

-Derleme Makale-

Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme

Hale Satıcı*

Murat Satıcı**

Özet

Sinema, kendinden önceki sanat formlarına kıyasla çok genç olmasına karşın bu formlar içerisinde belki de en popüler ve çok sayıda izleyiciye ulaşmayı başaranı olmuştur. Bununla birlikte üzerinde daha fazla tartışılan ve ölümü veya sonu ilan edilen ender sanat formları arasındaki yerini de almıştır. Felsefe tarihinden gelen sanatın sonu-ölümü tartışmaları başta edebiyat ve geleneksel anlatı gibi yazınsal formları, fotoğraf makinasının icadıyla birlikte de görsel sanatları odağına almakla birlikte hareketli resimler ve sesle bir hikaye anlatmayı mümkün kılan sinema hem kendinden önceki sanat formlarının sonunun habercisi olmakla itham edilmiş hem de gelişen her yeni teknolojiyle bir sanat olarak kendi sonunun-ölümünün ilanıyla yüzleşmiştir. Bu bakımdan çalışmada, yaşamsal fonksiyonların yitirilmesi, sona ermesi olan ölüm ve şu ana kadar var olan ama artık olmayan anlamına gelen son kavramları ile ilişkilendirilen sinemanın sonu-ölümü araştırma konusu edilmektedir. Çalışmada tarihsel süreçte sıkça iddia edildiği gibi sinema için bir sondan-ölümden söz etmek mümkünse bunun ne zaman gerçekleştiği, sinema ölmüş-sona ermiş ise bugün sinema olarak bahsedilen şeyin ne olduğu sorgulanmaktadır. Bu açıdan çalışmada ilk olarak sanatın sonu-ölümü üzerine süregelen felsefi devamında ise sinemanın sonu-ölümü merkezli tartışmalara odağı alınarak son-ölüm ilanından kastedilenin ne olduğu ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanatın Sonu-Ölümü, Sinemanın Sonu-Ölümü, Yeni Teknoloji, Sanat Felsefesi, Sinema Teorisi

* Dr., bağımsız araştırmacı, Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

**Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: msaticister@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8469-3163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Satıcı, H. ve Satıcı, M. (2025). Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 77-92. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Geliş Tarihi: 27.06.2024

Kabul Tarihi: 25.10.2024



-Review Article-

An Evaluation on the End-Death or Rebirth of Cinema

Hale Satıcı*

Murat Satıcı**

Abstract

Although the word zombie reminds the cannibalistic walking dead devoid of agency, in its Haitian cinema is very young compared to previous art forms, it has become perhaps the most popular of these forms and the one that can reach numerous audiences. However, it has also taken its place among the rare art forms that are more discussed and whose death or end is declared. Discussions on the end-death of art originating from the history of philosophy focus primarily on literary forms such as literature and traditional narrative, and on visual arts with the invention of the camera. Cinema, which makes it possible to tell a story with moving pictures and sound, has been accused of being the sign of the end of previous art forms and has also been a developing art form. It has faced the declaration of its own end-death as an art with every new technology. In this respect, the study focuses on the end-death of cinema, which is associated with the concepts of loss of vital functions, death, which is the end, and end, which means what has existed until now but no longer exists. In the study, if it is possible to talk about an end-death for cinema, as is often claimed in the historical process, it is questioned when this happened, and if cinema is dead-finished, what is referred to as cinema today? In this respect, the study will firstly reveal what is meant by the end-obituary by focusing on the ongoing philosophical continuation of the end-death of art and the discussions centered on the end-death of cinema.

Keywords: End-Death of Art, End-Death of Cinema, New Technology, Philosophy of Art, Theory of Cinema

* Dr., independent researcher, Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

**Assoc. Prof. Dr., Manisa Celal Bayar University, Türkiye.

E-mail: msaticister@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8469-3163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Satıcı, H. ve Satıcı, M. (2025). Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme. *Sine-filozofi Dergisi*, No:19, 77-92. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Received: 27.06.2024

Accepted: 25.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

Although cinema is very young compared to previous art forms, it has become perhaps the most popular of these forms and the one that managed to reach numerous audiences. However, it has also taken its place among the rare art forms that are more discussed and whose death or end is declared. Discussions on the end-death of art originating from the history of philosophy focus primarily on literary forms such as literature and traditional narrative, and on visual arts with the invention of the camera. Cinema, which makes it possible to tell a story with moving pictures and sound, has been accused of being the harbinger of the end of previous art forms and has also been a developing art form. It has faced the declaration of its own end-death as an art with every new technology.

Discussions on the end of art, which started with Hegel in the history of philosophy, continue through two recent theorists, Arthur Danto and Donald Kuspit, and spread over a wide range of areas, from literature to theatre, from plastic arts to cinema. Discussions about the end of art are highly visible, especially in the context of works produced within the framework of art movements that go beyond classical forms and seek new artistic forms and shapes such as contemporary, experimental and avant-garde. Many reasons, such as the fact that the works of art produced within the framework of these art movements cannot be understood as easily as classical works, their conceptual expression, their production with different materials, and the fact that they change the classical exhibition and viewing ritual, have been effective in the discussions about the end of art. With these art movements, works of art abandon the purpose of representing the outside world, break the mimetic relationship between the artistic sublime and the work of art, and deliberately deform the feature of the object of art by using every day or commercial materials. Therefore, the classical understanding of art, the concept of beauty and aesthetics are insufficient to express the new qualities of today's understanding of art listed above (of contemporary art understandings that include different styles, forms and techniques, sometimes called provocative, sometimes critical and sometimes deconstructionist). In this context, contemporary art forms that the classical understanding is inadequate to explain or make sense of, or where the artist is liberated from the patterns of the classical understanding, are always accused of being the end of art, and in fact, the end of classical art. Their final accusations arise from the fact that what comes after is temporally different from what came before. As a matter of fact, when we look at the history of art, it is seen that schools accuse each other of not being art, that is, of bringing the end of art.

Cinema has witnessed a series of technological changes throughout history, from the transition to the sound era to the emergence of widescreen formats, from celluloid to digital, and has undergone a change within itself with each new technology - from the production and distribution of films to the way they are perceived by the audience. All this change has caused the discussions about the end or death of cinema to flare up. There are three main breaking moments related to historical, social and technological transformation that spark debates. These three breaking moments resulted in the change of the classical form of cinema - in the context of form, content, exhibition and distribution - and each change was criticized as a harbinger of the end-death of cinema. The first of the moments of death declared for cinema dates back to the beginning of cinema and is the first and dominant point of cinema as an art form, originating from the question of what cinema is - going back to those who advocate the view that cinema should record all reality as it is, without intervention, or that editing will bring it to the most perfect form. It extends to discussions about its form. In the beginning, when there were debates about what was the most original, perfect and pure form of cinema, the emergence of sound was the first sign that technology would lead the discussions and the death-death declaration of cinema would flare up. While each new technology added to cinema gradually and permanently transformed the way films were produced, distributed and perceived by the audience, this transformation gave rise to discussions on the end-death of cinema. Concerns created by the advent of sound - that it brought cinema closer to the theatrical style; diminishes the beauty of the visual; With the emergence of television as a mass media tool in the 1950s, the hegemony of cinema was shaken. While television, which brought the end of the celluloid era and took the place of honour in every home, dethroned cinema, it also created the second break in which technology began to dominate cinema. The cinema's focus on easily consumable

productions that prioritize profit margins is criticized as a departure from its artistic essence, as it enters into a war of competition with television. In the 90s, when digital transformation took place, technology completely took over the cinema. Technology, which has transformed film production thanks to conveniences such as visual effects and digital post-production, and distribution and viewing practices thanks to the ubiquity of the internet, has permanently transformed the cinema industry.

In summary, discussions about the end or death of cinema do not express the end of the art form, but rather its adaptation to the new age and its evolution with the realities of that age: Since change is inevitable, it is not possible for anything to preserve and exist as it first appeared. As a result, the basic view shared by many in the ongoing debates on the end-death of cinema is that cinema does not die, it changes shape. In this regard, today, as in every period, it is necessary to examine and criticize cinema within the framework of the conditions and rules of our age. Therefore, cinema today is very different from what it was in the beginning, but the change of cinema is not independent of its bond with the past. Therefore, as can be seen from the change of cinema from past to present, every change will transform it and every discussion will lead to its strengthening and development...

Giriş

Sanatın sonu-ölümü tartışmaları, kökenlerini felsefede bulmakta ve başta edebiyat ve geleneksel anlatı gibi yazınsal formları, fotoğraf makinasının icadıyla birlikte de görsel sanatları içine alarak 19. yüzyıldan beri canlılığını korumaktadır. 19. yüzyılın sonunda hareketli resimlerle ve daha sonra sesin de eklenmesiyle hikaye anlatmanın yeni biçimini mümkün kılan sinema da hem kendinden önceki sanat formlarının sonunun habercisi olmakla itham edilmiş hem de gelişen her yeni teknolojiyle birlikte bu teknolojiye getirilen eleştiriyi içeren biçimde kendi sonunun-ölümünün ilanıyla yüzleşmiştir.

Sinema, sesli döneme geçişten geniş ekran formatlarının ortaya çıkışına, selüloitten dijitale geçişe kadar tarih boyunca bir dizi teknolojik değişime tanık olmuş ve her yeni teknoloji ile -filmlerin yapım ve dağıtımından izleyiciler tarafından algılanma biçimlerine kadar- kendi içinde bir değişime uğramıştır. Tüm bu değişim, sinemanın sonu veya ölümü tartışmalarının alevlenmesine neden olmuştur. Tartışmaların alevlendiği tarihsel, toplumsal ve teknolojik dönüşüme bağlı temel üç kırılma anı mevcuttur. İlki 1930'larda sesin gelişiyile başlayan dönem, ikincisi renkliye geçiş ve salonların çoğalmasını da içeren ama esas kırılmaya sebep olan 50'lerde televizyonun ortaya çıkışı, son olarak da dijitale geçişin yaşandığı 90'lar ve devamında yapay zekanın geliştiği günümüzdür. Tarihsel ve toplumsal olduğu kadar teknolojik değişimin belirleyici olduğu bu üç kırılma anı, sinemanın klasik formunun -biçim, içerik, gösterim, dağıtım bağlamında- değişimiyle sonuçlanmış ve her değişim, sinemanın sonunun-ölümünün habercisi olarak eleştirilmiştir.

Bu bakımdan çalışmada, yaşamsal fonksiyonların yitirilmesi, sona ermesi olan ölüm ve şu ana kadar var olan ama artık olmayan anlamına gelen son kavramları ile ilişkilendirilen sinemanın sonu-ölümü araştırma konusu edilmektedir. Çalışmada tarihsel süreçte sıkça iddia edildiği gibi sinema için bir sondan-ölümden söz etmek mümkünse bunun ne zaman gerçekleştiği, sinema ölmüş-sona ermiş ise bugün sinema olarak bahsedilen şeyin ne olduğu sorgulanmaktadır. Bu açıdan çalışmada ilk olarak sanatın sonu-ölümü üzerine süregelen felsefi, devamında ise sinemanın sonu-ölümü merkezli tartışmalar odağa alınarak son-ölüm ilanından kastedilenin ne olduğu tartışılacaktır.

Sanatın Sonu Merkezli Felsefi Tartışmalar

Felsefe tarihinde Hegel ile başlayan sanatın sonu tartışmaları yakın tarihli iki kuramcı Arthur Danto ve Donald Kuspit üzerinden sürmekte ve edebiyattan tiyatroya, plastik sanatlardan sinemaya kadar uzanan çok geniş bir alana yayılmaktadır. Özellikle klasik formların dışına çıkılarak çağdaş, deneysel ve avangard gibi yeni sanatsal form ve biçim

arayışları içerisinde olan sanat akımları çerçevesinde üretilen eserler bağlamında sanatın sonu tartışmaları fazlasıyla görünürdür. Zira bu sanat akımları çerçevesinde üretilen sanat yapıtlarının klasik eserler gibi kolay anlaşılabilirliği, kavramsal ifade edilişi, değişik materyallerle üretilişi, klasik sergileme ve izleme ritüelini değiştirmesi gibi pek çok neden sanatın sonu tartışmalarında etkili olmuştur. Bu sanat akımları ile sanat eserleri artık dış dünyayı temsil etme amacını terk eder, sanatsal yüce ile sanat eseri arasındaki mimetik bağıntıyı koparır, gündelik veya ticari materyalleri kullanmakla sanatın nesnesinin özelliğini maksatlı biçimde deforme eder. Dolayısıyla klasik sanat anlayışının güzeli ve estetiği kavrayış biçimi, günümüz sanat anlayışlarının yukarıda sıralanan yeni (kimi zaman provakatif, kimi zaman kritik kimi zaman da yapıbozumcu olarak adlandırılan farklı üslup, biçim ve teknikleri barındıran çağdaş sanat anlayışlarının) niteliklerini ifade etmekte yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda, klasik anlayışın açıklamakta, anlamlandırmakta yetersiz kaldığı veya aynı zamanda sanatçının da klasik anlayışın kalıplarından özgürleştiği çağdaş sanat formları her zaman sanatın sonu olmakla, aslında klasik sanatın sonu olmakla itham edilir veya suçlanır. Son ithamları veya suçlamaları, zamansal olarak sonra gelenin öncekinden farklı olmasından kaynaklanır. Nitekim sanat tarihine bakıldığında ekollerin birbirlerini sanat olma özelliklerini taşımadığı yani sanatın sonunu getirdiği yönünde itham ettikleri görülmektedir. “Sanatın sona ermiş olduğu iddiası cidden geleceğe dair bir iddiadır; sanatın artık varolmayacağı değil var olacak sanatın, yani sanatın sonundan sonraki sanatın ya da (...) *tarih sonrasi sanat* olacağı anlamına gelmektedir (Danto, 2014, s. 68).

Özetlendiği şekliyle sanatın sonu tartışmaları temellerini felsefe tarihinde bulmaktadır. Sanatın sonuna dair referansın önemli ismi olan Hegel’in sanatın hakikatin fenomenal dışavurumu olma niteliğini tarihsel olarak tamamladığı ana referansı, sanatın sonu olarak görünür. Fakat hemen belirtilmelidir ki Hegel için sanatın sonu, sonrakinin öncekinden farklılığına dayanan bir olumsuzlamayı değil, zamansal olarak sonrakini daha ileri ve gelişmiş bir biçim ve sanat olarak gördüğü ilerlemeci bir bakış içerir. Bu anlamda Hegel’deki sanatın sonu, ekollerin veya sanat biçimlerinin birbirlerini olumsuzlaması biçiminde değil, sanatın en gelişmiş olan haline geldiği ve artık güzelin daha fazla sanat aracılığıyla dışavurulamayacağını ifade eder. Bu nedenle artık sanat işlevini tamamlamış ve tarihselliğinin sonuna gelmiştir. “Tüm bu bakımlardan sanat, en yüksek işlevi içerisinde ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat, bizim için, halis hakikati ve hayatı yitirmiştir” (Hegel, 1994, s. 11).

Hegel’de sanatlar, güzel kavramının kendisini duysal temsil ve yansıtma aracılığıyla gösterme ve açma biçimleridirler. Nitekim Hegel’in felsefesinin merkezi ilkesi olan tinin kendisini somuttan soyuta, duysaldan kavramsal olana yönelik açıklamasının ve gelişmesinin tanıklıklarından biri olarak sanat görülmektedir. Çünkü güzel kavramı veya ideası, en tam biçimiyle tanımlanmaya çalışıldığında tinsel karakterini sanat aracılığıyla açığa çıkartmaktadır. Bu yüzden tikelden tümele, somuttan saf soyut olana yani tine, geist’a yönelik bir düşünüm, Hegel’de dinde ve felsefede olduğu gibi, mutlak biçimiyle güzellik kavramını düşünen sanatta tezahür etmektedir. Bu, sanat eserini ve sanatı özünde değerli kılan şeydir. Nitekim,

[İ]çerisinde düşüncenin kendisini ifade ettiği sanat eseri de, kavramsal düşünme alanına aittir ve tin, onu felsefi incelemeye tabi kılmakla, bundan ötürü sadece tinin en iç doğasının gerekisini doyurmaktadır. Çünkü düşünme, Tinin özü ve kavramı olduğu için Tin, son çözümde ancak kendi etkinliğinin tüm ürünlerine düşünceyle de nüfuz ettiğinde ve böylece ancak o zaman onları gerçekten kendisinin kıldığında doyuma ulaşır (Hegel, 1994, s. 13-14).

Böylece sanat mutlak hale gelir ve sanat doğadaki güzelin temsili, yansıması olmaktan özgürleşir; duysal olanla bağıntıyı kopararak mutlak güzeli düşünerek amacını gerçekleştirir. Dolayısıyla Hegel’e göre, duysal ile olan bağından dolayı “tinin en yüksek biçimi olmaktan çok uzak olan sanat, kendi gerçek onaylanışını ancak felsefede kazanır” (Hegel, 1994, s. 14).

Elbette Hegel, sanatın kavramsal yanını, yani sanatın ideal güzele yönelik edimselliğinin duyumdan, taklitten ve yansımadan geçen yapısını görmezden gelmez. Nitekim o, sanatın tam da bu duyusal yanını sanatın özü olarak kabul ettiği için ona ideal güzele ulaşabilmek için akılsal ve tinsel de bir karakter yükler. Bu karakter, sanat tarihinde sanatın duyusaldan saf ve soyut ideale ve dolayısıyla güzelliğe yönelik edimselliğinin tarihini izlemeyi gerektirir. Bu izlek, Hegel için hem tinin kendini zamansal ve rasyonel olarak gerçekleştirmesinin her biri birbirini içeren fakat aynı zamanda birbirlerini aşan (aufhebung) seviyelerdir. Nitekim Hegel'e göre sanat, ideayı tinsellikte değil, duyusallıkta açığa çıkarır; fakat tin, sanatsal edimleri kendine yönlendirerek sanattaki duyusallığı tinselleştirmektedir, aynı zamanda tin de bu edimlerde duyusallaşmaktadır. Böylece tin hem duyusal biçim olarak görünür olmaktadır hem de kendi mükemmelliğini ve birliğini içerik ve biçim, ideal ve duyusal, soyut ve somut diyalektiğinde açığa çıkarmaktadır. Bu nedenle saf tinselliğin mükemmel tezahürünün sanat eserlerinde içerik ve biçimin iç içe girişiyle belirli çatışmalardan veya diyalektik süreçlerden geçerek açığa çıktığını söylemek mümkündür. Her bir edim işte bu sürecin birer tezahürüdür ve bu nedenle söz konusu tinin, idealin ve geist'in mükemmel biçimde sanattaki biçimsellikte açığa çıktığı zamanın, çağın ve tarihin içerisinde izlenmesi gerekmektedir. Hegel'de sanatsal yaratımın tin kavramıyla olan ilişkisi, kavramın kendisinden geçen birtakım safhalar yoluyla yüksek bir hakikate ulaşır (Şiray, 2019, s. 83). Dolayısıyla Hegel'de tin, birbirinden farklı temsil formları, tarzları ve zaman içerisinde ekoller olarak da karşılaşılan yansıma, temsil ve duyusallaştırma form ve üsluplarına göre kendi kendisine bilinç verir (Hegel, 1994, s. 72). Bu yanıla tinin en tam biçimde kendisini tamamlaması sürecini sanattaki evrelerde ve sanat tarihinde görebilmek mümkündür.

Tin, kendi mutlak özünün hakiki Kavramına ulaşmadan önce, bir evreler akışından, bu Kavramın kendisinde temellenen bir silsileden geçmek durumundadır; tinin kendisine verdiği içeriğin bu akışına da, burada, dolayimsız biçimde bununla bağlantılı bir sanat şekillenmeleri akışı karşılık gelir, bu şekillenmeler biçimi içerisinde, bir sanatçı olarak tin, kendisine, kendisinin bir bilincini verir. (Hegel, 1994, s. 72)

Sanat tarihinde bu izlek, Sembolik, Klasik ve Romantik sanat aşamalarına tekabül eder.

Hegel, sembolik sanatın tümeli bazı doğal ve insani benzeşimler aracılığıyla temsil edebildiği semboller oluşturduğunu belirtir. Nitekim Hegel (1994, s. 74) sembolik sanat aşamasında mutlaka dair içeriğin bilgisine sahip olunmadığı için kusurlu biçimler yaratıldığını belirtir ve buna Hint ve Çin kültüründeki Tanrı tasvirlerindeki biçimleri örnek gösterir. Sembolik sanat, hakikati kendinde temsil edemez, onu biçimsiz veya kusurlu semboller aracılığıyla görünüşe çıkartır. "Onlar, hakiki güzelliğe hakim olamazlardı, çünkü onların mitolojik tasarımları, sanat eserlerinin içeriği ve düşüncesi hala belirlenimsizdi veya kötü bir biçimde belirlenmişti ve bu yüzden kendinde mutlak olan içerikten oluşmuyordu" (Hegel, 1994, s. 74). Klasik sanat ise insan biçiminin doğal ifadesini bulduğu bir sanat biçimidir. İdeal veya tin burada kendisini sanatsal tasvirler aracılığıyla Tanrılar ve insan biçimlerinin iç içe geçtiği tasvirlerle açığa çıkarır. Romantik sanat ise, Hegel açısından en yüksek sanat formudur. Romantik sanat formları, ideali duyusal olana bağlı bir şekilde sınırlı bir biçimde ifade edebildiğinden temsiliyet açısından hâlâ bir kusur ya da bir eksiklik içermektedir; fakat sembolik ve klasik sanatta olduğundan daha soyut olan şiir aracılığıyla doğal duyusallıktan uzaklaşarak özgürlüğünü kazanmıştır (Şiray, 2019, s. 84). Bu sayede romantik sanat, tinin kendisine yönelik en ideal tezahürü ortaya çıkaran en ideal sanat biçimidir. Bu yanıla da Romantik sanat önceki evrelerden daha tam bir güzel kavramına ulaşabilmesinden dolayı sanatın, güzelin ve tinin tarihselliği içerisinde en son ve en yetkin tezahürü ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle Sembolik sanat ve Klasik sanat kendi tasvir biçimlerini ve evrelerini tamamlamışlar, sona ermişlerdir ve Romantik sanat bu edimselliği devralmıştır. Hegel için güzelin kavramsal düzeyde sanat aracılığıyla sunulacağı en yüksek tezahürü gerçekleşmiştir ve bu yüzden artık sanatın tarihselliği son bulmaktadır. Bu bakımdan Hegel'in sanatın sonu tezinde, sanatın toptan edimselliğinin sona ermesinden ziyade belirli tasvir biçimlerinin veya

formların sona ermesi vurgusunu görmekteyiz. Nitekim Hegel'in sanatın sonu tezine yönelik ünlü cümlesinde belirttiği gibi "sanat, en yüksek işlevi içerisinde ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat, bizim için, halis hakikati ve hayatı yitirmiştir" (1994, s. 11).

Özetle Hegel (2010), "tarihin sonu" söylemi altında sanat da dahil olmak üzere edebiyattan tarihe pek çok şeyin sonundan ya da ölümünden söz eder. Hegel için sanat, insanlığın geçmişine, tarihine ait bir şeydir ve tüm sanat türleri maddesel olandan ve duyulanabilir olandan uzaklaşır. Dolayısıyla Tülin Bumin'in (2005, s. 120) de ifade ettiği gibi Hegel için sanat hakikati bir ölçüye kadar verebilen ama maddesel boyutundan ötürü onunla tam olarak bütünleşemeyen, kavram olamayan ya da kavram olduğu anda sanat dışına düşen bir şeydir. Bu açıdan Hegel için temsil edici olmayan bir etkinlik olan sanatın sonu kaçınılmazdır. "Hegel'e göre sanatın son aşaması romantik sanattır. Romantik sanat biçiminde artık tinin kendini tam olarak açılmadığı sanat eseri, duyusal olmaktan çok kavramsaldır. Bu yüzden sanat artık sanat olmaktan çıkmış, felsefeye dönüşmüştür" (Sorguç, 2016, s. 92). Görüldüğü gibi Hegel'deki son, sanatın biçimsel ve içeriksel dönüşümüne tekabül eder. Dolayısıyla Hegel için klasik sanat formunu kaybeden şey artık sanat olmaktan çıkmıştır.

Hegel gibi fakat ondan yüzyıldan fazla süre sonra sanatın sonu betimlemesi yapan Donald Kuspit (2010) ise sanatın evrenselliği anlayışına sahip biri olarak tanımları, kuralları ve kategorileri olan bir sanat anlayışını varsaymaktadır. "O, içerik ve biçimin dengesi, deha, güzel, uyum gibi estetiğin geleneksel kavramlarını esas alarak, eserleri yarattığı hazza göre değerlendirmektedir" (Sorguç, 2016, s. 9). Günümüz sanatını da bu kavramlar ve tanımlardan hareketle değerlendirmekte ve eserleri yarattığı hazza ve beğeni yargısına göre yorumlamaktadır. Bu açıdan Kuspit, gelenekselin kalıplarına sığmayan güncel sanatı sanatın sonu olarak yorumlama eğilimindedir. Zira Kuspit'e göre, "bilinçdışı kültü sona ermiş, onunla birlikte de hem modern sanatın hem de sanatın sonu gelmiştir, çünkü bilinçdışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder" (2010, s. 104). Kuspit için sanat bir değer taşımaktadır. Çağdaş sanat ve özellikle postmodern sanat adı altında üretilen eserler ise bu değeri taşımamaktadır. Postmodern sanat anlayışıyla birlikte "sanat, bilinçdışından başka ilham kaynakları aramaya koyulmuştur, bu nedenle de dekadandır / yozdur, geri gitmektedir" (Kuspit, 2010, s. 104); sanat, "toplumu temsil ederken, yani gerçekliğini ve 'dış dinamiği'ni sanatsal açıdan 'hayata geçirirken' iç dinamiğini yitirir" (Kuspit, 2010, s. 105). Dolayısıyla da ona göre artık sanat eseri olarak üretilen ve adlandırılan nesnelerin sanatla bir alakası kalmadığı gibi sanat eserinin izleyiciyle ilişkisi de kopmuştur. Bu anlamda çağdaş sanat eserleri Kuspit'in kabul ettiği sanat tanımının dışına çıktığından sanat sona ermiştir. Aslında geleneksel üretim biçimine, üretim değerine ve ilkelerine sahip geleneksel sanat sona ermiştir. Zira ona (Kuspit, 2010, s. 119) göre günümüz sanatı geçmişin birikimine ve kazanımlarına saldırarak geçmişin kazanımlarını yok etmektedir. Günümüz sanatı ya geçmişi taklit etmekte ya da teknoloji ile geçmişin eserlerine saldırmaktadır. Aynı zamanda Kuspit "günümüz sanatçıların kitlelere ulaşmak ve bir anlık ünü yakalamak adına geçmişin bütün kazanımlarını ayaklar altına aldığını düşünmektedir" (Sorguç, 2016, s. 9).

Sanatın Sonu (2010) başlıklı kitabında ele aldığı sayısız çağdaş eser incelemesi ile sanatın sonu iddiasını pratik alanda ele alan Kuspit öncülü Hegel'den farklı olarak sanatın sonunu ilan ederken hayli olumsuz bir bakış açısı takınır. Nitekim Hegel'de tinin, idealin veya geist'in kendini açığa çıkarmasında sanatsal formların artık temsil kapasitelerinin ve rollerinin tamamladıklarından hareketle yerlerini daha gelişmiş bir biçimselliğe ve nihayetinde felsefeye bıraktıkları bir başlangıç için gerekli olan bir son vurgusu mevcuttu. Kuspit ise geçmiş sanat formlarının yerine geçen çağdaş biçimlerin her birinin sanat edimine içkin olan kazanımları terk etmekten dolayı sanatın ölümüne neden oldukları eleştirisini dile getirir. Bu yanıyla, Kuspit'in sanatın sonu tespiti, sanatın ve sanatsallığın herhangi bir başlangıca veya sanatsal edime imkan tanımayan bir ölüme referans etmektedir.

Sanatın Sonundan Sonra çalışmasında sanatın sonunun izini süren Danto'ya (2014) göre ise klasik sanat kuramları sanatı –özellikle de çağdaş sanatı- tanımlamak için yetersiz kalmaktadır. Zira ona göre sanatın tanımını yapmak için kurulan birçok argümanın pratikte bir karşılığı yoktur. Bu yüzden geçmişten günümüze sanat üzerine kurulan hiçbir argüman geçerli değildir. Ona göre sanatın değil geleneksel sanat kuramının ve tanımlamaların sonu gelmiştir. Geleneksel sanat kuramları, çağdaş eserleri açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden çağdaş sanatı açıklayabilecek yeni bir sanat dili kurulması gerekmektedir. Danto'nun sanatın sonu ile kastettiği, “kendi sonuna erişmiş belirli bir anlatının sonu”dur (2014, s. 62). Yani bir üslubu diğerinden değerli gören, belirli bir tarihsel dönemi diğerine yeğ tutan, belirli bir tanımla ya da beğeni yargısını mutlak doğru olarak dikte eden her türden sınıflama ve sınırlama bir diğerini görmezden geleceği, dışarıda bırakacağı için büyük anlatılar çağının sona ermesi gerekmektedir. Benzer şekilde bir üslubu veya bir dönemi mutlak sanat olarak tanımlamak kendisinden sonra geleni dışarıda bırakacaktır. Tıpkı sinema ilk ortaya çıktığında bir sanat olup olmadığı yönündeki tartışmalarda olduğu gibi, “bizler kapalı bir tarihsel periyodun ufku dahilinde yaşar ve üretiriz” (Danto, 2014, s. 69). Dolayısıyla kamera icat edilmeden film çekilemeyeceği gerçeğinden hareketle Danto (2014) sanatçılara yeni olasılıklar sunacak teknolojik olasılıkları ve yöntemsel yenilikleri göz ardı etmemek gerektiğini vurgular.

Sanatın sonu üzerine serimlenen bu tartışmada da görüldüğü gibi özellikle Hegel ve Kuspit için sanatın gerek biçimsel gerek içeriksel değişimi bir son olarak görülmüş ancak Danto'da bu sona katılmakla birlikte ondaki son anlayışı yeni sanatı açıklamaya elvermeyen klasik bir kuramın sonuna dönüşmüştür. Elbette ki Danto'nun sanatın sonu tespitinin yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkışına imkan veren Hegel'den etkilenen bir sona referans ettiği söylenebilir. Bu yanıla Hegel'in ilerlemeyi içeren bir sanatın sonu tanımlamasına daha yakın olan Danto, sanatın 20. yüzyılda aldığı eleştirel, provakatif ve özgürleşimci yeni biçimselliğini sanatın sonundan sonra sanatın imkanı olarak yorumlamaktadır. Nitekim 20. yüzyılda ortaya çıkan pek çok akım, hazır materyallerden gündelik ve ticari materyallerin sanatın materyali olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Yine bununla birlikte güzelin sanat için merkezi değer olmaktan çıkışı, güzelin ve sanatın ilişkisini yeniden düşünmeyi gerektirdi ve Danto için de bu yeni biçimler yeniden neyin sanat olabileceğine dair felsefi soruları sormayı mümkün kıldı.

Yukarıda kısaca serimlenmeye çalışıldığı şekliyle Hegel'den Danto'ya kadar sanatın sonu tezi, sanat biçimlerinin içerdiği araç, ortam, dil ve tekniklerin sanat eserinin içeriğini (Hegel'de mutlakı, *geist*'i, *tin*i veya Tanrı'yı) açığa çıkarmakta veya göstermekteki yetkinliklerini yitirmesine odaklanmıştır. Sanat biçimlerinin tarihselliğinin sonuna yapılan vurgudan hareketle belirli bir tarz, üslup veya biçimin miadını doldurduğuna yönelik söylemi görmek mümkündür. Sinema ise, Hegel sinemayı deneyimlemese de bu perspektifle 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni bir sanatsal biçim olarak klasik sanatların sonunu getirmesi bakımından sanatın sonu tartışmalarında önemli bir başlık oluşturmaktadır. Aynı zamanda sinema hızla gelişen teknikler ve teknolojilerle zamansal olarak sık değişimleri içermesi bakımından kendi içerisinde de her bir değişim anında sonu geldiği ilan edilen bir sanat olarak sanatın sonu tartışmalarına zenginlik katmaktadır.

Sanat, güzel, biçim ve içerik gibi konularla sınırlı olmayan estetik ve anlam arayışında yeni bir sanat olarak sinema da benzer şekilde önceki sanatın sonu tartışmalarında içerilen kaygı, kriz, kritik ve tartışmalardan bağımsız değildir. Nihayetinde aşağıda, sanatın sonu gibi felsefi, sanatsal ve güncel bir tartışmanın başlangıcından günümüze kadar sinemaya içkin olduğu varsayımından hareketle sinemanın sonu veya ölümü üzerine tartışmaları serimlemek ve böylece sinemanın sonu veya ölümü tartışmalarına yönelik değerlendirmeler yapabilmek mümkün olacaktır.

Tarihsel Süreçte Sinemanın Sonu veya Ölümü Üzerine Süren Tartışmalar

Kendinden önceki sanat formlarıyla kıyaslandığında çok genç olmakla birlikte tarihsel gelişimine bakıldığında, sinemanın teknolojiye de bağlı olarak hem biçimsel hem de içeriksel anlamda çok hızlı dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Başlangıçta karanlık bir odada kamera aracılığıyla kayda alınmış gerçekliğin bir yansıması olarak izleyicileri büyüleyen ve aynı zamanda korkutan tarihteki ilk halka açık gösterim olarak kabul edilen Lumiere'lerin *Bir Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*, 1895) filminden itibaren ilkler -Melies'nin filmde yanılısma ve efektler kullanmasından Porter ve Melies gibi ilk yönetmenlerin film aracılığıyla öykü anlatmasına ilk büyük film yapım stüdyolarının kurulmasından Nickelodean'larla başlayıp geniş kapasiteli sinema salonlarının kurulmasına kadar- peşi sıra gelmeyi sürdürdü. Geçirdiği tüm değişimlerle evrilmeyi sürdüren sinema her zaman tartışmaların hedefinde oldu. En fazla gündeme gelen tartışma ise sinemanın sonu veya ölümü üzerinedir. Aslında başlangıcından itibaren sinemanın ölü doğduğu söylenebilir. Zira her bir kuramcı ve sinemacı kendi sinema anlayışı dışında gelişen ve sinemaya eklenen her yeniliği onun sonu veya ölümünün habercisi olarak ilan etti. Örneğin Vertov 1919 yılında yayınladığı *Biz: Bir Manifesto Çeşitlemesi* başlıklı manifestosunda "sinema sanatının bugününü inkar ederek geleceğini onaylıyoruz. Sinema sanatının yaşaması için 'sinematografinin' ölmesi gerekiyor. Ölümünün hızlandırılmasını talep ediyoruz" (Vertov, 2014, s. 24) diyerek saf bir sinemanın yaratılmasını savunur. Ki saf sinema Vertov ve beraberindekiler için belgeseldir. Görüntüler vasıtasıyla öykülü bir hikaye anlatımını reddeden Vertov en saf sinema formu olarak belgeseli kutsar. MacKenzie'nin de belirttiği gibi, "kendisinden önceki fütüristler gibi Vertov da saf bir sinemayı, tiyatro geleneklerinden yararlanan ve hikâyeler anlatan 'görüntü yönetmenlerinden' kopuşu ve insanlığın daha iyiye ulaşabilmesi için bilimsel sinema yerine yaratımı savundu" (2014, s. 24). Dolayısıyla Vertov örneğinde de görüldüğü gibi, sinemanın başlangıcından itibaren sanatçılar ve teorisyenler en saf sinemayı kendi sanat anlayışları çerçevesinde mümkün görerek bunun dışında kalan her biçimi reddetme eğilimindeydi.

Öykülü ve belgesel filmlerle başlayan biçimci ve gerçekçi tartışmalarla süren en saf sinema arayışı teknolojinin de devreye girmesiyle çeşitlendi ve sinemadaki en büyük kırılma sesin gelişi ile yaşandı. 1926 yılında Warner Bross'un disk üzerine ses kaydedebilen Vitaphone'u tanıtmasının ardından bir yıl sonra ilk sesli film olan *Jazz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, 1927) beyaz perdedeki yerini aldı (Bergan, 2008, s. 24). Sessiz dönemin yaklaşık 30 yıl süren hakimiyeti sesin gelişi ile yapım şirketlerinden sinema salonlarına oyuncuların yönetmenlere kadar her alanda köklü değişimlerin yaşanmasına neden olurken sinemanın sonu veya ölümü üzerine süregelen tartışmaları daha da alevlendirdi. 1920'lerin sonlarında kullanıma başlanan ve 30'larda yaygınlaşan sesin, sinemayı teatral tarza yaklaştırdığı; görselliğin güzelliğini azalttığı; montaj kültürünü yok edeceği ve bir sanat olarak otonomisini elinden alacağı gibi endişeleri dile getiren pek çok kuramcı -Arnheim, Eisenstein, Gance, Balazs vd.- sinemanın sessiz ve görsel bir sanat olarak kalması gerektiğinin altını çizerek sese korkuyla yaklaştı (Stam, 2014, s. 69-74). Kuşkusuz bu dönem, sinemanın özü ve özgün doğası üzerine süregelen tartışmaların yaşandığı -biçimciler ve gerçekçiler arasında süregelen gerilimde olduğu gibi- yıllar olduğundan sinemaya eklenen her yeni gelişme bir sanat olarak sinemanın doğasına müdahale olarak görüldü. Sinemada ses kullanımına karşı olan ve sesi eleştiren isimlerden biri olan Arnheim'a göre, "sinema, üstün sanatsal etkiler başarma güdüsünü olduğu kadar gücünü de mutlak sessizliğinden almıştır" (2002, s. 93). Arnheim (2002, s. 93), sesteki övgüyle söz edenleri, sessiz sinemayı dezavantajlı olarak görenleri ve sesin ortaya çıkmasına bir ilerleme ya da sessiz sinemanın sonu olarak bakanları sinema sanatından hiçbir şey anlamamakla eleştirir. Ona göre (Arnheim, 2002, s. 94), ses ya da diyalog yerine olayı temsil eden dolaylı görsel işaretler kullanılması -örneğin, bir silahın patlama sesinden havalanan kuş sürülerini göstermek gibi- daha çarpıcı ve etkileyicidir. Dolayısıyla sinemanın sessiz ve görsel bir sanat olarak kalması gerekliliğini vurgulayan Arnheim için bir görüntünün sesi olamaz ve ses görselin aktardığı duyguyu engelleyeceğinden sese karşı çıkar. Édouard Arnoldy'e (Akt. Gaudreault and Marion, 2015, s. 31) göre, 1920'lerin sonlarında sesin gelişine çok fazla aleyhte ses yükselmesinin ve

sesli filmlerin kötülenmesinin nedeni, eleştirenler gözünde sinemanın kimliğinin bir parçasını kaybetmek üzere olması ve dönemin diğer eğlence araçlarına -örneğin tiyatro gibi- benzemeye başlamasının çıkarların çatışmasına neden olacağı endişesidir. Kuşkusuz ilk ortaya çıktığında sinemanın bir sanat olarak özgünlüğü -fotoğrafın aksine- hareketli görüntülerle hikaye anlatmaya olanak tanınması, -tiyatro gibi sahne sanatlarının aksine- kameranın hareket kabiliyetiyle çeşitlenen açı ve hareketlerin varlığı ve yine mekanın çeşitlenmesine olanak tanınmasıdır. Bu açıdan ses ve müzik gibi sahne sanatlarına ait görülen özelliklerin sinemaya eklenmesinin onu özgün doğasından uzaklaştıracağı kaygısı yaratması doğaldır. Ne var ki sinemada ses kullanımını eleştirenlerden aksini düşünen isimlerden biri olan Bazin'e göre (2011, s. 31), 1928 yılında sanatsal açıdan doruk noktasına ulaşan sessiz filmler, kimi çevrelerce sanatsal işlevinin sonunun geldiği yönünde değerlendirilmiş ve devamında sesin gelişi ile bir kaos yaşanmıştır. Ancak Bazin'e göre, estetik yolunda hızla ilerlemeye devam eden sinemada sesin ortaya çıkması, "sinemanın Eski Ahit'ini yıkmadığı, aksine tamamladığı anlaşılacaktır" (2011, s. 31). Dolayısıyla sesin gelişi ve sinemanın sonu tartışmaları ekseninde Bazin sinema için bir sonu kabul etmediği gibi, yeni gelişmelerin sinemayı tamamlayacağını ve estetik olduğu kadar biçimsel açıdan da Hegel'de olduğu biçimiyle geliştireceğini savunmaktadır. Bazin'in de belirttiği gibi sesin gelişi sinemada sonu değil aksine yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Kuşkusuz sesin gelişi kimi yönetmen ve oyuncuların sinema sahnesinden yok olmasıyla sonuçlansa da pek çok önemli yapının ve ismin kazanılmasına da vesile olmuştur: Sessiz dönemde ustalıklı eseler veren ve ses kullanımına uzun süre direnmekle birlikte yaptığı ilk sesli filmle dünya sinemasının kült yapımları arasındaki yerini alan Charlie Chaplin'in *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) örneğinde olduğu gibi, incelikli ve ustalıklı bir şekilde kullanıldığında ses ve de diyalog anlatı ve görüntünün ayrılmaz bir parçası halini alabilir.

Sesin sinemanın hayatına girmesinden sonra yaşanan ikinci kırılma -arada yaşanan renkliye geçiş, sinema salonlarındaki dönüşüm, ses ve görüntü sistemlerinin çeşitlenmesi vb. dışında- 1950'lerde yaygınlaşan televizyonun hem bir kitle iletişim aracı hem de eğlence aracı olarak sinemayı tahtından etmesiyle yaşanır. Televizyonun filmleri evlerin salonlarına getirmesi, farklı kanalların ortaya çıkmasıyla izleyicinin seçeneklerinin artması ve farklı eğlence içerikleri sunması onu insanların yaşam tarzının bir parçası haline getirir ve bu durum sinemanın geri plana itilmesine neden olur. Yetersiz sayıda film üretimi, çeşitliliğin azlığı veya dağıtım kanallarının darlığı nedeniyle kimi yerlere ulaşmayan veya haftalarca tek salonda aynı filmin gösterildiği bir zamanlar sosyalleşmenin ve eğlencenin bir aracı olan sinemaya gitmek ve çok seçenekli, kolay erişilebilir ve ucuz televizyonda film izlemek arasında seçim yapan izleyiciler açısından televizyonun galip gelmesiyle gerek salon gerekse de izlenme açısından sinema tehlikeye düşer. Sinema endüstrisi ise televizyonla rekabet edebilmek için televizyon için filmler, çoğu gişede eriyen büyük bütçeli yapımlar, yetişkinleri cezbedecek konuları içeren ve yıldızların perdeyi doldurduğu filmler üretmek arasında sivrulür. İkisi arasında yaşanan rekabet ve sinemanın televizyonla baş edebilme yarışı onun ölüm ilanını bir kez daha gündeme getirir. Bu dönemin -40'lı yıllar ve 50'li yılların sonu- sinemanın altın çağını olduğunu belirten David Thomson (2012), bu altın çağıın çöküşünden film yapımcılarını sorumlu tutar. Ona göre, en büyük film yapımcıları bile anlatının önemini fark edemedi ve hikayeyi basite indirgeyerek medyayı uzun zaman önce öldürdü. Kolay anlaşılabilir ve tüketilebilir, pasif izleyiciyi öngören, popüler ve rağbet gören yapımlar üretmekle eleştirilen sinema bunlara ek olarak televizyonla rekabet edebilmek için sanatsal özünden iyice kopan ve kar marjını ön planda tutan yapımlara ağırlık vermeye başlayınca başta Avangard ve peşi sıra çeşitlenen Lettiristler, Sitüasyonistler, Yeni Dalga vd. tarafından 50'lerin başından itibaren ölüm ilanı ile karşılaştı.

Sanatın kurallarını yıkmak, geleneksel kalıpların dışına çıkmak ve bu kalıpları sorgulamak düsturuyula hareket eden Avangard, yenilikçi ve deneysel sanat üslubunu tanımlayan bir kavramdır. Çağının yıkıcı ve yıkıcı sorunlarını görmezden gelen ve geleneksel hikaye anlatıcılığıyla izleyicisini pasif kılan sinemanın biçim ve üslubuna karşı çıkışların fazlaca dillendirildiği bu dönemde sinemanın ölümü pek çok öncü yönetmen ve kuramcı

tarafından ilan edilir. Lettrizm'in kurucusu Isidore Isou, 1951 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Slime/Spittle/Venom ve Sonsuzluk Üzerine İnceleme (Traité de bave et d'éternité)* filmiyle "sinemanın yok edilmesini"; ertesi yıl Guy Ernst Debord'un *Sade için Ulumalar (Hurlements en Faveur de Sade)* filminde "sinemanın ölümünü ve artık film olamayacağını"; 1968 yılında Jean-Luc Godard *Hafta Sonu (Weekend)* filmiyle geleneksel "Fin" (son) yerine "Fin.. du Cinema" (Sinemanın sonu) yazısıyla bitirerek sinemanın sonunu ilan ederler (Bergan, 2007). Bu dönem, tüm dünyaya yayılan bir endüstri olan, yaygın türleriyle tüm dünyayı etkileyen ve yıldız oyuncularıyla gözleri kamaştıran başta Hollywood sinema endüstrisi olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinde kendi sinema sektörlerini eleştiren sinemacı, eleştirmen ve kuramcının da katılımıyla dünya çapında bir sinema eleştirisine dönüşür. Örneğin, 1962 yılında ilan ettikleri manifestolarında Yeni Amerikan Sinema Grubu "Ahlaki açıdan yozlaşmış, estetik açıdan modası geçmiş, konu açısından yüzeysel ve mizaç açısından sıkıcı" (MacKenzie, 2014) ilan ettikleri sinemanın nefesinin tükendiğini duyurur. Yine aynı yıl Alman film yapımcılarının yer aldığı *Oberhausen Grubu*, Alman sineması için benimsedikleri manifestolarında "Baba sineması öldü (Papap Kino ist tot)" (Lyttelton, 2012) sloganını benimser. Ertesi yıl İtalyan Yönetmen Roberto Rossellini bir basın toplantısında "(Il cinema e morto) sinemanın ölümü"nü (Lyttelton, 2012) duyurdu. Sanatsal özünden iyice koparak popüler kültürün bir ürünü haline alan, kitle eğlencesine dönüşen ve Francois Truffaut'nun ifadesiyle "ne hayatla ne de romantik gelenekle ilişki kuran" (Lyttelton, 2012) sinemayı sanatsal özüne döndürme çabası, 60'larda Fransa'da başlayıp dünyaya yayılan Yeni Dalga, 70'lerde de bağımsız yönetmenlerin yeni konular ve yöntemlerle ürettikleri filmlerle sürse de, gişede popüler olan filmlerin devam filmleri veya yeniden çevrimi, kitap uyarlaması olan seri filmlere artan rağbet (James Bond Serileri gibi) şeklinde sinema endüstrisinin pazara hakim olma çabasını engelleyemedi. Zira Thomson'ın ifadesiyle "sinemanın her zaman yazarlarının sanatsal ciddiyetini baltalayan teknolojik bir güdüsü ve para alışkanlığı olmuştur" (2012). Buna karşın bu dönem, sınırlara hapsedilmiş bir sinema dilini yıkmak, anlatı kalıplarının dışına çıkmak, mimesis ve katarsisten arınmak, sinematografiyi özgürleştirmek, bağımsız bir sinema dili oluşturmak ama aynı zamanda sinemanın ticarileşmesini eleştirmek için yeni arayışlara giren pek çok yönetmen ve kuramcı gerek ana akıma karşı bağımsız filmler üreterek, gerek manifestolar aracılığıyla sinema sektörünü eleştirerek gerekse de festival protestolarıyla mevcut sinemayı eleştirdi ve sinemanın yeniden doğması gerektiği yönündeki deklarasyonlarını sürdürdü.

Sinemanın sonu veya ölümü üzerine alevlenen tartışmaların yaşandığı üçüncü kırılma 90'larla başlayan sinemada dijitalleşmedir. Sinema bağlamında teknoloji merkezli tartışmalara bakıldığında, gelişen her yeni teknoloji ile sinemanın sonu veya ölümü ilanının daha alevlendiği görülmektedir. Başlangıçtan itibaren teknolojinin sinema sektörünü dönüştürdüğü ortadadır. Sinemada dijital dönüşüm, üretimi olduğu kadar gösterim ve dağıtım biçimlerini de dönüştürür. Bu açıdan 90'lardan itibaren sinemanın sonu veya ölümü üzerine süren çağdaş tartışmalar hem izleme ortamlarının -DVD, ev sinema sistemi, tablet, internet vd.- çeşitlenmesiyle hem de film yapım araçlarının -görsel efekt, dijital kurgu, yapay zeka vb.- dönüşümüyle ilişkilidir.

Teknolojiye bağlı olarak izleme ortamlarının ve film yapım araçlarının dönüşümünü ve çeşitlenmesini sinema için bir son olarak yorumlama eğiliminde olan baskın iki görüş hakimdir. Bu görüşlerden ilkinin savunan Peter Greenaway, sinemayı pasif bir olgu olarak tanımlar ve ona göre modern sinemanın ve sinemayı icra eden görsel sanatçıların tamamının internette olması sinemanın ölmüş olduğu anlamına gelir (Coonan, 2007; Noakes, 2017). Greenaway, karanlık bir odada, geleneksel izleme ritüelini sürdüren ve geleneksel anlatı biçime sadık bir sinema anlayışını merkeze aldığından, günümüz sinemasının sinema olarak adlandırılmayacağını öne sürer. Greenaway'ın "bu sinema biçimi, pasif bir izleyiciyi 'geleneksel' bir sinemanın karanlığına sokmayı içerir" (Gaudreault ve Marion, 2015, s. 1). Sinemanın ölümünü öngören ve Philippe Dubois'nun içinde bulunduğu ikinci görüşe göre ise sinemanın yeni gösterim kanalları bulması onu daha da güçlendirmektedir. Gaudreault ve Marion'a göre Dubois, "hareketli görüntüler artık yeni medyada bulunduğu için, yeni platformlar arasında seyahat ettiğinden, yeni ekranlarda izlendiğinden ve yeni alanlarda gösterildiğinden, sinemanın

çoğalmakta olduğu ve şimdi her yerde olduğu" (2015: 1) fikrini savunur. Dolayısıyla sinemayı karanlık bir odada kalabalıkla yapılan bir etkinlik olarak gören görüş ile sinemanın çoğalan mecralar aracılığıyla her zaman ve her yerdelik kazandığını savunan bu iki görüş de klasik sinemayı tanımlayan izleme ortamının ve üretim biçiminin ortadan kalkmasını eleştirir. Gaudreault ve Marion'a (2015) göre, araç olarak sinemayı merkeze alan her iki görüş de araç (medium) olarak sinemanın ölmediğini kabul etmekle birlikte sinemanın baskın şekli olan klasik biçiminin ölümü konusunda hemfikirdir.

Tıpkı Greenaway ve Dubois'ın teknolojiye bağlı çeşitlenen izleme ortamı farklılaşmasındaki görüş farklılığında olduğu gibi, sinemanın klasik ve baskın biçimini dönüştüren pek çok an -ki bu çoğunlukla teknolojiye bağlıdır- sinemanın sonu-ölümü olarak görüldü. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* başlıklı çalışmalarında sinemanın sonunun veya ölümünün izini süren André Gaudreault ve Philippe Marion (2015), araç olarak sinemayı merkeze alan yukarıda ifade edilen bu iki görüşün de sinemanın ölümü veya sonu kavramsallaştırmalarında paradoksal bir çelişki taşıdıklarını savunur. Zira Gaudreault ve Marion'a göre (2015) hareketli fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana sinema alanında kırılma yaratan ve sinemanın ölümü-sonu olarak ilan edilen sayısız an- sesin gelişi, televizyonun ortaya çıkışı, dijitale geçiş, uzaktan kumandanın ortaya çıkması, video kayıt cihazlarının yaygınlaşması vd.- olmuştur. Ne var ki Gaudreault ve Marion sinema için deklare edilen son veya ölüm ilanının sinema için kati bir son olarak yorumlanamayacağı görüşündedir. Zira onlara göre herkes ve her şey yalnızca bir defa ölür ve bugün sinemanın ölmediği açıktır.

Kuşkusuz her çağa damgasını vuran teknolojik bir gelişme yaşandığında bu gelişmelerden olumlu ya da olumsuz biçimde sinemada etkilenmiştir. Teknolojiyle şekillenen sinemanın geçirdiği değişim ve teknolojinin sinema sektörünün gösterim, dağıtım ve üretim sistemi üstündeki etkileri sinemanın ölümü tartışmalarının halen sürmesine neden olmaktadır. Jon Lewis'e (2001) göre sinemanın sonu veya ölümü, 90'larda izleme ortamlarının çeşitlenmesi, üretim araçlarının sinemayı değiştirmesi, modern sinemanın yeni görüntü ve ses yetenekleri, aynı zamanda konuların zayıflaması ve en önemlisi de para odaklı bir gösteriye dönüşmesiyle ilişkilidir. Ona göre,

Amerikan filmlerini üreten ve sunan temel kurumsal yapı her zamankinden daha güçlü. Eğer sinemanın sonu gelecekse, eminim ki bu birkaç şirketin planladığı ve şu anda mühendisliğini yaptığı bir şeydir. (...) Tehlikede ve risk altında bu kadar çok para olduğu sürece hepimiz rahatlayabiliriz. Filmler yakında tam olarak film olmayacak olsa bile, sinema kesin olarak (belirli, dar bir anlamda) gerçekten ölmüş olsa bile, gelecekte parasını ödeyeceğimiz ve izleyeceğimiz sinema her zaman olacak. (Lewis, 2001, s. 8)

Dolayısıyla Lewis sinemanın sonu veya ölümünü değil yeni bir sinemanın başlangıcını işaret eder. Ona göre "sesin, rengin ve TV'nin ortaya çıkışı gibi önemli teknolojik gelişmeler bile yalnızca endüstrinin ve ürettiği ortamın esnekliğini ve dayanıklılığını ortaya çıkardı" (Lewis, 2001: 8). Ancak bu durum gerek gösterim gerek dağıtım gerekse de üretim bağlamında sinemanın klasik halinin öldüğü-sona erdiği gerçeğini de beraberinde getirmektedir. Klasik karanlık salonda film izleme deneyimi halen mümkündür ama çeşitlenen izleme ortamları salonlara olan ihtiyacı ya da zorunluluğu azaltmıştır, ülkelerin sinemaları sınırları daha kolay aşabilir hale geldiğinden geniş kitlelere ulaşabilir olmuştur. Dolayısıyla teknolojiye bağlı olarak gerek izleme ortamlarının çeşitlenmesi gerekse de üretim imkanlarının dönüşmesi sinema için bir son-ölüm değil aksine sinema endüstrisinin her yeni teknolojiyle entegre olarak çağa ayak uydurmayı başardığının kanıtıdır.

Dolayısıyla film şeridinden dijitale geçiş çağının sinemanın sonunun-ölümünün değil sinema endüstrisinin her şeyi paraya çevrilebilme yeteneğini ve çağa ayak uydurabilme başarısını ortaya koymaktadır. Sinema endüstrisi gelişen teknolojiye entegre olarak hayatta kalmayı başardığı gibi teknolojiden kar elde ederek popüler kültürel zaferini de taçlandırdı. Örneğin dijital çağ, düşük görüntü kalitesine sahip ve amatörce çekilmiş hissi veren dijital el

kameralarıyla yapılan ve popüler kültürde yeni bir tür olarak kendine yer kazanan filmlerin üretiminin başlangıcı oldu. “Başka bir deyimle, düşük görüntü kalitesi, karlı gerçekçilik haline dönüştürülüyordu ve buna *Blair Cadısı*’ndan (*The Blair Witch Project*, 1999) daha iyi bir örnek asla bulunamazdı” (Bergan, 2008, s. 78). Harris’in de ifade ettiği gibi, “bu kadar çok paranın tehlikede olduğu bir ortamda, stüdyonun film yapıp yapmamaya karar verdiği günden itibaren stüdyo masasındaki pazarlamacının sesi artık çok önemli ve bu sesin ifade ettiği şey genellikle endişe oluyor. İlk soruları ‘Film iyi olacak mı?’ değil; ‘Satılabilir mi?’” (2011). Bu açıdan da özgün konu yerine popüler devam filmlerinin, yıldız oyuncuların doldurulduğu ya da görsel açıdan cezbedici hale getirilen çizgi roman uyarlamalarının ekranları doldurduğu yapımlar tercih edilmektedir.

Bu açıdan sinemanın sonu-ölümü tartışmaları teknolojinin etkilerinin sinema endüstrisinin film yapım gerekçelerini dönüştürmesi bağlamında da ele alınmaya başlanır. Wheeler Winston Dixon’a göre sinemanın sonu veya ölümünün temel gerekçeleri arasında film maliyetlerinin fazla olması, izler kitle odaklı filmlerdeki artış, film üretimine sermayenin yön vermesi gibi çok çeşitli konular yer almaktadır. Kuşkusuz sinema endüstrisinin, film maliyetlerinin fazla olması sebebiyle gişe beklentisi yüksek yapımların seçilmesine önem verdiği, çoğunluğu gençlerden oluşan izler kitlenin rağbet gösterdiği tür yapımların fazlaca ürettiği ve para yatıran yapımcıların sinemayı yatırımlarını ikiye -ve daha fazlasına- katlayacakları bir yatırım aracı gibi gördüğü bir gerçektir. Bu gerekçeler sinemanın ilk yıllarından bu yana var olmuştur ve hiçbir endüstri ekonomik ilişkilerden bağımsız değildir. Ne var ki özellikle 90’larla birlikte dijital çağda ekonomik gerekçelerin daha ön plana alındığı ve daha görünür olduğu ifade edilebilir. İkonik yıldızların yaratılmasından onların şaşalı yaşamlarının sergilenmesine, ödül sistemlerinin en’leri -en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi ilk film vd.- seçmesinden yıl boyu süren en olma rekabetinin üretilmesine sinema endüstrisinin ekonomik gerekçelerinin bir sonucudur. Bu açıdan Dixon’ın da belirttiği gibi, “bildiğimiz şekliyle sinema her zaman ölüyor ve her zaman yeniden doğuyor. Şu anda tanık olduğumuz şey, yeni bir dizi olay örgüsü, kinaye, ikonik gelenekler ve yıldızlarla birlikte yeni bir dilbilgisinin, yeni bir teknolojik dağıtım ve üretim sisteminin doğuşundan ne fazlası ne de azı” (2001, s. 366). Dolayısıyla Dixon’da tarihsel ve teknolojik kırılma anlarının ve endüstrideki beklentilerin sinemada yarattığı dönüşümün bir son veya ölüm olduğu fikrine katılır ancak bu son pek çoklarının da ortaklaştığı gibi sinemanın artık var olmadığı ya da yapılamayacağı anlamına gelmez.

Kuşkusuz Hollywood’un yüzeyselliğini kınayan, değerlerine ve üretim biçimine başkaldırmayı sürdürerek hem konu hem de teknik anlamda devrimci, yenilikçi filmler üreten bağımsız yönetmenler dünyanın pek çok yerinde ses getiren yapımlar üretirken dünya çapında kendi kitlelerini oluşturdu. Ne var ki Dünya çapında bağımsız sanat yapımları üretilmeyi sürdürse de Hollywood’un eğlence pazarındaki hakimiyetiyle kıyaslandığında gözle görülmeyecek kadar azdı. Ana akımın dışına çıkmak, stüdyolara ve dev sinema endüstrisine karşı ayakta kalmak o kadar da kolay olmadığından sinemayı sanatsal biçimine dönüştürmek mümkün olmadı ancak sinemanın sonu-ölümü eleştirileri ekseninde süregelen tartışmalar her dönem sinemayı sanat olarak gören kitlelere ulaşmayı başardı. Kuskusuz bu tartışmalar sinemayı canlı tutarak yeni bakış açılarının, sanatsal anlayışların ve yeteneklerin doğmasına vesile oldu.

Sonuç yerine... Bilinen Sinemanın Sonu

Sonuç olarak sinema için ilan edilen son veya ölüm anlarından ilki sinemanın başlangıcına kadar uzanır ve sinemanın ne olduğu sorusunun kaynaklık ettiği -sinemanın tüm gerçekliği olduğu gibi müdahalesiz bir biçimde kaydetmesi gereken ya da kurgunun onu en mükemmel forma kavuşturacağı görüşünü savunanlara kadar uzanan- bir sanat formu olarak sinemanın ilk ve baskın biçiminin ne olduğu tartışmalarına uzanır. Sinemanın en özgün, mükemmel ve saf biçiminin ne olduğu yönündeki tartışmaların yaşandığı başlangıçta sesin ortaya çıkışı teknolojinin tartışmalara yön vereceğinin ilk işareti oldu. Sinemaya eklenen her yeni teknoloji,

filmlerin yapım, dağıtım ve izleyiciler tarafından algılanma biçimini yavaş yavaş ve kalıcı olarak dönüştürürken bu dönüşüm sinemanın sonu-ölümü üzerine tartışmaların doğmasına neden oldu. Sesin gelişiminin yarattığı endişeler -sinemayı teatral tarza yaklaştırdığı; görselliğin güzelliğini azalttığı; montaj kültürünü yok edeceği ve bir sanat olarak otonomisini elinden alacağı vd.- durulmadan 1950'lerde televizyonun bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkmasıyla "televizyon, sinema tarihinde fotokimyasalın hegemonyasını tehdit eden ilk teknolojik yenilik" (Gaudreault, 2015, s. 147) oldu. Selüloit çağının sonunu getiren ve her evde başköşeye oturan televizyon sinemayı tahtından ederken teknolojinin sinemaya egemen olmaya başladığı ikinci kırılmayı da yarattı. Televizyonla rekabet savaşına giren sinemanın kolay tüketilebilir ve kâr marjını ön planda tutan yapımlara yönelmesi sanatsal özünden kopuş olarak eleştirilir. Dijital dönüşümün gerçekleştiği 90'larla birlikte teknolojinin sinemayı tamamen ele geçirmesiyle sonuçlandı. Görsel efektler ve dijital post prodüksiyon gibi kolaylıklar sayesinde film yapımını, internetin heryerdeliği sayesinde dağıtım ve izleme pratiklerini dönüştüren teknoloji, sinema endüstrisini kalıcı olarak dönüştürdü.

Dolayısıyla sinemanın sonu veya ölümü üzerine süren tartışmalarının tamamını tüketmek mümkün olmasa da ortak argümanları dillendiren yukarıda da serimlenen pek çok çalışmadan da anlaşılacağı üzere sinemanın sonu veya ölümü -izleme biçiminden, yapım dağıtım biçiminden- klasik biçimin ölümü olarak yorumlanmaktadır. Yaşamsal fonksiyonların yitirilmesi, sona ermesi olan ölüm ve şu ana kadar var olan ama artık olmayan anlamına gelen son kavramları ile ilişkilendirilen sinema için son veya ölüm felsefi tartışmalarda da olduğu gibi sanat formunun sona ermesini değil yeni çağa ayak uydurmasını ve o çağın gerçekleriyle evrilmesini ifade eder: Bu ister teknolojinin değişmesi -analog kamera yerine dijital kamera kullanımı ya da film şeritlerinin elle montajlandığı dönemden dijital kurguya geçilmesi gibi- ister toplumsal yaşama etki eden tartışmaların etkilediği konu ve tür çeşitliliği şeklinde olsun -50'lerde yıldız filmlerindeki ve 70'lerde politik filmlerdeki artış, 90'larda maskülenitenin yükselişi veya 2000'lerde bilimkurgu aksiyon filmlerinin revaçta olması gibi- sinemanın içinde bulunduğu döneme uyum sağladıkça değişeceği ancak asla ölmeyeceği ortadır.

Değişim kaçınılmaz olduğundan ilk ortaya çıktığı haliyle korunması ve varlık göstermesi hiçbir şey için mümkün değildir. Sonuç olarak sinemanın sonu-ölümü üzerine süren tartışmalarda pek çoklarının ortaklaştığı temel görüş sinemanın ölmediği şekil değiştirdiği yönündedir. Sinema bu yönüyle Hegel'in felsefesinden ödünç alırsak, çağın ve farklılaşan zamanların ruhuna yönelik arayış içerisinde olan insanların çabalarından biri olarak zamana ve koşullara bağlı biçimde kendini değiştiren ve yetkinleşen bir sanatsal edim olarak karşımızdadır. Bu bakımdan her dönem olduğu gibi günümüzde de sinemayı içinde bulunduğumuz çağın koşulları ve kuralları çerçevesinde incelemek ve eleştirmek gerekmektedir. Bugün sessiz veya siyah beyaz bir film yapılmaması yapılamayacağı anlamına gelmez, ki klasik döneme bir saygı duruşu niteliği taşıyan 5 tanesi Oscar olmak üzere 162 ödül kazanan *The Artist* (2011, Michel Hazanavicius) yapılabilişliğini kanıtlar niteliktedir. Yine günümüzde film yapımında yaygın olarak kullanılan dijital görsel efektlerin varlığı sinemanın ilk yıllarından bu yana kullanılan analog görsel efektlerin önemini yitirmesine neden olmaz, kaldı ki günümüzde halen analog görsel efekt kullanımı sürdüren ve onları dijital efektlerle kaynaştıran yapımlar hayli fazladır -Christopher Nolan imzalı *Inception* (2010) ya da *Oppenheimer* (2023) örneklerinde de olduğu gibi-. Sinemanın salonlarda ortak bir deneyim olmaktan çıkıp bireysel kullanıcıların erişebildiği bir hal alması izleyiciye sunduğu masalsı deneyimi yitirmesine neden oluyorsa sinema tarihinin klasik veya kült olarak adlandırılan yapımlarını tekrar tekrar izlemekten keyif alan sinefillerin ya da bu yapımlar vizyona girdiği dönemde daha ebeveynleri bile doğmamış olan bireylerin bugün bu yapımları hayranlıkla izlemesi nasıl açıklanabilir. Dolayısıyla bugün sinema başlangıçta olduğundan çok farklıdır ancak sinemanın değişimi geçmişle kurduğu bağdan bağımsız değildir. Dolayısıyla geçmişten günümüze sinemanın değişiminden de görüldüğü üzere her değişim onu dönüştürecek her tartışma da güçlenip gelişmesine vesile olacaktır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema* (R. Ünal, Çev.). Öteki.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk.
- Bergan, R. (2008). *Görsel Rehber Film* (Z. Berik ve S. Erdoğan, Çev.). İnkılap.
- Bergan, R. (2007, August 20). "Is cinema dead?". *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2007/aug/20/comparedtothefirsthalf>.
- Bumin, T. (2005). *Hegel-Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. YKY.
- Coonan, C. (2007, October 9). "Peter Greenaway says cinema is dead". *Variety*. <https://variety.com/2007/film/markets-festivals/peter-greenaway-says-cinema-is-dead-1117973711/>
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı.
- Dixon, W., W. (2001). "Twenty-five Reasons Why It's All Over". J. Lewis (Ed.), *The End of Cinema as we know it* (pp. 356-366). New York University Press.
- Gaudreault, A. ve Marion, P. (2015). *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. (T. Barnard, Trans.). Columbia University Press.
- Harris, M. (2011, February 10). "The Day the Movies Died". *GQ*. <https://www.gq.com/story/the-day-the-movies-died-mark-harris>.
- Hegel, G. W. F. (1994), *Estetik. Cilt I* (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev.). Payel.
- Hegel, G. W. F. (2010). *Tarih Felsefesi*. İdea.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis.
- Lewis, J. (2001). "The End of Cinema As We Know It and I Feel ...: An Introduction to a Book on Nineties American Film". J. Lewis (Ed.), *The End of Cinema as we know it* (pp. 1-8). New York University Press.
- Lyttelton, O. (2012, October 2). "Sound The Death Knell (Again): A Brief History Of The Death Of Cinema". *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/sound-the-death-knell-again-a-brief-history-of-the-death-of-cinema-105354/>.
- MacKenzie, S. (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. University of California Press.
- Noakes, T. (2017, Mar 3). "Peter Greenaway". *Medium*. <https://medium.com/tim-noakes/peter-greenaway-80240e8d7f7f>.
- Sorguç, G. (2016). *Sanatın Sonu Mu? Çağdaş Sanatta Özerklik Kaybı ve Eleştirelilik Problemi Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (S. Salma ve Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı.

Şiray M. (2019). “G. W. F. Hegel’in Estetik Üzerine Dersleri ve Sanatın Sonuna İlişkin Tezler”. *Kilikya Felsefe Dergisi*, sayı 2, s: 79-89.

Thomson, D. (2012, September, 14). “American Movies are Not Dead: They are Dying”. *The New Republic*. <https://newrepublic.com/article/107218/not-dead-just-dying>

Vertov, D. (2014). “We: Variant Of A Manifesto”. S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 23-26). University of California Press.