal Knowledge, Peter Bogdanovich'in yönettiği The Last Picture Show ve Robert Altman'ın yönettiği McCabe&Mrs.Miller, 1972 yılında Francis Ford Coppola'nın yönettiği The Godfather gibi filmler bu sarsıntıya katkıda bulunmuşlardır. Daha kimse farkına varmadan, yeni nesil yönetmenlerin önderlik ettiği bu hareket basında hemen Yeni Hollywood olarak adlandırılmıştır (Biskind, 1998: 15). Özellikle çalışmamıza konu olan Easy Rider filmi bir dizi modern yapımların filmin klasik normlarını kırdığı ve bunun yerine daha cesur, daha deneysel bir tarzı benimsediği Yeni Hollywood döneminin başlangıcında önemli bir rol oynamıştır. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde daha genç neslin yaratıcı, yenilikçi, taviz vermeksizin kurulu düzen karşıtı olan film yapımcıları uzun süredir devam eden tabulara meydan okudukları için ön plana çıkmıştır (Willis ve Miller, 2021: 19). Yeni Hollywood yönetmenleri çalışmalarını diğer yönetmenlerinden ayıran kişisel tarzlar geliştirmekten çekinmemişlerdir. Yeni Hollywood sinemasında yer alan yönetmenler iki farklı dalga üzerinden açıklanabilir. İlk dalga 1930'ların ortalarından sonlarına kadar (bazen daha erken) doğan beyaz erkeklerden oluşan Peter Bogdanovich, Francis Coppola, WarrenBeatty, StanleyKubrick, DennisHopper, Mike Nichols, WoodyAllen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, BobRafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman ve Richard Lester gibi Yeni Hollywood yönetmenleridir. İkinci dalga ise, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve (çoğunlukla) sonrasında doğan, film okulu nesli, film veletleri olarak anılan Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma ve Terrence Malick'i içermektedir (Biskind, 1998, s.15). Bu grubun yanı sıra Polonyalı-Yahudi Holokost'tan kurtulan Roman Polanski, Çek Milos Forman, İngiliz John Schlesinger ve John Boorman gibi Avrupalı göçmen yönetmenler yeni



Hollywood sinemasına uluslararası bir tat vermişlerdir (Langford, 2010: 119). Film tarihçisi Peter Biskind, film çalışmaları alanı uzmanı Profesör David A. Cook, film eleştirmeni ve tarihçisi David Thomson ve daha yakın zamanda film tarihçisi ve yazar Mark Harris gibi isimlerin ortaya koyduğu üzere, Yeni Hollywood'un geleneksel anlatımı on yıllık bir Yeni Hollywood dönemini (1967-1977) varsaymaktadır (Godfrey, 2018: 10). Ancak yeni Hollywood terimi kuramsal tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Stilistik, endüstriyel ve toplumsal-tarihsel olarak 'Yeni' Hollywood'un yeniliği ve kesin tanımı tartışmaya açık olmaya devam etmektedir. Yeni Hollywood sineması karmaşık bir fenomendir (King, 2002: 9). Özellikle yeni Hollywood sinemasını tanımlamaya yönelik kuramsal tartışmalar yeni kavramı özelinde devam etmektedir. Yeni Hollywood sinemasına yönelik tartışmalar çoğunlukla film üretim biçimleri ve ilişkileri de göz önüne alınarak gerek biçim gerekse içerik açısından neyin yeni olduğu üzerinedir. Film tarihi uzmanı Tom Symmons'da yeni Hollywood sinemasının ortak bir tanımlanmasının zorluğuna vurgu yapmaktadır. Symmons'a göre Yeni Hollywood, film akademisyenleri, eleştirmenler, profesyoneller ve aynı şekilde hayranlar tarafından kullanılan bir referans terimidir. Ancak Yeni Hollywood'un gerçekte ne kadar "yeni", orijinal veya radikal olduğu konusundaki kritik anlaşmazlıklar, tanımların farklı olduğu anlamına gelmektedir (Symmons, 2016: 9). Yeni Hollywood'un tam olarak ne anlama geldiği, tek bir tanım yapılabilir mi sorusu güncelliğini korumaktadır. Film çalışmaları Profesörü Geoff King'e göre tek bir tanım yapılabilir mi sorusunun yanıtı hayır olmaktadır. Ona göre Yeni Hollywood'un açık bir tanımı, hatta net bir şekilde var olduğu konusunda bir anlaşma yoktur. Bu karışıklığın nedeni oldukça basittir. Terim, savaş sonrası dönemde Hollywood sinemasının farklı yönlerini tanımlamak için çeşitli nedenlerle kullanılmıştır. Hollywood, Murray Smith'in önerdiği gibi, "çok yönlü bir yaratıktır" ve tek bir öze, 'Eski' veya 'Yeni'ye indirgenemez. (King, 2002: 1-3). Hollywood sineması üzerine çalışan öğretim üyesi Nicholas Godfrey'de tanımın zorluğuna vurgu yapmaktadır. Yeni Hollywood döneminin hangi yıllara yayıldığı, hangi filmleri kapsadığı veya gerçekten de bir Yeni Hollywood'un var olup olmadığı konusunda evrensel olarak kabul görmüş bir tanımın olmaması, film araştırmacılarının karşı karşıya olduğu kalıcı bir ikilemdir. Godfrey'e göre Yeni Hollywood'un tam olarak neyi ifade ettiğine dair bir tanım sabit olmaktan uzaktır ve ara sıra "Amerikan Rönesansı" ve "Hollywood Rönesansı" ile yer değiştirilebilirliği nedeniyle daha da sorunsallaştırılmıştır (Godfrey, 2018: 10).

Tüm bu tanımsal sorunlar Yeni Hollywood sinemasının saf bir sinema olup olmamasından, film üretim biçiminden (stüdyo, parçalı veya bağımsız) , Hollywood'un klasik anlatı stilinden gerçek bir kopuş yaşayıp yaşayamamasından, farklı estetik ve anlatsal yaklaşımları barındırıp barındırmamasından kaynaklanmaktadır. Yeni Hollywood ile ilgili olarak yeninin birbiriyle rekabet eden bir dizi anlatımıyla karşılaşılmaktadır. Bu "yeni" kavramı, Andrew Sarris tarafından "yabancılaşma, anomi, anarşi ve absürdizm sineması" olarak tanımlanan yeni bir sinema türünü seçerek estetik tercihlerini hissettiren yeni bir izleyici demografisine dayanmaktadır (Elsaesser, Horwath ve King, 2004: 20). Bu dönem içerisinde The Graduate (1967), Bonnie and Clyde (1967), Easy Rider (1969), Little Big Man (1970), Cabaret (1972), The Conversation (1974) ve Taxi Driver (1976) gibi benzeri görülmemiş sayıda stilistik açıdan cesur ve tematik olarak meydan okuyan ana akım filmlerin üretimi sayesinde Amerikan

sinemasında 1967 ve 1976 arasında sanatsal bir “Rönesans” yaşanmıştır. Bu filmlerin çoğu ya televizyonda çalışmaya başlayan ya da sırasıyla Arthur Penn ve Francis Ford Coppola gibi sinema okulundan mezun olan özellikle savaş sonrası Avrupa Yeni Dalga sinemasının biçimsel deneyleri olmak üzere bir dizi önemli yaratıcı etki sergileyen bir grup genç ve nispeten deneyimsiz film yapımcısının eseridir (Symmons, 2016: 9-10). Bu değerlendirmeler yeni Hollywood sinemasını etkileyen sinemasal yaklaşımların irdelenmesini gerekli kılmaktadır.

### ***Yeni Hollywood Sinemasını Etkileyen Sinemasal Yaklaşımlar***

Bordwell ve Staiger’e göre Yeni Hollywood için en güçlü argüman, yönetmenlerin yapıtlarının anlatıya ve tekniğe klasik olmayan bir yaklaşım oluşturduğu iddiasına dayanmaktadır (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005: 614). Yukarıdaki değerlendirmelerin daha net anlaşılabilmesi için Yeni Hollywood sinemasının eski-klasik Hollywood sineması ile olan ilişkisini irdelemek gerekmektedir. David Bordwell’e göre yeni Hollywood klasik Hollywood ile yakından ilişkili görülmektedir. Yeni Hollywood eski Hollywood üzerinde yükselmektedir (Bordwell, 2016: 141). Yeni Hollywood yönetmenleri klasik Hollywood’u yeni bir stilistik ve tematik yaklaşımla kişisel film anlatılarında yeniden canlandırmak için revize etmişlerdir (Frame ve Abrams, 2021: 21). Yeni Hollywood sineması belirli açılardan gerek anlatı yapısı gerekse teknik, estetik ve film üretme biçimi vb. olarak klasik Hollywood sinemasının antitezi veya revizyonu olarak düşünülebilir. Bu nedenle tartışmaların merkez kavramı katalizör işlevindeki klasik Hollywood stili olarak görülmektedir. Klasik stil, yeni Hollywood’un stil yönelimli tanımlarının ana çıkış noktasını oluşturur. Klasik stil iki ana ilkeye odaklanmıştır. Biri çekim düzenlemesi ve kurgu stili ile ilgilidir. Diğeri, belirli bir anlatı biçiminin veya öykünün organizasyonu ile ilgilidir. Klasik Hollywood filmleri genel olarak devamlılık kurgusunun geleneklerine göre çekilir ve bir araya getirilir. Bir dizi farklı kamera konumu ve hareketi, izleyiciye aksiyona ilişkin farklı bakış açılarının bir seçimini sunmak için kullanılır; bu, genellikle bir sahnenin veya sekansın temel olaylarına ideal bir perspektife yakın bir şey sunmak olarak tanımlanan bir yaklaşımdır. Devamlılık kurgusunun kuralları bu çeşitli perspektifler arasında düzgün ve sürekli bir akış sağlamak için tasarlanmıştır. Ayrıntıların yakın plan çekimlerinden önce, genel yönelimi sağlamak üzere tasarlanmış daha uzun tanıtım planları gelir. 180 derece kuralı mekân ve yön tutarlılığının sağlanmasına hizmet eder. Göz çizgisi eşleşmesi-bakış uyumu ve hareket üzerine eşleşme gibi teknikler, seyirciyi görüntüye bağlamak için kullanılır. Amaç, kurgunun kendisini büyük ölçüde ‘görünmez’ kılmak ve izleyiciyi sorunsuz bir şekilde aksiyon alanına yönlendirmektir. Vurgu, ses ve görüntülerin inşasına değil, anlatısal olaylara yapılıdır. Klasik Hollywood anlatıları, genellikle, neden-sonuç kurallarıyla yönetilen oldukça sıkı organize edilmiş sekanslar olarak karakterize edilir. Hikayedeki her gelişme, dikkatli bir motivasyon ve açıklama verilmesi içindir. Yeni Hollywood’un bazı filmleri ise tersine klasik anlatının kahramanın eylemlerinin açık motivasyonu gibi özelliklerini baltalamıştır (King, 2002: 3-4). Peter Lloyd’un öngördüğü gibi bu yeni dönemde anlatı yapısı parçalanmış, tür gelenekleri çözülmüş, doğrusallığın yerini belirsizlik almış ve bireysel kahraman artık kahraman olarak görülmemiştir (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005: 614). Film tarihçisi ve çalışmaları profesörü Thomas Elsaesser ise yeni Hollywood sineması ile klasik Hollywood sineması arasında hem bir kopuş hem de bir bağ görmektedir. Elsaesser’e göre, 1970’ler Amerikan sineması, klasik Hollywood filminin "olumlu-sonuçsal modelinin" yerini daha açık uçlu, daha gevşek yapı bir



anlatıya bırakmıştır. Yeni Hollywood sineması, yeniliklerini klasik Hollywood sinemasının geleneksel türlerini ve temalarını değiştirerek ve modifiye ederek elde etmiş ancak geleneksel türlerin ve temaların desteklerini hiçbir zaman tam olarak kaybetmemiştir. Stuart Byron'a göre John Ford'un *The Searchers* (1956) filmi Scorsese'nin *Taxi Driver*'ında (1976), Lucas'ın *Star Wars*'unda (1977) ve Paul Schrader'ın *Hardcore*'da (1978) atıfta bulunulan bir kült filmidir. Benzer şekilde, Peter Bogdanovich'i öne çıkaran üç film, *The Last Picture Show* (1971), *What's Up Doc?* (1972) ve *Paper Moon* (1973), Howard Hawks ve John Ford'un sinemasına ve deli/boş komedi gibi zamanı geçmiş klasik Hollywood türlerine sevgi dolu övgülerdir. 1970'ler için eşit derecede tipik olan, Orson Welles (Peter Bogdanovich, Henry Jaglom, muhtemelen Terrence Malick ve daha dolaylı olarak Francis Ford Coppola için), Hitchcock (Brian De Palma ve Steven Spielberg için), Michael Powell (Martin Scorsese için) ve Roger Corman'ın (neredeyse yaklaşık olarak herkes için) ilham kaynağı olmasıdır. (Elsaesser, Horwath ve King, 2004: 21-40). Kuşkusuz Yeni Hollywood sineması gerek biçim gerekse içerik açısından bir değişimin habercisidir. 1969'da film içeriği, film stili ve film izleyicisinin tümü hızla değişiyor gibi görünmektedir (Lev, 2000: 16). Yeni Hollywood Sineması olay örgüsünden ziyade karakter odaklı, geleneksel anlatı geleneklerine ve teknik doğruluğun zorbalığına meydan okuyan, dil ve davranış tabularını yıkan, filmlerin mutsuz bir şekilde sona ermeye cüret etiği bir süreçtir. Yeni Hollywood, filmi kötü ikizi olan ticaretten kurtararak, sanatın ince havasında yükselmeye ulaşmasını sağlamayı amaçlayan bir harekettir (Biskind, 1998: 17).

Yeni Hollywood sinemasının bazı filmleri, büyük ölçüde 1950'lerin sonu ve 1960'ların başındaki Fransız Yeni Dalgası filmlerinden esinlenen, kısmen klasik Hollywood'un devamlılık kurgusu rejiminin ihlalleriyle karakterize edilmiştir. (King, 2002:4). Görüldüğü gibi Yeni Hollywood Sinemasının esin kaynaklarının başında Fransız Yeni Dalga akımı gelmektedir. En açık şekilde, Yeni Hollywood süreci içerisinde Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan filmler, Fransız yeni dalgasına çok şey borçludur (Frame ve Abrams, 2021: 2). Klasik Hollywood sinemasının belirgin neden-sonuç ilişkilerine dayalı öykülerinin ve gerçekleştirilmesi gereken bir amaca kilitlenmiş kahramanlarının aksine, Fransız Yeni Dalga sinemasının anlatı yapısı daha gevşek ve açık uçlu olma eğilimindedir ve bu anlatının merkezinde belirsiz ve yabancılaşmış anti-kahramanlar bulunmaktadır. Yeni Hollywood sineması stilistik olarak, savaş sonrası belgesel filmin gerçekçi estetiğinden, 1960'ların televizyonunun biçimci yeniliklerinden ve savaş sonrası Yeni Dalga sinemasının modernist duyarlılıklarından ve onun klasik anlatı ve türsel gelenekleri sorgulamasından yararlanmış (Symmons, 2016: 30). Yeni Dalga Fransız sinemasının 1959 ile 1965 yılları arasındaki dönemi tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais, Jean Luc Godard ve Agnes Varda gibi Yeni Dalga yönetmenleri uzamsal-zamansal tutarlılıktan özgür simgesel bir anlatım tarzı geliştirmişlerdir. Yeni Dalga filmlerindeki birçok karakter çoğu kez anı yaşamakta olan gezgin gibi hayat süren ve toplumun (dahası yönetmenin) verdiği rolden ziyade kendi sezgilerine göre rol yapan toplum dışı, anti -kahramanlar ve kimsesizlerdir. Geleneksel film yapımına özgü azametli tekniğin aksine, Yeni Dalga doğaya ve sezgiye dayanan özgür stilistik düşüncelere alan bırakmayan, sınırları belli görüntülemeyi kullanmamıştır. Bir filmdeki plan sayısını fazlasıyla arttıran montajın güçlüklerini gidermek için çoğu kez atlamalar-

sıçramalı kesmeler (jump-cut) kullanmışlardır (Lanzoni, 2015: 227-252). Yeni Dalga düzenleme teknikleri öykü hattının anlatı amacına sadık kalma konusunda uzun süredir devam eden klasik Hollywood uygulamasına meydan okumuştur. Jean Luc Godard ve Alain Resnais, François Truffaut ve Claude Chabrol gibi diğer Fransız yönetmenler, devamlılık kurgusu kavramını sarsmanın ötesinde, filmlerinin anlatı akışını kırmanın çeşitli alışılmadık yollarını da tanıtmışlardır (Monaco,2001: 86). Yeni Hollywood yönetmenleri de Fransız yeni dalgasının zaman ve uzam ilişkisi üzerine getirdiği yeniliklere kayıtsız kalmamışlardır. Arthur Penn'in yönettiği Bonnie ve Clyde (1967) filminin açılışındaki jump-cut (sıçramalı kesmeler) ve diğer kafa karıştıran efektler, Fransız Yeni Dalgası filmlerinden, özellikle Jean-Luc Godard'ın Serseri Aşklar (1960) filminden doğrudan alıntılardır. Martin Scorsese'nin yönettiği Taxi Driver (1976) filmindeki köpüren bardak su, Travis Bickle'in ruh halinin bir ifadesi, yönetmenliğini Fransız Yeni Dalgasının önemli isimlerinden biri olan Jean-Luc Godard'ın yaptığı "Onun Hakkında Bildiğim İki ya da Üç Şey" (1966) adlı filmde doğrudan alıntıdır. Bu filmde kamera, karakterlerden biri tarafından uzun bir sorgulama sırasında bir fincan kahvenin yüzeyine iner. Martin Scorsese çalışmalarında Godard, Truffaut ve Alain Resnais'in filmlerinden etkilendiğini kabul etmiştir. Diğer Truffaut filmleri Yeni Hollywood-Hollywood Rönesans dönemi filmlerinde bir dizi tekniğin kullanımını etkilemiştir. George Roy Hill'in yönettiği Butch Cassidy ve Sundance Kid'in (1969) lirik bisiklet geçişi ve donmuş kare sonu sırasıyla Truffaut'un Jules et Jim (1961) ve 400 Darbe (1959) filmlerinin izini taşır. (King, 2002: 36-.38). Bunun yanı sıra Bob Rafelson'ın Five Easy Pieces ve Monte Hellman'ın Two Lane Blacktop (1971) filmlerinde olduğu gibi, diğer yol filmleri anlatıya gevşek ve açık bir yaklaşım getirmiş, seyrek diyalogları ve minimal karakterizasyonlarıyla dikkat çekmiştir. Brian De Palma'nın Selamlar (1968) ve Merhaba, Anne! (1970) filmleri birleştirilmiş rock müzik, şehvetli mizah ve François Truffaut ve Jean-Luc Godard'dan ödünç alınan refleksif üslup araçları ile epizotik karşı kültür filmleridir. Haskell Wexler'in Medium Cool'u (1969), Paul Williams'ın The Revolutionary'si (1970) Avrupa'da ortaya çıkan eleştirel politik sinemaya bir paralellik sunmuş ve genellikle muğlak anlatılara ve açık uçlu sonlara güvenmiştir. Melvin Van Peeple'in Sweet Sweetback's Baadassss Song (1971) filmi siyah devrime çılginca bir çağrı olup çeşitli Yeni Dalga tekniklerinden yararlanmıştı (Thompson ve Bordwell, 2003: 518). Fransız Yeni Dalga akımının yeni Hollywood sineması üzerindeki en büyük etkilerinden birisi de klasik Hollywood sinemasının odağında bulunan, uzay-mekân ve zaman arasındaki rasyonel ilişkiyi gözetken devamlılık düzenlemesinin-kurgusunun bozuma uğratılmasıdır. Devamlılık düzenlemesi, tutarlı bir uzay ve zaman izlenimi ve bağlantıları yaratır. Atlamalı kesmeler ve 180 derece kural ihlali bu tutarlılıkları alt üst eder. Başlangıçta açıklanamayan veya ani flash-back / geri dönüşler de benzer bir etkiye sahip olabilir. Yeni Dalga yönetmenlerinin jump-cut (sıçramalı kesmeler) kullanması, ani flash-back ( zamanda geri dönüşler) ve 180 derece kuralı ihlalleri bu tutarlılığı alt üst eder. Alain Resnais'in Hiroshima Mon Amour'da (1959) sıçramalı kesmeler, ani geriye dönüşler ve 180 derece kuralı ihlallerini kullanımları, Sidney Lumet 'in yönettiği The Pawnbroker (1965) ile başlayan Hollywood eğilimini ateşlemiştir. Yine Resnais'in Hiroshima Mon Amour'da kullandığı uzamsal ve zamansal ilişkileri belirsiz kılan flash-forward (geleceğe doğru yapılan sıçramalar) Dennis Hopper'ın yönettiği EasyRider (1969) ve Richard Lester'ın yönettiği Petulia'da (1968) rahatsız edici sahne geçişleri yaratmak için kullanılmıştır (King, 2002: 38-39).



Yeni Hollywood sinemasının ortaya çıkmasına neden olan süreçlerden biriside Avrupa Sanat sineması olarak görülmektedir. Yeni Hollywood maceralı yeni bir sinemanın ortaya çıktığı, klasik Hollywood tarzı film yapımının geleneklerini Avrupa sanat sinemasının üslup yenilikleriyle birleştiren 1960'ların sonundan 1970'lerin başına kadar uzanan kısa bir fırsat penceresi olarak görülmüştür. Özellikle film okullarından mezun olan Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Coppola, John Milius, Paul Schrader ve George Lucas gibi yeni Hollywood yönetmenleri Bergman, Fellini, Antonioni, Bertolucci, Truffaut ve Godard gibi Avrupalı yönetmenlere hayranlık duymuşlardır (Elsaesser, Horwath ve King, 2004:20). 1960'ların sonundaki durgunluk ve kolej izleyicileri arayışıyla birlikte Hollywood, Avrupa sanat sinemasında öncülük edilen hikâye anlatım tekniklerine daha açık hale gelmiştir. Ruh hali, karakterizasyon ve psikolojik belirsizlik üzerinde duran sanat filmi Hollywood'un çöküşü için bir çare olarak görünmüştür (Thompson ve Bordwell, 2003: 517). Sanat sineması klasik anlatı sinemasının zaman-mekân algısını sarsan bir sinemadır. Sanat filmi anlatısı yorumun belirsizliğini, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımını ve öykünün öznel niteliğini içerir. Bunlar anlatımda modernist anlamın yaratılmasından sorumlu özelliklerdir. Sanat filmlerinin genelde aşın olmayan olay örgüsü modeli vardır, çünkü onların anlamının daha yoğun ve çok katmanlı olması istenir. Sanat filmleri çoğunlukla türsel kurallara daha az yanıt verirler, çünkü bunlar sanatsal yaratıma çok az alan bırakan önceden belirlenmiş bir kodu oluştururlar. Sanat filmleri doğrusal bir olay örgüsün geliştirmekten ziyade karakterin psikolojik tanımlanışıyla ya da karakter ile çevresi arasındaki ilişkiyle ilgilenirler (Kovacs, 2010: 65-66). Bordwell'in ifadesiyle Sanat sineması kendisini klasik anlatı sinemasının olayların neden sonuç ilişkisi ilkesi karşısında konumlandırmıştır. Psikolojik nedenselliğe dayanan sanat filminde olaylar arasındaki bağlantılar gevşektir. Sanat sineması anlatısını gerçekçilik ve yaratıcı dışavurum ilkeleri yönlendirmektedir. Sanat sineması donuk kare, yavaş çekim, boşluk ve belirsizlik yaratma geleneklerine kadar Yeni Hollywood sinemasını etkilemiştir. Sanat sinemasının bu özelliklerini Donen (Two of the Road, 1967), Lester (Petulia,1968), Hopper (Easy Rider, 1969), Coppola (The Rain Purple, 1969), Nichols (Catch-22,1973), ve Altman (Images, 1972, Three Woman, 1977) gibi yönetmenler filmlerinde kullanmışlardır. Bunun yanı sıra sanat sinemasına ait teknikler klasik türler üzerine gerçekleştirilen westernler (Little Big Man, 1970, McCabe and Mrs. Miller, 1971), aile melodramları (TheLast Picture Show, 1971), bilim kurgu (2001 A Space Odyssey, 1968), gerilim (Sisters, 1973) ve dedektif filmleri (Klute, 1971, The Conservation, 1974, The Long Goodbye, 1973, Night Moves, 1975) gibi tür filmlerinde de yer almaktadır. (Karadoğan, 2010: 73-176).

Sonuç olarak Yeni Hollywood sineması kendi biçimsel özelliklerini, sinematik teknikleri Fransız yeni dalga akımı ve Avrupa sanat sinemasının, Tzioumakis'inde ifade ettiği gibi özetle doğaçlama oyunculuk, tekrar eden aksiyonlar, kamera yakınlaştırmaları, sahneler arasında zamansal atlamalar, donmuş kareler, telefoto çekimler, el kamerası kullanımları, bölünmüş ekran, aşırı yakın ve aşırı uzun çekimlerin daha sık kullanımı, görüntü-ses uyumsuzlukları üzerinden inşa etmiştir. Ana akım Amerikan sinemasındaki film stili klasisizmin kurallarına uymakta olduğundan ve bu nedenle de çoğunlukla kendi halinde ve nedensel güdümlü anlatımın ihtiyaçlarının emrinde kaldığından, bu yeni sinematik



tekniklerin ani belirişi ve Hollywood stiline var olan esaslarıyla kaynaşmaları Amerikan filmlerinin görünüşünü dramatik olarak değiştirmiştir (Tzioumakis, 2015: 245).

### ***Yeni Hollywood Sinemasını Ortaya Çıkaran Sosyo-Ekonomik-Politik ve Kültürel Ortam***

Kuşkusuz yeni bir sinemasal yaklaşımın ortaya çıkması için büyük ölçüde yeni bir sosyolojiye, politik, kültürel ve ekonomik dinamiklere ihtiyaç duyulmaktadır. Filmler sosyal dünya hakkındaki fikirleri ve tutumları ifade edebilir (Lovell, 1971: 16). Bununla birlikte Sinema kültürel sahnemizin de bir parçasıdır (Tudor, 2014: 18). Bu çerçeveden bakıldığında Yeni Hollywood sinemasının ortaya çıktığı 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortasına uzanan dönemde Amerikan toplumunda ciddi sosyolojik, politik, kültürel ve ekonomik dönüşümler yaşanmıştır. Geoff King'in de ifade ettiği gibi Yeni Hollywood genellikle 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bir dizi toplumsal kargaşaya bir yanıt olarak anlaşılır (King, 2002: 8). Film tarihindeki yaratıcı anlar genellikle sosyal ve politik çatışma dönemlerinde gerçekleşir. Hem sosyo-politik tartışmalar hem de hızla değişen bir film endüstrisi 1970'lerde Amerikan sinemasının karakteristiğidir. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki sosyo-politik bağlam, siyasi ve kuşak çatışması olarak özetlenebilir. Bu dönemde Amerikan toplumunda sivil haklar hareketi, feminizm, eşcinsel özgürlüğü, çevre hareketi, hippie nesli gibi birçok toplumsal değişim hareketi sürmüştür. Bu hareketleri engellemeye, zamanı geri çevirmeye yönelik çeşitli girişimler, milyonlarca Amerikalıyı güçlü bir şekilde etkilemiştir. Özellikle Vietnam Savaşı nesilleri kutuplaştırmıştır. Savaşa ek olarak, Robert Kennedy ve Martin Luther King Jr.'ın 1968'de öldürülmeleri, petrol fiyatı şoku ve bunun sonucunda ortaya çıkan enflasyon, Watergate skandalı gibi olaylar Amerikan vatandaşlarına bir dizi şok yaşatmışlardır (Lev, 2000: xvii-xviii). 1960'ların başında, doğum kontrol hapının icadı ve kadınların rollerine ilişkin değişen görüşler ile hızlanan, cinsel davranış hakkında yeni bir açık sözlülük görülmüştür. Daha özgür bir sosyal çevre, "karşı kültürü", yani gençlerin ana akımın dışına çıkarak seks ve uyuşturucuları denemeye yönelik geniş eğilimini teşvik etmiştir. Karşı kültür, kendisini hem geleneksel liberalizmden hem de 1930'ların tarzı sosyalizm ve komünizmden uzaklaştıran radikal bir siyasi duruş olan Yeni Sol'un sürdürülmesinde de rol oynamıştır. Kısa süre sonra, öğrenci hareketleri daha fazla yerel toplumsal değişim ve ABD'nin Vietnam'dan çekilmesini savunmuştur. 1960'ların sonu ile 1970'lerin başı arasında, sosyal aktivistler, büyük buhrandan bu yana görülmemiş bir ölçüde otoriteyle çatışmıştır. Sivil haklar hareketinin liberal duruşu, yerini ırkçılık karşıtı Kara-siyah Güç hareketinin daha radikal konumuna bırakmıştır. ABD'nin Vietnam Savaşı'na katılımına karşı muhalefet yoğunlaşmış, sosyal uyum zarar görmüştür. Polis, Chicago'daki 1968 Demokratik Konvansiyonu sırasında göstericilere saldırmış ve Başkan Nixon Vietnam Savaşı'nı genişletmiştir. Kampüslerde öğrenci hareketleri başlamış, 400 kadar grev düzenlenmiştir. 1970'lerin başında ABD hükümetinin sağa dönüşüne tepki olarak, sol ve liberal eylemciler bir mikro politikayı benimsemişler, kürtaj, ırk ve cinsiyete dayalı ayrımcılık, refah ve çevre politikası gibi somut sorunlar etrafında örgütlenerek tabandan toplumsal değişimi aramışlardır (Thompson ve Bordwell, 2003: 511-512). Bu çerçeveden bakıldığında Yeni Hollywood'un başarısının nedeni olarak yeni bir genç sinema izleyici kuşağının beklentilerine yanıt vermek olduğu görülebilir. 1970'lerin öncelikle gençlerden ve genç yetişkinlerden oluşan film izleyicisinin, Amerikan film endüstrisini hippie neslinin ve savaş karşıtı



hareketin etkisini aşırı vurgulamaya ittiği iddia edilebilir (Lev, 2000: xviii). Görüldüğü gibi Amerikan toplumunda 1960 lar ve 1970 ler genç kuşak için dönüşüm yılları olmuştur. Film endüstrisinin 1967-68'den sonra uyguladığı ve "Yeni Hollywood" ile sonuçlanan gençleşme süreci, ilk bakışta aynı mantığın ürünüdür (Elsaesser, Horwath ve King, 2004: 11). Tüm bu koşullar altında Geoff King'in de vurguladığı gibi yeni Hollywood sineması bağlamını iki ana akıma dayandırır. Biri, gördüğümüz gibi, 1960'ların isyanının bazı yönlerini kutlar. Diğeri, yabancılaşmanın korku ve hayal kırıklığına yol açtığı daha karanlık bir ruh halinin unsurlarını araştırır veya gösterir. Karşı kültür, çiçek gücü (hippiler) ve 1967'de ilan edilen aşk yazı denklemin bir yanını temsil ederken, Vietnam ve Watergate diğeri için yaygın referans noktalarıdır. İkisi de, elbette, ne dönemin tarihinde ne de Hollywood'daki yansımada tamamen ayrı değildir. Bonnie and Clyde ve Easy Rider gibi dönüm noktası filmleri, her birinin öğelerini içerir ve neredeyse bir ruh hali ile diğeri arasında doruk noktasında görünür. (King, 2002: 18-19).

Yeni Hollywood sinemasını ortaya çıkaran en önemli ekonomik ve teknolojik nedenlerden biriside özellikle televizyonun geniş kitlelerde rağbet görmesi ile birlikte klasik stüdyo sisteminin çökmesi olarak gösterilebilir. 1960'lar boyunca, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki uzun metrajlı film endüstrisi, televizyon rekabeti ile mücadele etmeye devam etmiştir. Ayrıca 1960'ların başlarında, Hollywood, Avrupa rekabetinin büyüyen meydan okumasını hesaba katmak zorunda kalmıştır (Monaco, 2001: 3) Bordwell ve Thompson'un da ifade ettikleri gibi 1960'ların stüdyolar için tehlikeli bir on yıl olduğu kanıtlanmıştır. 1960 ile 1968 yılları arasında gösterime giren filmlerin sadece % 1'i 1 milyon doların üzerinde hasılat elde etmiştir. Majör stüdyolar ses stüdyolarını televizyonlara kiralamak zorunda kalmıştır. 1960'ların başında Majör stüdyolar, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana en zayıf noktalarındadır ve daha sağlıklı şirketler tarafından yutulmaya hazırdır. Bağımsız şirketler olarak çalışmaya alışkın olan stüdyolar, artık kendilerini büyük kurumsal pastaların küçük dilimleri olarak bulmuşlardır. 1970 yılında Hollywood'da işsizlik tüm zamanların en yüksek seviyesi olan % 40'ın üzerine çıkmıştır. 1960'ların sonunda her stüdyo bir mali krizle karşı karşıya kalmıştır. Yapımların çoğu para kaybetmiştir (Thompson ve Bordwell, 2003: 512-513). Bu olumsuz ekonomik koşullar yapım şirketlerini yeni çareler aramaya zorlamış ve böylece yeni Hollywood sinemasını ortaya çıkaran yönetmenlere fırsat doğmuştur.

### ***Easy Rider Filminin Önemi ve Biçimsel Değerlendirilmesi***

Tüm bu koşullar altında Yönetmenliğini Dennis Hopper'ın yaptığı, başrollerinde Peter Fonda, Dennis Hopper ve Jack Nicholson'un oynadığı, görüntü yönetmenliğini Laszlo Kovacs'ın yaptığı 1969 yılı yapımı olan Easy Rider filmi özetle Meksika'dan aldıkları kokaini Los Angeles'ta satarak kendilerine motosiklet alan ve kalan paralarını motosiklet benzin deposunda saklayan iki arkadaş Wyatt (Peter Fonda) ve Billy'nin (Dennis Hopper) Amerika'nın batısından doğusuna, California'dan Louisiana, New Orleans'taki Mardi Gras kutlamalarına, oradan da Florida'ya doğru motosikletleriyle yaptıkları yolculuğu ve bu yolculuk sırasında başlarına gelen olayları anlatmaktadır. Louisiana, New Orleans'taki Mardi Gras kutlamalarına doğru yürüyüşleri sırasında, ikili, yalnızca Amerikan manzarasının güzelliğiyle değil, aynı zamanda hippilerin veya kültürlerinin değerini kabul etmeye henüz hazır

olmayan birçokları arasındaki nefretin çirkinliğiyle de karşılaşır. Bir gece cinayeti, Mardi Gras'taki cümbüş ve bir mezarlıkta kötü bir LSD gezisinin ardından yolculuk, aradıklarını hiçbir zaman tam olarak bulamayan Wyatt ve Billy için trajik bir sona ulaşır (Willis ve Miller, 2021:17). Wyatt ve Billy yolda bir çiftlik sahibi çiftçi, bir hippie komünü, küçük bir kasabada güneyli avukat George Hanson (Jack Nicholson) ve ahmak serserilerle karşılaşır. Acemi bir silah patlamasının sonunda kaderleriyle karşılaştıklarında, Wyatt ve belki Billy hayat hakkında bir şeyler keşfetmiş gibi görünür. Hayat özgürlük ve gerçek aşkla ilgilidir. İçe dönük kahraman Wyatt, teknokratik fare yarışına kapılmış kentlinin aksine, kendi işini kendi zamanında yapabilen çiftlik çiftçisinin hayatına hayrandır. Aynı zamanda, erkeklerin ve kadınların kendi emeğiyle geçindiği, kimseye borçlu olmadığı, çevreyle mistik bir şekilde barışık olduğu ve aynı fikirde olanlarla kendilerini paylaşmaya istekli olduğu komün ruhunu da anlar. Ama içinde yaşadıkları Amerikan düzeninin korkunç doğasını onlara ifşa eden, küçük çaplı avukat George Hanson'dır (Jack Nicholson). Gerçek Amerika onlar gibi özgür değildir ve bu nedenle gerçek Amerika onlar tarafından tehdit edildiğini hissediyor. Sonunda üçü de özgürlükte ısrar ettikleri ve konformist olmayı reddettikleri için öldürüleceklerdir. Ancak Easy Rider, yalnızca özgür olmakla ilgili değildir; aynı zamanda dini imgelere de kilitlenir: çiftlik sahibinin evinde söylenen duayla, komün ortamındaki mistik anlarda, bir hapisanenin duvarına karalanmış İsa grafitisinde ve New Orleans mezarlığında sergilenen dini tasvirlerde izleyici, manevi şeylerin doğrulanmasıyla bombalanır (Shires, 2006: 35). Easy Rider zamanın ruhunu yakalayan bir film. Hopper filmi yaparken dönemin sosyo-ekonomik, politik ve kültürel koşullarını dikkate almıştır. Nitekim Hopper filmi yaparken bütün ülke yanıyor, zenciler, hippiler, öğrenciler, bu duyguyu filmdeki sembollerde işlemek istedim. Kaptan Amerika'nın büyük krom motosikleti benzin deposundaki tüm parayla, yıldızlarla ve çizgilerle kaplı o güzel makine Amerika'dır ve her an vurulabiliriz demektir (Biskind, 1998: 74). Easy Rider'da Wyatt ve Billy, kısmen George Hanson eşliğinde Amerika Birleşik Devletleri'ni dolaşırken ve yolculukları bize bir manzara, tarihi yerler, gelenekler, siyaset, kültürel gruplar ve onların baskın duygularından oluşan bir kolaj sunar. Easy Rider, kendi kendini büyük ulus olarak ilan eden bu ülkenin ikiyüzlülüğünün, güvensizliğinin ve yabancı düşmanlığının acımasız bir eleştirisine dönüşmüştür. Özgürlüğü seven, uyuşturucu kaynaklı hippie iyimserliği ve idealizmiyle ünlü 1960'lar, Kennedy'lerin öldürülmesine, Vietnam Savaşı'nın tırmanmasına, Richard Nixon'ın gelişine ve bunun sonucunda hüküm süren sosyo-politik ruhtaki değişime tanık olmuştur. Easy Rider, ülkenin resmen saygı duyulan gerçek özgürlük kavramının dar görüşlülüğü ve paradoksal korkusuyla boğuşan gerçeküstü bir doğal güzellikler ülkesi olduğunu zekice ve basitçe göstermiştir. Film, ülkenin dört bir yanındaki genç Amerikalılar tarafından coşkuyla benimsenmiştir. Düzen karşıtı mücadelenin bir sembolü ve ardından gelen kültürel isyanın sinematik bir özeti haline gelmiştir (<https://cinephiliabeyond.org/easy-rider-revolutionary-road-trip-film-heralded-new-era-filmmaking/>). Daha önce de vurgulandığı gibi 1960'ların başında, doğum kontrol hapının icadı ve kadınların rollerine ilişkin değişen görüşler ile hızlanan cinsel özgürlük ortamı, gençlerin ana akımın dışındaki yaşam tarzlarını keşfedebilecekleri bir alan olan bir karşı kültür haline gelmiştir. Daha özgür bir sosyal çevre, "karşı kültürü", yani gençlerin özellikle hippie gençliğin ana akımın dışına çıkarak seks ve uyuşturucuları denemeye yönelik geniş eğilimini teşvik etmiştir. Pek çok eleştirmen, Easy Rider'ın karşı kültür için en önemli film olduğunu öne sürmektedir. Film altmışların karşı kültürünün en etkileyici filmi olarak tarihte bir yer edinmiştir. Hollywood Reporter'dan John



Mahoney Easy Rider'ın, Amerikan gençliğinin beyazperdeye taşınan öfkeli yabancılaşmasının en net ve en rahatsız edici sunumu olduğunu ifade etmektedir. Film eleştirmeni Roger Ebert'e göre Easy Rider seks, uyuşturucu, rock'n roll ve açık yolun özgürlüğünü kutlayan bir filmdir ve bu film 60'ların sonlarının toplanma noktalarından biri haline gelmiştir (Willis ve Miller, 2021: 17-29). Film motosikletçiler, çöl komünleri, alkolizm, özgür aşk gibi marjinal (karşı) kültürün bir kutlamasıdır (Cohan ve Hark, 2001:35). Paul Warshow, Sight and Sound dergisinin Kış 1969/1970 sayısında Easy Rider'ı hippie kültürünü keşfeden ilk "yer üstü" film olarak nitelendirmiştir (Monteith, 2008:174).

Easy Rider Hollywood sinemasının en önemli filmlerinden birisi olarak görülmüştür. Easy Rider daha öncede ifade edildiği gibi Hollywood da 1967 ve 1977 yılları arasından Yeni Hollywood sinemasıyla birlikte yaşanan sanatsal Rönesans'ın önemli bir parçasıdır. Easy Rider, 1960'ların ve 1970'lerin Yeni Hollywood hareketinin ve estetik niteliklerinin keşfine doğru bir sıçrama tahtasıdır (Naish, 2016:11). Easy Rider 1960'ların ikonografisinin önemli bir parçasıdır (Brereton, 2005:105). Kristin Thompson'un ifadesiyle film tarihçilerine göre, 1969'da Easy Rider Hollywood'un önemli ölçüde değiştiğinin ilk işareti olarak görülmektedir (Thompson, 1999:2). Easy Rider öncelikle film endüstrisinde hayati bir değişikliği tetiklemiştir. Bu film sayesinde yetenekli, hırslı genç film yapımcıları tarafından cesur fikirler ve orijinal tekniklerle yapılan düşük bütçeli filmlerden ciddi paralar kazanılabileceği ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Easy Rider, yaratıcı kontrolü stüdyoların elinden alan güçlü bireysel seslere sahip yeni film yapım yüzlerinin yeni bir Hollywood çağına başlamasına yardımcı olmuştur (<https://cinephiliabeyond.org/easy-rider-revolutionary-road-trip-film-heralded-new-era-filmmaking/>). Nitekim kültür eleştirmeni ve film tarihçisi Peter Biskind'e göre Easy Rider'ın bir bütün olarak hem film yapımcıları hem de film endüstrisi üzerindeki etkisi bir depremden az değildir (Biskind, 1998: 74).

Öte yandan Yeni Hollywood ile ilgili tüm filmler arasında, Easy Rider, tartışmasız bilim adamları ve eleştirmenler tarafından en tutkulu yazıları davet eden başlıktır. Bunun en temel nedenlerinden birisi de Easy Rider'ın Hollywood sinemasıyla ilişkilendirilen anlatı ve üslup kurallarının çoğuna saldırmış olmasıdır (Tzioumakis, Krämer, 2018:111). Bunun yanı sıra Dennis Hopper'ın Easy Rider'ı, savaş sonrası yol filmlerinin kesinlikle en ünlüsü, belki de en önemlisidir (Cohan ve Hark, 2001: 35). Noël King, Andrew Sarris'ten hareketle Easy Rider'ı yabancılaşma, anomi, anarşi ve absürdizm sineması olarak tanımlamıştır (Cook, 2018: 61). Easy Rider aynı zamanda isyan, cinsel özgürlük ve topluluk duygusu gibi kültürlerarası temaları dile getiren, zaman zaman klasik kara sinemanın egemen unsurlarını içeren ve zaman zaman onlardan ayrılan ilk filmler arasındadır (Boggs ve Pollard, 2003: 75-76). Tüm bu özelliklerinin yanı sıra Easy Rider, Amerikan bağımsız anlatı filminin başlamasına etkili olan bir filmidir (Laderman, 2002: 66). Easy Rider'ı ayrıcalıklı kılan bir başka özellik yapım maliyeti göz önüne alındığında elde ettiği ticari başarısıdır. Easy Rider 1960'ların ticari olarak en başarılı, düşük bütçeli, "bağımsız" üretimidir ( Monaco, 2001: 29-30). Gişede nefes kesici bir başarı elde etmiş ve film eleştirmenlerinden büyük ilgi görmüştür. Film 360.000 dolarlık bir bütçeyle çekilmiş ve yurtiçi toplam brüt 41.728.598 dolar gişe geliri elde etmiş ve 1969 yılı yapımı filmlerin elde ettiği gelir sıralamasında üçüncü olmuştur (Willis ve Miller, 2021: 17-29). Özetle Easy Rider dönemin sosyal ve politik kargaşasını

yansıttığı için önemli bir tarihi belgedir. Film kahramanının yeniden icat edilmesine yardımcı olduğu, yeni çekim ve kurgu teknikleri denediği ve birçok karşı-kültür teması ve idealini ana akım haline getirdiği için sinema açısından büyük bir öneme sahiptir (Raynes, 2005:iii). Nitekim bu önem ulusal film enstitüsü ve Amerikan Film Enstitüsü tarafından da somutlaştırılmıştır. Amerikan sinema tarihinde iz bırakmış kült bir film olarak, film yapımında yeni bir standart belirlemeye yardımcı olan bir hikaye, film müziği ve kamera çalışmasıyla, 1998'de Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Film Sicili, "kültürel, tarihsel veya estetik açıdan önemli" olan filmlere Easy Rider'ı da eklemiştir. Ayrıca Easy Rider Amerikan Film Enstitüsü'nün 100 Yıl, 100 Film listesinde 84 numarada yer almıştır (Willis ve Miller, 2005: 19). Easy Rider aynı zamanda Dünya sinema tarihinde algılarımızı değiştiren ve iz bırakan ilk 100 film arasında da gösterilmiştir (Bergan, 2011: 257).

Kuşkusuz yukarıda ifade edilen görüşler doğrultusunda Easy Rider'ın öneminin üretim tarzının yanı sıra hem içeriğinden hem de biçiminden (çekim, kurgu ) kaynaklandığı görülmektedir. İçerik açısından zamanın ruhunu dolayısıyla Amerikan toplumunun ruhunu-yapısını yansıtan film biçim açısından da Avrupa sanat sineması, Fransız auteurlerin kurgu anlayışı ve Fransız Yeni Dalga akımının bazı özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Easy Rider, Avrupa sanat sinemasının ve Fransız Yeni Dalgasının daha önce de vurgulandığı gibi elde kamera kullanımları, tele foto çekimler, sıçramalı kesme (jump cut), hızlı yakınlaştırma ve uzaklaştırma (whip-zoom), ileriye sıçrama (flash-forward), hızlı kesme-kesme patlaması (flash cuts), dalgalı geçiş, bir ileri bir geri sıçramalı kesme (choppy cutting-back and forth cutting), doğaçlama oyunculuk gibi özelliklerin yanı sıra, ahlaki açıdan sorunlu kahramanlar, epizotik anlatılar ve çözülmemiş veya mutsuz sonları içeren özelliklerini içermektedir (Pearson ve Simpson, 2005: 126). Easy Rider 1950'ler ve 1960'ların Fransız Yeni Dalgasının avangard ürünlerine benzemektedir (Willis ve Miller, 2021: 30). Hopper ve Fonda, Jack Nicholson ve görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs ile birlikte Hollywood'un köklü film yapımcılarının çoğu gibi deneysellikten korkmak yerine, işin Hollywood'dan bağımsız olarak yapılmasından yararlanmışlardır. Yeni çekim tekniklerini Hollywood'un ana akımına taşımışlar ve bunları basit yol filmi olay örgüsü ve geleneksel Amerikan mitolojik ve dini temalarıyla birleştirerek tanıdık, ancak yenilikçi bir sinema ortamı yaratmışlardır (Raynes, 2005: 61). Ağustos 1969'da Los Angeles Times' da filmle ilgili incelemesinde Charles Champlin Easy Rider'ı "şaşırtıcı bir sanat eseri" olarak adlandırmış ve bir Amerikan Yeni Dalgası varsa, film tarihçileri bir gün bunun ilk kanıtı olarak Easy Rider'ı gösterebilirler demiştir (Willis ve Miller, 2021: 30). Bu çerçeveden bakıldığında Easy Rider Amerikan Yeni Dalga sinemasında bir kilometre taşıdır (Naish, 2016: 20). Nitekim Dennis Hopper, bir röportajında "İlk Amerikan sanat filmi yapmak istedim" ifadesini kullanmıştır (Rowsey, 2013: 20). Easy Rider'ın biçimsel özellikleri, estetik anlayışı göz önüne alındığında Dennis Hopper'ın bu düşüncede olmasının arka planında Avrupa sanat sineması ve Fransız yeni dalgasına duyduğu ilgi bulunmaktadır. Hopper bir röportajında Luis Bunuel'den etkilendiğini ifade etmiştir (Macklin, 1969: 5). Hopper başka bir röportajında Eisenstein, Renoir, Bergman, Fellini, Truffaut ve Godard gibi yönetmenlerin çalışmalarını gerçekten çok önemseydiğini, bu yönetmenlerin filmlerine baktığında her zaman bir şeyler olduğunu, her zaman yeni şeyler gösterdiklerini ve bir yönetmen olarak yapmak istediği şeyin bu olduğunu ifade etmektedir (Dawson, 2012: 67).



Hopper, Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet, ve Marguerite Duras gibi Fransız auteurlerinin görsel devamsızlık, zaman ve mekân atlamaları, mantıksal bağlantıların yokluğu vb. kurgu anlayışları ve bunun sonucunda Hollywood'un doğrusal anlatısından uzaklaşma çabasını benimsemiş görünmektedir. Buna ek olarak Hollywood'un devamlılık kurgusu anlayışı temelinde hatasız, fark edilmeyen geçişlerin olduğu montaj estetiğinin ve duygusal istikrara yönelik Hollywood tarzı kaygının yok edilmesi talebi ile Truffaut, Godard gibi yeni dalga yönetmenlerinin uzamsal-zamansal tutarlılıktan özgür bir anlatım tarzını da (Lanzoni, 2015: 226-228) içselleştirmiş görünmektedir. Yeni ve yaratıcı bir şeyler yapma isteğindeki Hopper'ın temel yaklaşımı klasik Hollywood sinemasının devamlılık kurgusu ilkesi karşılığı üzerinedir. Devamlılık kurgusu film pratiğinde anlatı devamlılığını sağlayan bir stratejidir. Film dikkatleri öykünün anlatılış tarzına çekmez. Kurgu görünmezdir ve böylece dikişsiz, mekânsal ve zamansal olarak uyumlu bir anlatı sunar. Mekânsal devamlılık 180 derece kuralına sıkı bağlılıkla, zamansal devamlılık ise anlatının kronolojisine dikkat ederek sürdürülür (Hayward, 2012: 118). Hopper tam da bu noktada Easy Rider'da klasik stilde devamlılık kurgusu ile görünmez hale getirilen, zamansal ve mekânsal devamlılığın hizmetindeki zaman, mekân-uzam ile ilişkili kesmeleri sıçramalar ile görünür hale getirmiş ve zamansal ve mekânsal devamlılığa kısa devre yaptırmıştır. Dennis Hopper, klasik Hollywood sinemasının devamlılık kurgusu anlayışının temelinde var olan uzam-mekân, zaman tutarlılığını bozma araçları olarak kullandığı Jump Cut, Flash Forward, Choopy Transitions, back and forth, Whip-Zooms, Flashes (kısa kesmeler-kesme patlamaları) gibi tercihlerinde Resnais, Truffaut ve Godard gibi yönetmenlerin etkisi vardır.

Özellikle Godard'ın devamlılık kurgusu karşısında aldığı yıkıcı tutum, elde kamera kullanımı, jump cut (sıçramalı kesmeleri), sonradan eşlediği sesleri, doğal ışıkta dış mekân çekimleri, doğaçlama diyalogları, gevşek anlatı biçimi (Lanzoni, 2015: 251) Hopper'ı etkileyen özellikler olarak görülebilir. Fakat Hopper'ı diğer yönetmenlerden ayıran özellik ışık ileten düşünce fikri ve bu fikir üzerinden gerçekleştirilen sahneler arası geçişlerdir. Hopper neden hızlı kesmeler, ışıklı kesme patlamaları kullandığına yönelik soruya yanıt verdiği röportajda, Ekranda bu şekilde sıçrayan ışık enerjisi, altı karelik hipnotik flaşın size çarparak sizi bir sonraki sahneye itmesi, bir görüntüyü diğerinin üzerine eritip birinden diğerine geçmekten çok daha iyidir, bu benim için çok romantik ve duygusaldır. Filmde üst üste bindirme yok, zincirleme yok, şimdi bunun için zamanımız yok demektir (Dawson,2012: 20). Easy Rider'ın biçimsel özelliklerinin güncelliği hala devam etmektedir. Günümüzün bağımsız sinemacılar dünyasında uzun saçlı asiler, Hopper'ın hızlı-ani-kamçılı zoomlarını (whip-zooms) ve heyecanlı ileri-geri kesmeleri (back-and-forth cutting-choppy transitions) hâlâ taklit etmektedir (<https://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/easy-rider-at-50-how-the-rebellious-road-movie-shook-up-the-system>). Filmin görüntü yönetmeni olan Kovács, en iyi elde taşınabilir kamera kullanan görüntü yönetmenlerinden biri olarak ün kazanmış, Easy Rider'ın motosiklet sekanslarına dinamik enerji vermiş, hareket halindeki bir araçtan zoom lens ile çekim yapmakta ustalığını göstermiştir. Hopper'a göre Kovács Dünyadaki en büyük tele foto lens operatörüdür. Easy Rider filminde motosiklet sürüşlerinde tele foto lens kullanılan tüm çekimler saf Kovács büyüdür (<https://ascmag.com/articles/laszlo-kovacs-asc-promise-fulfilled>).

Filmdeki kırk yedi sahneden on dördü montaj sekanslarıdır ve bunların beşi hariç tümü, motosiklet üzerinde seyahat eden kahramanları tasvir eder. Montaj sekansları genellikle Billy ve Wyatt'ın motosikletlerini lirik manzaralarda sürerken, film müziği eşliğinde çağdaş popüler rock şarkılarının eşlik ettiği hızlı kesmeler, hareketli kamera çekimlerinden oluşur. Montaj sekansları, hareketten başka bir şey ifade etmeyen, gerçek anlatıdan yalıtılmış bir bağlamda işlev görür. Bu sekanslar rustik çam ormanlarının doğal manzarasını ve Anıt Vadisi'nin dağlık bölgelerini, kırsalda dolaşan koyun ve atları alarak, küçük kasaba vitrinleri ve reklam panoları, moteller, benzin istasyonları, demiryolları ve köprüler ile birlikte çağdaş Amerikan ortamlarının çeşitliliğinin bir endeksinde tutarlıdır. Motosiklet kromunun genişlikleri boyunca tekrarlanan kamera hareketleri, dinamik düzenleme ve diegetik olmayan rock müziğinin kullanımıyla birlikte, bu sekansların durumunu görsel gösteri alıştırmaları olarak ima eder. Bu şekilde Easy Rider'daki motosiklet montaj sekansları Hollywood müzikalinin şarkı ve dans sekansının metinsel niteliklerine yaklaşır (Godfrey, 2018: 27). Filmin temel motivasyonu harekettir. Film çalışmaları uzmanı Profesör Devin Orgeron, Easy Rider'in ayartıcı gücünün dilden ziyade hareket olduğunu ifade etmektedir (Orgeron, 2008: 116). Bu hareket, motosikletin kendi dinamiğinin yanı sıra kameranın uzayla, zamanla-mekânla kurduğu ilişkide, hareketli kamera kullanımı ve sahneler arasında hareketli geçişlerle (kurgu ile) kendisini gösterir. Kameranın hareketli kullanımı, hızlı yakınlaştırmaları ve uzaklaştırmaları, ani panoları, ve kurgunun hızlı kesmeleri, sıçramalı kesmeleri, choppy geçişleri, back and forth, flash forward uzayda, zamanda ve mekânda yarıklar oluşturur. Filmde klasik anlatı sineması mantığının kutsadığı doğrusallık, kronolojik anlayış ve dolayısıyla devamlılık kesintiye uğrar. Nitekim kamera hareketlerinden kaynaklanan bu yarıklar motosiklet yolculuğunun ilk sahnesinde, filmin 7. Dakikası içinde Wyatt'ın kolundaki saati yere atması, yani zamanın devre dışı bırakılması ile başlar. Kamera bu süreçte hızlı yakınlaştırma ve uzaklaştırmaları (rapid zoom in-zoom out effect, whip zoom- crash zoom) ile zamanla birlikte uzayı da yarar, uzayı daraltır ve genişletir. Film anlatısının geleneksel kavramları filmin uzay ve zamanı ele alışıyla daha da bozular. Filmin görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs'ın kamera çalışmasıyla birleşen saatin bariz hareketi, bir bakıma bu filmde hem uzay hem de zaman ile ilgili geleneksel kavramlara bağlı kalınmayacağını göstermektedir. Gerçekten de, film müziğinde Steppenwolf'un "Born to Be Wild" ile Billy ve Wyatt ilk dinlenme noktalarına seyahat ederken, zaman ve uzayın her ikisi de çöküyor gibi görünür. Yolculuğun uzunluğuna dair somut bir anlam sağlanmamıştır ve kamera, tipik olarak geniş izleme-takip çekimlerinde Billy ve Wyatt'ı yandan çerçevelerken, yakınlaştırır ve uzaklaştır, uzamsal kısıtlamaları bozar ve izleyicinin temsil edilen alanla ve tasvir edilen karakterlerle ilişkisini daha da sorunlu hale getirir. Geleneksel Hollywood sinemasının bir başka tabusu olan mercek parlamaları da ayrıca sürüş sekansına amatörce, belgesel benzer bir his verir, Bu yöntem kameranın varlığının farkındalığına katkıda bulunur. Ancak, bu resmen üretilen uyum bozukluğu, filmin baştan çıkarıcılığının bir parçasıdır (Orgeron, 2008: 118). Filmde bir başka uyum bozukluğu, dolayısıyla baştan çıkarıcılık örneği ve Hopper'ın en göz alıcı kurgu-geçiş-kesme biçimi zamanın ve mekânın, oyundaki bir tenis topu gibi, tıpkı bir dalganın karaya vurup geri çekilmesi ve tekrar karaya vurması gibi ileri geri hareket ettirildiği, bir sahnenin son çekiminden birkaç karenin sonraki ilk çekimin birkaç karesiyle değişimli olarak birbirini takip etmesi olarak tanımlanan choppy transitions -dalgalı geçiş (Thompson ve Bordwell, 2003:518), back and forth (bir ileri bir geri sıçramalı kesme), gibi kısa kesmeler-ışıklı kesme patlamalarıdır. Bu



sahneler arası geçiş biçimi zamansal ve mekânsal süreksizlik-devamsızlık yaratırlar. Bunlar filmin beş yerinde görülür. Bu geçişle ilk karşılaşmamız filmin 10. dakikasında gerçekleşir. Billy ve Wyatt bir motele gelirler ve boş odası bulunan motel sahibinin onları reddetmesi ile geri dönerler. Kamera, otoyola çıkan motosikletlerin uzun bir çekimini gerçekleştirirken, film Billy ve Wyatt'ın bir kamp ateşinde oturdukları orta bir çekimle kesilir, ardından otoyoldaki motosikletlerin çekimine geri dönülür. Ateşin başındaki adamların hızla kesilmiş çekimleri ekranda iki kez daha titreşir, ardından bir sonraki sahne başladığında ekranda kalır. Billy ve Wyatt kamp ateşinin yanında oturmuş marihuana içip Mardi Gras'a planladıkları yolculukları tartışırlar (Godfrey, 2018: 28). İkinci karşılaşmamız ise bu sahnenin devamında filmin 11. Dakikası içinde görülür. İleri- geri kesmelerle, dalgalı geçişlerle Wyatt ve Billy'nin gece bir kamp ateşinin yanında sohbet etmesi ile gündüz vakti harap bir binanın iç mekânı arasında gidip gelinir. Sekiz çekimden oluşan ve gece ile gündüz arasında gerçekleşen bu geçiş zamansal ve mekânsal devamsızlık yaratır. Bu geçişle üçüncü karşılaşmamız filmin 23. Dakikası içinde gerçekleşir. Billy, Wyatt ve yanlarına aldıkları hippie ile Anıt Vadisi'nin dağlık bölgesindedirler. Geçiş bu kez gece ile gece arasında gerçekleşir. Dördüncü geçiş bu gece sahnesinin devamı ile gündüz yola koyuluş öncesi gerçekleşir. Bu geçişte ikinci kez kullanıldığı gibi gece ile gündüz arasında gerçekleşir ve zamansal-mekânsal devamsızlık yaratır. Bu geçiş türü ile son karşılaşmamız filmin 01.30.24 dakikasında görülür. Benzer şekilde bu geçişte gece ve gündüz arasında kullanılır.

Flash-forward'ın (ileriye sıçrama) en somut kullanımı genelev sahnesinde filmin, 01.17.33 dakikasında görülür. Fakat aslında Hopper çok fazla flash-forward kullanma düşüncesine sahiptir. Hopper verdiği bir röportajda "örneğin, daha önceki bir versiyonda, o ilk sabah Peter, kirişlerin arasından parlayan güneşe baktığında, Onu birçok şey için ileriye götürdüm: Mardi Gras, Jack Nicholson, yoldaki yabancı, komün. Sonunda bunu tek bir parıltıya indirdim: onun genelevdeki ölüm parıltısı" demektedir (Dawson, 2012: 20). Wyatt ölümle ilgili yazıyı okurken gerçekleşen flash forward, seyirciyi filmin sonunda Wyatt'ın gerçekleşecek olan kaderine sıçratır. Flash-forward filmi ve seyirciyi kısa bir süreliğine şimdiki zamandan gelecek zamana doğru taşır. İki çekim arasında uyumsuzluk yaratan sıçrama seyircinin filmle kurduğu ilişkiyi de uyumsuz kılar, filmle seyirci arasında zihinsel mesafe duygusu yaratır. Sıçramalar zamanda ve uzamda-mekânda bir yarıklık oluşturarak klasik sitilin doğrusallığına, kronolojik düzenine dolayısıyla zamansal ve mekânsal devamlılık ilkesine kısa devre yaptırır. Bunun yanı sıra Hopper'ın flash forward (ileriye sıçrama) kullanımı tıpkı Resnais'in flash forward kullanımındaki işlevi görür. Resnais'nin sinemaya getirdiği en önemli yenilik olan dramatik eğriyi parçalamanın bir aracı olarak başvurduğu, geriye dönüşlere (flash-back) benzer bir şekilde uyguladığı ileriye sıçramadır (Parkan, 2004: 85). Hopper'da ileriye sıçramayı kullanarak klasik stilin dramatik eğrisini kesintiye uğratmıştır.

Filmin biçimsel olarak en göze çarpan bölümü 01.20.29 da başlayan Mardi Gras sekansı mezarlık sahnesi (acid trip) ve sonrasındır. Hopper filme başlarken ilk olarak Mardi Gras sekansını çekmiştir. Mardi Gras filmin geri kalanından farklı olarak 16 mm. lik kamera ile az aydınlatılmış ve grenli bir filmle çekilmiştir. Hopper, Mardi Gras'ı senaryosuz, hiçbir şey olmadan - tam da aklında olanla çekmiştir (Dawson, 2012: 12). Özellikle Wyatt, Billy ve iki kadın fahişenin LSD (halüsinojen) kullanımı ile gelişen



mezarlık sahnesi filmin biçimsel özelliklerinin özeti niteliğindedir. Flash cut (ışıklı kesme patlamaları), jump cut, zamansal ve mekânsal sıçramalar, ani kesmelerin kullanımı, mercek parlamaları, yakınlaştırmalar ve uzaklaştırmalar (zoom in, zoom out), filmin biçimsel tavrının bir kolajı niteliğindedir. Filmin görüntü yönetmeni Kovacs, Easy Rider'ın flash forward (İleriye sıçrama), jump cut (sıçramalı kesme) ve choppy transitions (dalgalı geçişler) gibi biçimsel özelliklerinin aynı zamanda psychedelic (halüsinasyon gördüren) yolculuğun hizmetinde olduğunu ifade etmektedir ( <https://www.cinemastlouis.org/the-lens/easy-rider>). Psychedelic yolculuğun zirve noktası olan mezarlık sahnesi hızlı devamsızlık montaj kurgusu, çarpık bir balıkgözü lens kullanımı, kararsız özne kamera çalışması ve gerçekçi olmayan motive edilmiş ses efektleri gibi genişletilmiş bir dizi deneysel teknikle renklendirilir. Film boyunca (LSD öncesi, sırasında ve sonrasında) yeni teknikler, sinematik sanatlar aracılığıyla psychedelic deneyimin bir yorumu olarak bile hareket edebilir. Film tarihçisi ve kültür eleştirmeni Peter Biskind'e göre, LSD, deneyimi parçalayan bir zihin çerçevesi yaratmıştır. Bu LSD deneyimi, özünde deneysel film olan Easy Rider'ı da etkilemiştir (Willis ve Miller, 2021: 30). Bir yönüyle filmin biçimsel özelliklerinin filmin uyuşturucu ve LSD merkezli hypnotic ve Psychedelic (halüsinojen) atmosferi üzerinden tasarlandığını iddia etmek mümkün görülmektedir. Buradan yola çıkıldığında Easy Rider'ın biçimsel özellikleri için uzamsal ve zamansal uyumu kesintiye uğratan, zamansal ve mekânsal bağı koparan, dolayısıyla zihnin devamlılık kurgusuna kısa devre yaptıran LSD (psychedelic) veya hypnotic estetiği de denilebilir. Kuşkusuz böyle bir estetik temel referanslarını psikanalizin yanı sıra sürrealizm, Avrupa sanat sineması, Fransız yeni dalgası gibi sanatsal yaklaşımlardan almaktadır. Bu çerçevede Hopper'ın özellikle mezarlık sahnesi göz önüne alındığında rüyayı-düşleri, bilinçaltını merkezine alan Sürrealist-Gerçeküstücü yönetmen Luis Bunuel' den etkilenmiş olması daha da anlamlı görülebilir. Karakterlerin bilinçaltını yansıtan mezarlık sahnesi sinemasal açıdan Freud'un psikanaliz kuramını, dolayısıyla bilinçaltını, içgüdüleri, düşleri, rüyaları, histerileri merkezine alan sürrealist (gerçeküstücü) sinema ve Alman dışavurumcu sineması ile örtüşmektedir. Dışavurumculuğu tartışırken Freud'un ve psikanalizin etkileri -özellikle histeri ile ilgili çalışmaları göz ardı edilmemelidir. Dışavurumculuk ruhun metafiziğini yansıtmaya çalışırken, psikanalizin belli bir oranda bilinçaltının çalışmasını yüzeye, huzursuzluğun ve histerinin ifade edilebildiği bilinç düzeyine çıkarmaya yönelik çabalarını yansıtmaya çalışmaktadır. Dışavurumculuğun temel konuları isyan, öz tahlil, delilik ve ilkel, cinsel vahşettir. İşlenen konular benzer bir şekilde gerçeküstücü (sürrealist) ve gotiktir ve garip davranışlar ve gerçeklikler hakkındadır. Bir karakterin öznel ve çoğunlukla çılgın dünyasının perdeye yansımalarıdır. Alman Dışavurumcu filmler oldukça biçimci yapıtlardır. Bu biçimin en belirgin özellikleri eğik kamera açıları, deforme edilmiş bedenler ve şekiller, görünüş ve çerçeveleme açısından neredeyse gotik olan tuhaf ve uyumsuz setlerdir (Hayward, 2012: 29-34). Hopper'ın mezarlık sahnesi karakterlerin çılgın dünyasını perdeye yansıtan dışavurumcu sinemanın eğik kamera açıları, deforme edilmiş bedenler ve şekiller, görünüş ve çerçeveleme açısından neredeyse gotik olan tuhaf ve uyumsuz setlerini andırmaktadır. Hopper tarafından kullanılan eğik kamera açısı dolayısıyla eğik çerçeve tercihi görsel gerilimin yanı sıra Lsd kullanan karakterlerin iç gerilimlerinin, iç hesaplaşmalarının ve dengesizliklerinin biçimsel ifadesi olarak görülebilir. Diğer yandan Hopper'ın bir çekimden diğerine kesme yaparken, aksiyonda belli bir devamlılığın olmaması durumu Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği (1929) filminde olduğu gibi avangard ve gerçeküstü filmlerde,



zamanda ve mekânda kaybolmuşluk duygusunu oluşturmak amacıyla (Hayward, 2012: 131) kullanılmaktadır. Karakterlerin zamanda ve mekânda kayboldukları bu halüsinasyon-Lsd evreninin en önemli özelliği bilince ait zamansal ve mekânsal tutarlılığın bozulmasıdır. Hopper'ın başarısı bu zamansal ve mekânsal tutarsızlığa dair içeriği yukarıda bahsedilen biçimsel özellikler ile desteklemesinden kaynaklanmaktadır. Karakterlerin LSD etkisi ile parçalanmış-kesintiye uğratılan bilinçlerini Hopper sıçramalı kesmeleri, ışıklı kesme patlamaları ile parçalamış-kesintiye uğratmıştır. Çekimlerin güneşli ve bulutlu-yağmurlu havalarda gerçekleştirilmeleri ve bir arada kurgulanmaları da bu halüsinasyonik atmosferi desteklemiştir. Freud'un psikanalitik kuramına göre bastırılan duygu, düşünce ve anılar önce bilinçli olarak yaşanmış ya da yaşandığı halde algılanmamış süreçlerden oluşur. Zihnin "bilinçaltı" bölgesinde tutulan bu süreçler, baskıya alınanlardan farklı olarak, gerektiğinde yeniden bilinç düzeyine çağrıştırılabilirler (Geçtan, 1998: 78). Freud'un düşüncelerinden beslenen Gerçeküstücü filmler normal koşullarda bastırılmış olan bilinçdışı arzu ve fantezileri dışa vuracak özgürleştirici kuvvetleri anlatmakla ilgilenirler (Hayward, 2012: 180). Mezarlık sahnesi tam da gerçeküstücü bir tarzda, karakterlerin bilinçdışı arzu ve fantezilerini dışa vuracak özgürleştirici kuvvetlerin (LSD) anlatımı ile ilgilidir. Üstelik Hopper bunu Hollywood'un geleneksel-muhafazakâr kamera kullanımından bağımsız, elde, hareketli ve özgür kamera kullanımı ile gerçekleştirmektedir. Böylelikle Hopper filmde bir kez daha biçim ile içerik uyumunu yakalar.

Klasik anlatı sinemasına meydan okuma mezarlık sahnesinden sonra otoyola çıkışta (01.28.17) yoğunlaşarak devam eder. Zamanda ve uzamda-mekânda ileri ve geri sıçramalar (back and forth) , sıçramalı kesmeler (jump cut), kısa kesmeler, ışıklı kesme patlamaları (flash cut), klasik stilin doğrusallık ve kronolojik anlayışına, devamlılık kurgusuna tam bir başkaldırıdır. Kesmeler ve sıçramalar eşliğinde sürekli olarak bir kez gösterilenin sonrasında bir kez daha gösterilmesi seyircinin film algısını, filmin ilerleme duygusunu tersine çevirir. Bu biçimsel tavır film izleyicinin zamansal ve uzamsal-mekânsal algısını parçalayarak kaotik bir atmosfer yaratır. Bu kaotik atmosfer yolda kamyonetten açılan ateş sonucu Billy ve Wyatt'ın vurulmalarıyla son bulur. Wyatt'ın patlayan motosikleti jump cut ve flash cut ile gösterilir. Film bir helikoptere yerleştirilen kameranın titreyerek yükseldiği, orman, nehir ve yolu kapsayan genel plan eşliğinde, doğaya yönelik şiirsel bir anlatımla, Easy Rider Ballad şarkısıyla son bulur.

Hopper'ın film boyunca uyguladığı biçimsel tekniklerle zamansal ve mekânsal tutarlılığı bozarak duygusal istikrara yönelik kaygıyı dışlaması, Orgeron'un da ifade ettiği gibi Brechtien etkilerini ön plana çıkartır (Orgeron, 2008:114). Duygusal istikrar klasik Hollywood sinemasının tragediyadan devraldığı mirasın gereği olarak yaşamın taklidine ve gerçeklik izlenimine dayalı anlatı mantığından kaynaklanmaktadır. Brecht'in estetik kuramının temel sorunsallarından birisi özdeşleşme, atmosfer ve gerilim tarafından ortaya çıkarılan katharsisi engelleme çabasıdır. Duygusal istikrarı sağlama çabasının altında yatan temel ilke seyircinin acıma ve korku duygularıyla ruhunu tutkularından temizleyen katharsistir ( Parkan, 2004: 36-37). Duygusal istikrar olmadan seyircinin karakterle kurduğu duygu ve yaşantı birliğine bağlı özdeşleşme olmaz, özdeşleşme olmadan da katharsis olmaz. Dolayısıyla Hopper'ın kullandığı ve zamansal ve mekânsal tutarlılığı bozan sıçramalar, sıçramalı kesmeler, ileriye

sıçramalar, ileri-geri sıçramalar, dalgalı sıçramalar anlatının duygusal istikrarını sabote ettiğinden seyircinin karakterlerle özdeşleşmelerine bir engel olarak yorumlanabilir. Nitekim Hopper'ın bu biçimsel uygulamaları tıpkı Resnais'in yaptığı ileri geri sıçramalarda görüleceği üzere, yaşamın zamansal açıdan da taklidine dayalı geleneksel sinematografik yapıdan farklı olarak, seyircinin kendisini kesintiye uğrayan sürekliliğe kaptırmamasını sağlamakta, olaylar ve kişilerle tam bir özdeşleşmeye girmeksizin eleştirel bir tutum alabilmesine (Parkan, 2004: 85) olanak tanımaktadır. Başka bir açıdan değerlendirildiğinde Hopper'ın sıçramaları, Brecht'in olayların sıçramalı gelişimiyle ilişkili epizotik anlatımıyla örtüşmektedir. Epizotik anlatımda olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Epizotik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci, özdeşleşmeye tutsak edilmez. Bir başka deyişle, özdeşleşme, seyirciyi katharsise götürecek boyutlara vardırılmaz (Parkan, 2004: 55). Hopper zamansal ve mekânsal sıçramalar ile gerçekleştirdiği epizotik anlatım seyircinin katharsise ulaşmasını engelleme çabası olarak değerlendirilebilir. Brecht'in estetik kuramının en önemli unsurlarından birisi de yabancılaştırmadır. Brecht epik gelişimi destekleyen sıçramaları yabancılaştırma unsuru olarak görmüştür (Parkan, 2004: 62). Hopper'ın biçimsel tercihlerinin, zamansal ve mekânsal sıçramalarının, Brecht'in öngördüğü epizotik anlatımın olayların sıçramalı gelişimi ilkesine, dolayısıyla yabancılaştırma anlayışına da uyumlu olduğu söylenebilir. Bu perspektiften bakıldığında Hopper'ın sıçramalara dayalı biçimsel tercihleri yabancılaştırma efektleri olarak değerlendirilebilir. Böylelikle zamansal ve uzamsal-mekânsal tutarlılığı bozan sıçramalar geleneksel-muhafazakâr toplumsal yapıya ve değerlere yabancılaşmış genç kuşak karşı kültür izleyicilerini Hollywood'un geleneksel-muhafazakâr sinemasal anlayışına da yabancılaştırır.

## Sonuç

Yeni Hollywood sineması terimi çoğu film tarihçileri tarafından 1967 ve 1977 yılları arasındaki dönemi ifade etmek için kullanılmıştır. Yeni Hollywood sinemasının gerek üretim biçimi ve ilişkileri gerekse biçim ve içerik açısından Amerikan sinema tarihinin en önemli duraklarından birisi olduğu görülmektedir. Amerikan sinema tarihinde yaşanmış bir sanatsal Rönesans olarak görülen bu sinema çoğunlukla gerek televizyonda çalışmış gerekse sinema okullarından mezun olmuş Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman, Richard Lester, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma, Terrence Malick, Roman Polanski, Milos Forman, John Schlesinger ve John Boorman gibi yönetmenlerin filmleriyle anılmıştır.

Yeni Hollywood sinemasının ortaya çıkışında stüdyo sisteminin çöküşü, televizyonun yaygınlaşması ve kitlelerin eğlence aracı haline dönüşmesi, yeni bir genç kuşağın temsil ettiği karşı kültürün ortaya çıkışı, Fransız yeni dalga akımının ve Avrupa sanat sinemasının teknik ve estetik özelliklerinin Amerikalı genç yönetmenler üzerindeki etkileri, vb. neden olduğu görülmüştür. Özellikle Godard, Truffaut, Resnais, Bergman, Fellini, Antonioni, Bertolucci gibi Avrupalı yönetmenlerin etkileri gözlemlenmiştir. Yeni Hollywood sineması film endüstrisinde köklü değişiklikler meydana getirmiş, film üretim biçimini ve ilişkilerini dönüştürmüş, bağımsız sinemacılara ve genç yönetmenlere fırsat tanımıştır. Yeni Hollywood



sineması dönemin ruhunu yakalamış, geleneksel-muhafazakâr toplumsal yapıya ve geleneksel-muhafazakâr sinemasal anlayışa muhalif bir tavır göstermiştir. Yeni Hollywood sinemasının klasik Hollywood sinemasının psikolojik veya ahlaki motivasyona sahip karakter merkezli, hedeflerin başarılmasına odaklı, neden-sonuç ilişkisi üzerinden ilerleyen, olumlu sonuçsal modele dayalı, katharsisi amaçlayan anlayışından koptuğu, yabancılaşmış anti-kahramanları merkezine alan, doğaçlama oyunculuğu önceleyen, daha açık uçlu, daha gevşek yapıli bir anlatıya sahip olduğu görülmüştür. Yeni Hollywood sineması, yeniliklerini klasik Hollywood sinemasının geleneksel tür ve tema yaklaşımını dönüşüme uğratmasından veya revize etmesinden üretmiştir. Bunun yanı sıra yeni Hollywood sineması klasik stilin devamlılık ve doğrusallık anlayışına, zamansal ve mekânsal tutarlılığına karşı özellikle Fransız yeni dalga akımından devraldığı biçimsel yeniliklerle meydan okumuştur.

Çalışmaya konu olan ve Yeni Hollywood sinemasının en önemli filmlerinden birisi olarak gösterilen Easy Rider filmi, Avrupa sanat sineması ve Fransız yeni dalga akımının biçim ve içerik anlayışından etkilenmiştir. Yönetmen Dennis Hopper'ın Eisenstein, Renoir, Bergman, Bunuel, Fellini, Truffaut ve Godard gibi yönetmenlerden etkilenmesi bu etkinin kanıtı olarak görülmüştür. Özellikle Godard'ın elde kamera kullanımı, klasik sitilin devamlılık, doğrusallık anlayışını, zamansal ve mekânsal tutarlılığı devre dışı bırakan jump cut tercihi, sonradan eşlediği sesleri, doğal ışıktaki dış mekân çekimleri, doğaçlama diyalogları, gevşek anlatı biçimi Easy Rider filminde Hopper'ın da tercihleri olarak görülmüştür. Ayrıca Hopper'ın kullandığı biçimsel teknikler (sıçramalı kesme, hızlı kesme, ışıklı kesme patlamaları, dalgalı geçiş, bir ileri bir geri sıçrama, ileriye sıçrama) bu tercihlerini de desteklemiştir. Hopper'ın kullandığı ileriye sıçramanın aynı zamanda klasik Hollywood sinemasının dramatik eğrisini de kesintiye uğrattığı görülmüştür. Filmin özellikle Mardi Gras sekansının mezarlık sahnesinde Alman dışavurumcu sineması ve Bunuel'in sürrealist (gerçeküstücü) sinema yaklaşımının etkileri görülmektedir. Bunların yanı sıra Easy Rider'ın zaman-mekân tutarlılığını bozan biçimsel özelliklerinin temelinde Amerikan karşı kültür gençliğinin geleneksel-muhafazakâr değerlere yabancılaşması üzerinden tasarlandığı düşünülebilir. Fakat bununla birlikte özellikle mezarlık sahnesinde görüleceği gibi filmin biçimsel özelliklerinin filmin psychedelic (halüsinasyonik/hayal gördüren) ve hypnotic atmosferi üzerinden tasarlandığını ifade etmek te mümkün görülmektedir.

Bunların yanı sıra Easy Rider filmindeki zamansal ve mekânsal sıçramalarda Brecht'in estetik kuramında yer alan özdeşlemeyi ve dolayısıyla katharsisi engelleme, olayların sıçramalı gelişimine dayalı epizotik anlatım ve yabancılaştırma gibi unsurlar da görülmektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

"Amerikan Sinemasında Farklı Yönelimler: Yeni Hollywood Sineması ve Easy Rider Film Örneği" başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur.

## Kaynakça

- Bergan, R. (2011). *The Film Book*. DK Publishing.
- Biskind, P. (1998). *Easy Riders, Raging Bulls*. Simon & Schuster.
- Boggs, C., & Pollard, T. (2003). *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. (çev. Zahit Atam, Yusuf Can Ekinci, Barış Tanyeri). Doruk yay.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood Utopia Ecology in Contemporary American Cinema*. Intellect Books.
- Cohan, S., & Hark, I.R. (2001). *The Road Movie Book*. Routledge.
- Collins, J., Radner, H., & Collins, A.P. (1993). *Film Theory Goes To Movies*. Routledge.
- Cook, P. (2018). *The Cinema Book*. Bloomsbury Publishing.
- Dawson, N. (2012). *Dennis Hopper: Interviews Conversations with Filmmakers*. University Press of Mississippi.
- Elsaesser, T., Horwath, A., & King, N. (2004). *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam University Press.
- Frame, G., & Abrams, N. (2021). *New Wave, New Hollywood: Reassessment, Recovery, and Legacy*. Bloomsbury Publishing.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası*. Remzi Kitabevi.
- Godfrey, N. (2018). *The Limits of Auteurism: Case Studies in the Critically Constructed New Hollywood*. Rutgers University Press.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş). Es Yayınları.
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması Üzerine*. De Ki yay.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema*. I.B.Tauris Publishers
- Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950 -1980*. (çev. Ertan Yılmaz). De Ki yay.
- Laderman, D. (2002). *Exploring The Road Movie*. University of Texas Press.
- Langford, B. (2010). *Post-Classical Hollywood*. Edinburgh University Press
- Lanzoni, F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (çev. Ertan Yılmaz). Küre Yayınları.
- Lev, P. (2000). *American Films of the 70s*. University of Texas Press.



- Monaco, P. (2001). *The Sixties:1960-1969*. Charles Scribner's Sons.
- Monteith, S. (2008). *American Culture in the 1960s*. Edinburgh University Press.
- Naish, S.L. (2016). *Create or Die.. Essays on the Artistry of Dennis Hopper*. Amsterdam University Press.
- Orgeron, D. (2008). *Road Movies*. Palgrave Macmillan.
- Parkan, M. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Donkişot Yayınları.
- Pearson, R.E., & Simpson, P. (2005). *Critical Dictionary of Film and Television*. Routledge.
- Pramaggiore, M.T., & Wallis, T. (2008). *Film A Critical Introduction*. Pearson publishing.
- Rowsey, D.S. (2013). *Star Actors in the Hollywood Renaissance*. Palgrave Macmillan.
- Shires, P.(2006). *Hippies of the Religious Right*. Baylor University Press.
- Symmons, T. (2016). *The New Hollywood Historical Film*. Palgrave.
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in The New Hollywood*. Harvard University Press.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film History*. McGraw-Hill.
- Tudor, A. (2014). *Image and Influence*. Routledge.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. (çev. Esra Özkan). Doruk Yayınları.
- Tzioumakis, Y.,& Kramer, P. (2018). *The Hollywood Renaissance: Revisiting American Cinema's Most Celebrated Era*. Bloomsbury Publishing.
- Willis, J., & Miller, M. (2021). *The 1960's on Film*. ABC-CLIO.

### **Dergi**

- Lovell, T. (1971). *Sociology and the Cinema*. *Screen*. Volume 12. Issue 1, pages 15-26
- Macklin, A. (1969). *Easy Rider: The Initiation of Dennis Hopper*. *Film Heritage*. Vol. 5. No. 1. Fall 1969, pp. 1-12.

### **Tez**

- Raynes, H.S. (2005). *Movie in Search of America: The Rhetoric of Myth in Easy Rider*. California State University, San Bernardino

### **İnternet Kaynakları**

- <https://cinephiliabeyond.org/easy-rider-revolutionary-road-trip-film-heralded-new-era-filmmaking/>  
Erişim Tarihi : 10.05.2022

<https://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/easy-rider-at-50-how-the-rebellious-road-movie-shook-up-the-system>. Erişim Tarihi : 20.05.2022

<https://www.cinemastlouis.org/the-lens/easy-rider> Erişim Tarihi : 09.05.2022

<https://ascmag.com/articles/laszlo-kovacs-asc-promise-fulfilled> Erişim Tarihi : 17.05.2022

## Extended Abstract

*The term new hollywood cinema was used to describe the transformation of form and content as well as production relations in the history of American cinema between 1967 and 1977. The new Hollywood cinema, in certain aspects, has both its narrative structure and its technical, aesthetic and film production style, etc. It can be thought as the antithesis or revision of classical Hollywood cinema.*

*The directors in the new Hollywood cinema represent two different generations. The first generation consists of white males born in the mid to late 1930s (sometimes earlier), Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, WoodyAllen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula and Paul New Hollywood directors such as Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman and Richard Lester. The second generation is represented by Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma and Terrence Malick, who are known as the film school generation, film brats born during and (mostly) after the Second World War. In addition to these generations, European immigrant directors such as Polish Roman Polanski, Czech Milos Forman, English John Schlesinger and John Boorman made an international contribution to the new Hollywood cinema. There are certain socio-economic, political and cultural conditions that triggered the emergence of the new Hollywood cinema. In the emergence of the new Hollywood cinema the loss of power and economic weakening of the studio system, the spread of television and its transformation into an entertainment tool for the masses, the emergence of a counterculture that resists conservative values, the effects of the technical and aesthetic characteristics of the French new wave movement and European art cinema on American young directors can be seen as the reasons. Discussions about the new Hollywood cinema are mostly about what is new in terms of form and content, taking into account the forms and relations of film production. Some of the important films of the new Hollywood cinema that have made a place in the history of world cinema have been characterized in certain ways by disrupting the regime of continuity editing of classical Hollywood through directors who were heavily influenced by the French New Wave films of the late 1950s and early 1960s and by European art cinema. Especially the films of European directors such as Godard, Truffaut, Resnais, Bergman, Fellini, Antonioni, Bertolucci deeply influenced the new Hollywood cinema directors.*

*Easy Rider, the subject of our study, played an important role at the beginning of the New Hollywood era, when a number of modern productions broke the classical norms of film and instead adopted a bolder, more experimental style. Easy Rider's director, Dennis Hopper, was particularly impressed with Truffaut and Godard, both technically and aesthetically. Like Truffaut and Godard, Hopper short-circuited the continuity editing of classic Hollywood cinema. For this reason, Dennis Hopper, in his movie Easy Rider, used techniques such as jump cutting, flash forward, choopy transitions, back and forth, whip-zooms, rapid zooms, zoom in and zoom out, flashes as tools to break the space and time consistency, which is the basis of the concept of continuity editing of classical Hollywood cinema. Easy Rider is also considered valuable in terms of American cinema, as it brings many counter-cultural themes and ideals into the mainstream in terms of content. For this reason, easy rider has been shown among the top 100 films that left a mark in the history of world cinema, both with its formal features and its content appealing to the younger generation in search of freedom.*

