

GÜNCEL TEKNOLOJİK GELİŞMELERLE BİRLİKTE TİYATRO İLE SİNEMA SANATLARI ARASINDAKİ İLİŞKİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE DÖNÜŞÜMÜ

Orkun ÖNGEN
Ordu Üniversitesi, Türkiye
orkunongen@msn.com
<https://orcid.org/0000-0002-3211-4972>

İsmail Özgür ÖZDEMİR
Ordu Üniversitesi, Türkiye
serfar563@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8561-1630>

<i>Atf</i>	Öngen, O. & Özdemir, İ. Ö. (2023). Güncel Teknolojik Gelişmelerle Birlikte Tiyatro ile Sinema Sanatları Arasındaki İlişkinin Tarihsel Gelişimi ve Dönüşümü. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (2), 439-452.
------------	--

ÖZ

Sinema ile tiyatro sanatları arasındaki ilişki sinema sanatının ortaya çıktığı 1895 yılından günümüze kadar çeşitli kuramcı ve düşünürler tarafından incelenmiş bir konudur. Her ne kadar sinema sanatı tiyatroya nazaran yeni bir anlatı aracı olsa da öykü, karakter, anlatı dili, tema, ışık, dekor, müzik vb. tiyatronun sahip olduğu diğer öğeleri içinde barındırır. Tiyatro sanatından farklı olarak sinema sanatı, bu öğeleri kayıt altına alarak tamamlanmış nihai bir film metası haline dönüştürür. Sinema ile tiyatro sanatı özleri itibariyle belirli bir temsil formu yaratsa da film metası haline gelen bir temsil biçimiyle canlı performans halini taşıyan teatral temsil biçimi esas itibariyle birbirinden farklı olgulardır. Bu çalışmada, sinema sanatının toplumsal konumu ve günümüz kapitalist sistemiyle olan ilişkisinden hareketle sinema ile tiyatro arasındaki ilişki incelenecektir. Kalitatif eksenli yapılan incelemeler doğrultusunda sinema ile tiyatro arasındaki ilişki günümüz koşulları ekseninde farklı bağlamlar içinde yeniden değerlendirilecektir. Çalışmanın önemi, konu hakkında disiplinler arası çalışma yapmak isteyen araştırmacılara güncel bir kuramsal art alan sunmanın yanı sıra yapılacak nicel çalışmalara kuramsal katkı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tiyatro, Kapitalizm, Meca.

HISTORICAL DEVELOPMENT AND TRANSFORMATION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THEATER AND CINEMA ARTS WITH CURRENT TECHNOLOGICAL DEVELOPMENTS

ABSTRACT

Various theorists and thinkers have studied the relationship between cinema and theatre since 1895, when the cinema emerged. Although the cinema is a newer narrative tool compared to theatre, it includes as a narrative tool such as story, character, narrative language, theme, light, décor, and music contains other elements of the theatre. Unlike theatre, cinema records these elements and transforms them into a film commodity. Although cinema and theatre create a certain representation form in terms of their essence, a representation that has become a movie commodity and a theatrical representation that is a live performance are essentially different phenomena. In this study, the relationship between

cinema and theatre was examined based on the social position of the cinema and its relationship with today's capitalist system. In accordance with the qualitative studies, the relationship between cinema and theatre re-evaluated in different contexts on the today's conditions. While aiming to present a current theoretical background to researchers who want to conduct interdisciplinary studies on the subject, on the other hand, providing theoretical contribution to the quantitative studies constitute the importance of this study in the literature.

Keywords: *Cinema, Theatre, Capitalism, Medium.*

GİRİŞ

Sinema sanatı endüstriyel devrimin sonucu olarak ortaya çıkan bir temsil formudur. Yeni icat ve buluşların ortaya çıktığı 19. yüzyıl gelişen bu yeni araçların toplumsal düzen ve üretim ilişkileri üzerinde etkide bulunduğu kritik bir dönemdir. Sinema sanatı ortaya çıktığı ilk dönemlerde belge niteliği taşıyan kısa filmlerden oluşurken zamanla tiyatro örneklerini bir alt mecra olarak içinde sindirmiştir. Sonraları görüntü dilinin yarattığı yeni anlatı olanakları ekseninde tiyatronun etkisinden ayrılan sinema kendine özgü bir sanat formu olarak yoluna devam etmiştir. Sinemanın görsel ve işitsel doğasının yanı sıra kayıt altına alınan görüntünün her an ve her yerde tekrarlanabilir oluşu kitleler üzerinde doğrudan güçlü bir etki yaratmaktadır. Özellikle günümüz kitle iletişim araçlarının geldiği konumla birlikte sinema sanatının kendine özgü olarak yarattığı her an ve her yerde *olma/bir temsil oluşturma* durumunun aslında sinema sanatını geçmişle günümüzü (hem tarihsel, hem de teknolojik açıdan) birbirine bağlayan bir geçiş formu olarak düşünülmesi gerektiği gerçeğini ortaya çıkarır.

Bu iki temsil formunun hareket noktası içinde yer aldığı toplumsal sınıflar arasında bir uzlaşma hali yaratmasıdır. Antik dönemde tiyatro sanatı ilgili kent devletinin içerisinde bir toplumsal konsensüs hali yaratırken, sinema sanatı ulus-devlet modeli ile endüstriyel tüketim durumu içerisinde bir toplumsal konsensüs hali yaratır. Fakat sinemanın tiyatrodan ayrıştığı temel nokta sinemanın kitlesel oluşudur. Özellikle Amerikan Hollywood sinemasının stüdyo yapımı devasa bütçeli filmleri dünyanın her yerinde aynı anda gösterime girerek kitlesel bir sunum halini almıştır. Dolayısıyla sinemanın yarattığı bu kitlesel temsil formunun kitlelere neyi empoze ettiği üzerine düşünmek gerekir. Ayrıca bu mecra içerisinde kameranın (medium) kayıt altına alarak araçsallaştırdığı insan edimleri aynı zamanda toplumu oluşturan kitleleri de bu aracın bir parçası haline indirger. Tiyatro oyuncusunun canlı performansı, sinema mecrası içinde mekanik ve kendini tekrar eden ölü, gerçek göstereninden kopuk performanslara dönüşür. Bu dönüşüm belirli bir üretim ve tüketim ekseninde şekillenen topluma, var olan yapıyı değiştirecek nüveleri sunmayı değil, bu yapı üzerinden onlara sürekli yeni ürün ve hizmetler pazarlamayı amaçlar. Bu amaç etrafında şartlandırılan kitleler var olan döngüyü devam ettiren nesnel araçlar halini alırlar.

Bu çalışma, sinema sanatının toplumsal konumundan yola çıkarak ilgili alt başlıklar altında sinema kapitalizm ilişkisi ile sinema tiyatro ilişkisi üzerinden bu iki sanat dalı arasındaki girift yapıları günümüz koşulları içerisinde farklı bağlamlarda yeniden değerlendirmeye çalışmaktadır. Bu değerlendirmedeki esas amaç; bir sanatı diğerine üstün tutmak değil, aksine bu iki sanat arasındaki birbirinden bağımsız ve farklı gibi görünen olguları hem toplumsal hem de ekonomik bağlamda yeniden düşündürmektir. Çalışmanın önemi, konu hakkında disiplinler arası veya nicel çalışma yapacak diğer araştırmacılara güncel bir kuramsal art alan sunmanın yanı sıra konu hakkında az sayıda çalışma bulunan günümüz alan yazınına katkı sağlamaktır. Çalışmanın konusuna yönelik bölümlenen başlıklar altında yapılan kalitatif değerlendirmeler doğrultusunda elde edilen sonuçlar çalışmanın değerlendirme bölümünde yapılan açıklamalarla neticelendirilecektir.

Sinema Sanatının Toplumsal Konumu

Sinema en yalın ifadeyle iletişimin, anın, mekanik devinimle birleşmesi ve canlandırılması halidir. Toplumların konfor alanlarının dışında da bir gerçeklik olduğunu belirten ve bunu çeşitli araçlarla bir araya getiren fiilen olmasa da dolaylı olarak en özgün kitle iletişim aracı niteliğindedir.

28 Aralık 1895'te, Paris'te Salon Indien du Grand Café'de, Sortie des Usines Lumière à Lyon (Lumière Fabrikalarından Çıkış) adlı gösterimle, dünya yeni bir icatla tanıştı. Bu icada, mucitleri Lumière kardeşler cinématographe (sinematograf) adını vermiştir. Cinématographe, Yunanca'da 'hareket' anlamına gelen 'kine' ve 'yazmak' anlamına gelen 'graph' sözcüklerine dayanır ve 'hareketle yazma' ya da 'hareketi yazan' demektir. Sinematograf, baktığımız nesnelere göz retinasında belli bir süre kalmasından (fi olgusu) yararlanılarak tasarlanmıştır. Art arda çekilen fotoğraflar peş peşe ışığın içinden geçirilerek karanlık bir ortamda beyazperdeye yansıtılır ve hareketli görüntü elde edilir. (Serdaroğlu, 2016 :118)

Sanayi Devrimi'ne paralel olarak dünyanın modernleşmeye başlayıp insanların yeni tip icatlarla tanışması dönemin sanata olan yaklaşımlarının değişim ve dönüşüme uğramasına yol açtı. Sinema sanatı yeni bir buluş/icat olarak farklılık yaratmasından ötürü toplumların konumuna doğrudan bir şekilde etkide bulunmuştur. Çünkü artık insanlar dünyaya açılan pencerelerini genişleterek farklı görüş ve yapıları muhakeme etme becerisi kazanmışlardır. Bu yeni düzen içerisinde günlük hayatın gerçeklikleri artık birer nesnedir ve dolayısıyla da metalaşmıştır. Fakat bu noktada dikkat edilmesi gereken husus şudur; nesne kavramı insan tarafından -bu derecede bir- fark edilme durumu yaşamadan önce kendi realitesi içerisindeki bir dünyanın parçası olarak bağımsız ve nesnel bir şekilde varlığını sürdürüyordu. Ne zaman ki özne tarafından saptandı/fark edildi işte o zaman bilişsel bir gücün tahakkümü altında öznelleşip ideal olma durumuna doğru evrilmeye başladı. Diğer bir ifadeyle sinemasal olan/sinemaya ait olan, benlik karşısında nesne olarak kabul edilirse, öznenin nesnelleşme durumu bu bağlam içerisinde kendini ortaya koyar. "Nesne düşünebildiğimiz her şeydir ya da düşüncemize konu olabilen her şeydir. Bir öznenin karşısında bütün bir dünya nesne olduğu gibi öznenin kendisi de her düşünülür durumda ya da düşünülebilen tüm yanlarıyla nesnedir" (Timuçin, 2004, s. 369).

Bilişsel olma halinin tamamen insan duyuları üzerinden gerçekleşmesi güzel-çirkin, yalan-gerçek vs. gibi karşıt değer yargılarının aşınarak yok olmasına sebep olmuştur. 19. Yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl ortalarına kadar insan, savaşların ve yok oluşların ortasında tüm inanç ve değer yargılarını yitirmiş irrasyonel bir düzenin parçasıydı. Tüm bu varoluşsal sorunların ortasında sinema sanatı yeni bir ifade ve perspektif sunarak ortaya çıktı. Gerçekliğin tasvirinden ziyade artık gerçekliğin bizzat gösterilebileceği bir durum söz konusudur. Gerçekliğin gösterilme durumu da toplumun içyapısıyla ilgili bir fenomendir. Alt sınıf veya üst sınıfın işlevsellikleri, değişim dönüşümleri sanat kavramını etkiler, biçimlendirir. Tarih, siyaset, psikoloji vs. gibi toplumların temel meseleleri haline gelen kavramlar sinemanın etki edeceği varlık alanlarını oluşturur. Bu nedenle sinema varlığını sürdürüp toplumun çeşitli kesimlerine hitap edebilmesi için toplumun kodlarına inmeli ve kullanacağı propaganda malzemesini pozitif veya negatif şekilde topluma aktarmalıdır. Ancak bu işleyiş süreci sadece belirli şeyleri öğretmek kitleler üzerinde daimi bir intoksikasyon durumu yaratmak için değil, toplumsal bir bellek oluşturmak için hareket eder.

Sinema, toplumsal belleği var etmenin güçlendirmenin, yaşanan anı geleceğe aktarmanın en önemli sanatsal araçlarından biri olarak görülmektedir. Filmler anlattıkları ya da çekildikleri dönemleri içermesi nedeniyle diğer iletişim ve kültür araçlarıyla birlikte toplumsal belleğin deposu işlevi görmektedir. Filmler, yapıldıkları dönemlere ışık tutma işlevini de beraberinde getirmektedirler. Bir film, yapıldığı döneme ilişkin izleyiciye birçok olguyu da sunmaktadır. Özellikle belgesel sinema ürünlerinin belgeleme ve bilgi aktarımı işlevi, tarihsel ve toplumsal bellek için son derece önem taşımaktadır. (Aktaran: Yüceer, 2018 :45)

Sinemanın görsel ve işitsel doğası ve aynı zamanda tekrarlanabilir bir yapıya sahip oluşu alımlayıcısında bir bellek oluşumu durumu yaratır. Geçmişle olan bağlantısını şu an ile harmanlayan izleyici gelecek hakkında düşünsel bir muhakeme yapabilecek konuma erişmektedir. Sinemanın görsel ve işitsel anlatım olanakları bu muhakemenin davranışsal, duygusal ve düşünsel bağlamda gerçekleşmesine olanak sağlayan temel etmenlerdir. Nietzsche'ye göre bu muhakeme hali ancak bir kez mümkün olan ve gerçekleşen durumların bir kez daha gerçekleşebileceğinin inancını vermesiyle

mümkündür. Var olmamış bir şeyi aramanın ve bunla uğraşmanın verdiği ket vurma durumu, geçmişle bağ kurulmasıyla beraber yok olur (Nietzsche, 2015 :46-48). Dolayısıyla bu işleyiş sayesinde bir kültür durumu yaratılır. Sinema yaratılan/oluşturulan kültür sayesinde hangi kesime ne ölçüde ulaşması gerektiğinin analizini yapar. Farklı kültürlerin ya da geçmiş kültürlerin sinematografik anlatımı yeni bir kültür hali yaratır. Sinemanın kendi kültür kodunu oluşturabilmesi için de tüm kodlara yer vermesi gerekir (Yüceer, 2018 :42). Bu bağlamda günlük yaşam gerçekliği ile perdede olan gerçeklik arasındaki ilişkinin istatistiki olarak kaydedilmesi, bu endüstrinin matematiksel bir mantık dizgesi içinde ilerlemesine yol açar. Toplumun coğrafi, sosyal, ekonomik durumları vb. gerçeklikleri perdeye yansıdığı anda sahip olduğu anlatım diline göre güç kazanır veya kaybeder. Ancak bu anlatı formu aynı toplumun değer yargılarına göre yeni bir dil yaratır (Güçhan, 1993 :66). Bu yeni anlatı diline göre toplumun inanç ve ideolojik tutumlarını saptamak ve ona göre hareket etmek sinemanın amacına hizmet etmek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla belirli paradigmlar sistemi veya değer yargıları minvalinde üretilen bir hikâye ile bu hikâyeyi besleyen unsurlar yani; mizansen ve içeriklerden ışıklandırmaya kadar uzanan diğer etmenleri de içerisinde barındırır. “Anlatı sineması öncelikle, bu stratejileri ‘gerçek’ dünyayı yeniden üretmek için kullanan bir sinemadır; bu izleyicilerin ya özdeşleşeceği ya da olasılıklar çerçevesinde olabileceğini kabul ettikleri bir dünyadır” (Hayward, 2012 :44). Genellikle ataerkil toplumlarda piyasaya çıkan ve o toplumların toplumsal dinamikleri ile paradigmlar sistemine dokunan filmlerde bu anlatı ‘erkek’ karakter üzerinden ilerler (Hayward, 2012). Toplum dinamikleri ve değer yargıları üzerinden filizlenen bu öykü ve hikâyeler Lacan’ın da söylediği gibi sinemada filme atfedilmiş anlamı ortaya çıkaracak olan *seyirci* aracılığıyla şekillenir (Mencütekin, 2014 :75).

Seyirci sinema sanatından önce tekil bir konumda ve kitleleşmiş bir psikolojinin çok uzağında bulunmaktaydı. Çünkü sinemadan önce kitle iletişim aracı görevi gören kitap, gazete gibi unsurlar bireylerin tekil konumda kalmalarını ve kolektif bir psikolojinin içerisine kitlesel olarak katılmalarına engel teşkil edecek bir yapıdadır. Fakat radyoyla beraber tek bir kaynaktan sunulan içeriğin binlerce kişiye ulaşma olanağı bu tekil olma halinin önüne geçerek bireyler üzerinde bir duygudaşlık baskısı yaratmaya başlar. Bu durum bireyde bir farkındalık yaratarak kendisiyle beraber aynı anda, aynı şeyi dinleyen binlercesinin olduğu hissiyatını yaratır (metafiziksel bir maneviyat). Bu bilinç aynı zamanda bireyde bir ‘vecd/coşku’ hali yaratarak kitlesel bir psikoloji oluşturur. Yoğun ve şiddetli bir duygu durumu (duygudaşlık tahakkümü) bireyin rasyonaliteden uzaklaşarak irrasyonel bir duygu durumuna doğru yaklaştığını gösterir. Çünkü birey ancak bağımsız olduğunda kişisel rasyonalitesi -öznel akıl-, kabul edilmiş mantıkla -nesnel mantık- sentezlenince anlamsal bir bütün oluşturur. Lakin duygu durumlarının yoğun şekilde bireyin etrafını sarması, duygudaşlık halinin rasyonaliteyi tahakkümü altına aldığı gösterir (Radyo- Medya Arkeolojisi, 2022).

Radyonun hemen sonrasında sinema aynı psikolojiyi farklı şekilde devam ettirmiştir. Bu durum sinemanın radyodan farklı olarak -özellikle mekânsal açıdan- bireyi izlediği şeyle özel kılan bir konumda olmasından kaynaklanır. Salonların atmosferi, seyircinin o an orada bireysel ve yalnız dahi olsa kendisiyle aynı amaç ve maksatla onlarcasının olduğu hissiyatını yaratır. Perdedeki filmin akışına seyircinin gösterdiği etki-tepki olayı yani filmi izleyerek deneyimleme sürecinin aynı mekân üzerinden gerçekleşmesi, sinemanın kitlelere belirli bir ortam ve çevre içerisinde sunulan bir sosyalleşme aracı olduğunu göstermektedir. Bu durum, film izleme edimi esnasında aynı mekân ve ortam içinde bulunan seyircinin izlediği film üzerinden yaşadığı özdeşleşme hali ekseninde verdiği benzer tepkiler, bireylerin film üzerinden aynı fikre sahip olduklarını yani düşünsel bağlamda tek merkezli bir yapı içerisine girdiklerini/bulduklarını gösterir. Endüstri devrimiyle beraber sinemanın toplum içerisindeki varoluşu, kitleler üzerinde üstü kapalı bir sınıfsal farkındalık yaratarak toplumun üst kesimlerinden ziyade toplumun alt kesimlerine mensup olan proletarya sınıfına hitap eden filmler üzerinden şekillenmeye başlar. Ağır şartlar altında yaşayan ve ülkelerinin üretici sınıfı içerisinde yer alan işçi sınıfının boş zaman aktivitesi olarak gördüğü sinema; aslında boş zamanın dahi nesneleşerek toplumun üretim-tüketim faaliyetine endeksli şekilde yeniden yapılandırıldığı sonucunu doğurur. Toplumun belirli kesimler üzerinden üst ve orta sınıf olarak kategorize edilmesinin altında tüketim faaliyetinin daimi olarak toplumsal süreçlerle içkin bir şekilde *aynı anda* gerçekleşmesi olgusu yatar.

Sinema, faaliyet alanını üst sınıfın tüketim alışkanlıklarını alt sınıfa dayatan fakat bunu yaparken toplumda var olan realitenin dışında -yani gerçek olmayan- gerçekdışı benzerlikler üzerinden gerçekleştirir. Sinemasal anlatı olanaklarının geçen yıllar zarfında gelişen üretim ve gösterim biçimleri salonların ve izleyenlerin *oluşturulan* bir kamusal alan içerisindeki sosyal buluşma noktasında bir araya geldiklerini gösterir. Yalnızca perdenin içerisi değil aktarıldığı atmosfer, mekânsal uzam da değişim ve dönüşüme uğrar (Öz, 2012 :65-73).

Radyonun kitleleştirme ve bilinç yaratımı mekanizmasından farklı olarak sinema, tiyatrodan edindiği özdeşlik kurma ve metni sahneye taşıma özellikleri vasıtasıyla kendini yeniden inşa eder. Tiyatro seyircisi günlük yaşamda gerçekleşmesi mümkün olan fakat içerisinde simgesel ve metaforik unsurlar taşıyan metni sadece ana karakterler üzerinden değil, tüm sahne ve karakterler üzerinden değerlendirmektedir. Tek bir karakterin psikolojisi ya da travmalarının seyirci için bir anlam teşkil etmesi mümkün değildir. Çünkü anlatının bölümlenmesi karakterden daha ön plandadır. Yani seyirci baştan sona izlediği bir oyunun tematik olarak karşılığını verebilmekte lakin mikro bir nitelik taşıyan performans bölümlenmelerine sonradan yorum yapabilmektedir. Aristoteles'in katharsis etkisi, oyuncu performansı üzerinden kişisel bir katharsis değil, olay ve durumun genel akışı üzerinden bütüncül bir arınma çıkarımı yaratmak üzerine kuruludur. Sinema bu kathartik etkiyi es geçmemekle birlikte bu arınmanın formunu değiştirir. Bunu da izleyiciyle perde arasında konumlanan kamera (medium) aracılığıyla yapar (Öz, 2012). Kamera perdede izleyiciyi simüle eder. Açısız ve zamansız göstergelerin sıklığı seyircinin ilgisinin yoğunlaştığı karakter üzerinden kendisini özne olduğuna inandırmasına yol açar. Farklı kamera açıları sayesinde film ile seyirci arasında sağlanan uzlaşım örtük bir anlaşma sürecidir. Bu anlaşma/uzlaşım süreci kameranın kendi paradigmalara sistemini inşa ederek seyirciye sunduğunu gösterir. Yani özdeşlik kurma meselesi seyirci nezdinde hikâyenin içerisinde bulunan karakter üzerinden kendisini 'o karakter' olarak hissetmesi hali yaratır. Metinsel söylem sinematografik bir imgelem haline dönüşür. İmgelem haline dönüşen söylemin seyirci üzerinde haz duygusu yaratmasının altında aslında perdedeki karakter değil, mecranın yani kameranın (*medium'un*) kendi meziyeti yatar. Doğal olarak ilgili mecranın zaman içerisindeki değişim ve dönüşümü seyircinin konumunun ve seyir alışkanlıklarının değişmesine yol açacaktır (Erdoğan, 1996 :241).

Sinema ve Kapitalizm İlişkisi Üzerine

Sinema, somut olarak birçok figürün bir araya gelmesiyle şekilleniyormuş gibi görünse de aslında soyut bir olgu olarak tezahür eder. Sinema sanatı amacı itibarıyla uzamsal bir olaydır. Zaman ve mekân olarak mümkün olmayan ancak imgesel olarak bireyi hayali bir yolculuğun içerisinde bulunmasını sağlayan bir nevi 'aynalama' işlevi görür. Bu aynalama modeli zamanla realite ile girift bir durum içerisine girerek ontolojik bir sorun yaratır. Lacan'ın Ayna Evresi teorisinde belirttiği gibi "çocuğun ilk aynası, annesinin yüzündeki ifadedir. Annenin yüzündeki çok hoşnut ve sevecen ifade çocukta, mükemmel bir imgeye baktığı algısını yaratır (Aktaran: İzmir, 2012 :233)." Zihinsel ve bedensel olarak kendisini kavramamış olan bir bebek neyse kırsal alandan kente göç eden ve sinemayla yeni tanışan izleyici de gerçekte odur. Sinemasal olan en başından beri birçok ulusta eğlence güdüsüyle iç içe hareket eder. Ancak *ortak bir kültür/kitle kültürü* içerisinde duygudaşlık hali yaratılarak bireydeki duygusal boşlukların doldurulması mümkün ve muhtemeldir. Bu da kamunun sinema aracılığıyla bireyleri bir araya getirerek yarattığı -ortak bir- kitleyle ancak mümkün olabilir. "Tiyatrodan sinemaya geçiş, fiziksel gerçeklikten soyutlamaya geçiştir. Bir film seyircisi kendini film kahramanının psikolojik oluşumu ile özdeşleştirmek eğilimindedir. Bunun sonucu olarak izleyici bir kitleye dönüşür" (Bazin, 2011 :102). İnsanların çalışma ve hizmet saatleri dışında geçirdikleri her türlü zamanı yönlendiren, şekillendiren ve bunu sinema aracılığıyla yapan ulus-devlet modelleri kapitalizmin nirengi noktalarıdır. Bilindiği üzere kapitalizm feodalitenin bitişiyle başlayarak kendini bir öncekiyle benzer ama bir o kadar da farklı bir formda var eder. Feodal yapı içerisinde köylü sınıfı toprak sahipleri için üretimde bulunmaktaydı. Kapitalist yapının oluşmasıyla birlikte ticaretle uğraşan kesim olan kent soylu sınıfı, bu primitif üretimi sağlayan köylü sınıfını üretim faktörü olarak kendi saflarına katarak bireysel zenginleşmesinin yolunu açmıştır. Çoğunluğun sayıca fazla ve fakir olması sınıfsal çatışmayı doğurduğu gibi köyden kente göç olgusunu da arttırmıştır. Farklı kültür ve yaşam alanlarına gelen çoğunluğun kentsel kurallara bir şekilde alışması ve ortak bir paydada bir araya

gelmesi gerektiğinden sosyal olarak bu kesimlerin yaratılan bu yenedünyanın içerisine empoze edilebilmeleri gerekti. Bunun içinde her iki tarafın da maddi anlamda ulaşılması zor olmayan tamamen eğlence odaklı, eğlenceye dayalı bir anlayış yaratıldı. Değişen tüketim alışkanlıklarıyla birlikte değişen boş zaman geçirme etkinliklerinin insanlar üzerindeki etkisi, bireyin yalnızlaşarak kendi içine kapandığı yeni ve karanlık bir döneme girilmesine sebep olmuştur. Bu durum, doğal olarak sinemanın kendini bu yeni koşullara göre şekillendirerek yeniden inşa edebilmesi için bir fırsat yaratmıştır. Daha geniş ve rahat salonlarla birlikte daha uzun ve dil açısından insanları zorlamayan filmlerin yapımı, köyden kente entegre olmaya çalışan ve yalnızlık içerisinde hapis olan bireyleri topluma kazandırarak onların kitleyle olan adaptasyonunu gerçekleştirmiştir.

Kapitalist ideoloji ve onun yarattığı tüketim kültürünün sinemayı nasıl ve ne şekilde kullandığı/araçsallaştığı sorusunun cevabını, toplumda yaşayan bireylerin 'eksik özne' haline indirgenerek yaratılmak istenen tüketime dayalı yeni bir 'kimlik' oluşumuyla açıklamak gerekir. Özneler kendilerini her ne kadar tamamlanmış olarak hissetseler de kapitalist sistemin araçları onları farkında olmadan eksik bir birey olarak koşullar. Kavramsal olarak baktığımız zaman 'nesne' rasyonalitenin devreye girdiği ve algıladığı bir obje durumundadır. "Nesne, düşünen ve bilen bir özne karşısında bulunan, algılanan ve üzerine düşünülen her şeydir" (Tomak vd., 2015 :66). Sinema için alımlayıcı halinde olan izleyici rasyonel bir konumdur. Yapılan ve aktarılan anlam, sinemada bireylerin hikâyeyi kavraması ve bunun üzerine düşünebilmesi üzerine gerçekleştirilir. Kapitalizm temel doktrinini sermaye yahut ticari başarıdan önce birey üzerine kurar. Sistem bireye aklının olanaklarını ve düşünebilme yetisinin bağımsız olarak var olduğu yanılmasını empoze ettikten sonra bireyin içine girdiği herhangi bir başarısızlık durumu karşısında suçlu bağımsız rasyonel aklına koşutlu olarak tekrardan bireye yükler. Diğer bir ifadeyle aklının sözde rasyonel gerçekliklerini -bilinç endüstrisi aracılığıyla- bireye dayattıktan hemen sonra bireyin herhangi bir başarısızlık hali yaşaması durumunda tüm sorumluluğu tekrardan bireyin üzerine atar. Bu sayede bireye içinde bulunduğu durumu kabullendirir. Bireyde duygusal olarak oluşan boşluğun doldurulması için aynı sistem devreye girerek bu sefer de bireye sahip çıkar. Feodal düzenden aldığı mirası akıllıca kullanarak birbirinden ayrı olarak nitelendirilen kimlikleri *tek bir kimlik* üzerinde var etmeye çalışır. Toplumun insani olarak değer görmemiş kesimleri sinema izleyicisi olarak sinemanın yarattığı/simüle ettiği *sözde* kamusal bir dünya içerisinde kendilerine yer bulurlar. Böylelikle birey sahip olduğu duygusal boşlukların kendisinininkiyle ve kendisinden olmayan ile benzer olduğunu kavrar. Özetle sinema, bireyler arasındaki sınıfsal ayrımları somut olarak sonlandırarak toplumun farklı kesimlerine mensup olan kitlelerin tek bir çatı altında toplanmasına olanak sağlar. Hem ahlaki olarak hem de toplumsal olarak işlenmesi istenilen kodlar sinema aracılığıyla bir araç faktörü (araçsallaştırarak) haline getirilerek kitlelere sunulur. Sınıfsal ayrımların sinemanın 'pozitif' propagandası sonucu yok oluşu, sinemanın her şeyden bağımsız kendine özgü bir özel alan yaratmasına sebep olur. Bu yok oluş, sinema endüstrisini tekdüze ve kendisini tekrarlayan bir konuma doğru iteler. Bu da sermaye gruplarının endüstri üzerinde reel olmayan bir düzen yaratmalarına yol açar. Yaratılan bu yapay dünya ise perdeye aktararak kitlelere benimsetilmeye/kabullendirilmeye çalışılır.

Sinematografin ilk bulunduğu yıllardan beri film üretmek aynı zamanda kitleleri harekete geçirebilen bir üretim etkinliğidir. Diğer sanatlarla kıyaslandığında sinema yalnızca bir şeyi ya da birini temsil etmekten öteye geçerek düşünceyi şoka uğratma ve imgelerin hareketiyle kurulan bir gerçekliği insana iletme işlevini görmektedir. Buna göre enformasyon ileten niteliğiyle sinema toplumsal, ekonomik ve politik değişimi yaratmak için kitleleri verili bir başka baskın güce bağlamakta, düşünceyi hâkim olanın oluşturduğu gerçeklikle bütünleştirmektedir. (Yetişkin, 2010 :102)

Ev, araba, kıyafet ve eşsiz yaşamların sergilenmesi aracılığıyla sinema izleyiciye sahip olmadıklarının bir rüyasını yaşatır. Bu durum Adorno'nun Kültür Endüstrisi'nde söylediği gibi "Sanat, aydınlanmanın araçsal aklımdan dışlanan unsurların, duygusal tikelliğin ve rasyonel amaçların güçlü bir biçimde olumlanmasıdır" söylemini güçlendirir (Adorno T. W., 2020 :16). Araçsal akıldan dışlanan unsurlar

ise bir Amerikan Rüyası (American Dream) içerisinde somutlanan duygusal ifade biçimleri aracılığıyla toplum üzerinde yaratılmak istenen alternatif gerçeklikleri oluştururlar.

Amerikan rüyası, mekanizma olarak yapısını başarı odaklı kurar. Bu her kesimin, her sınıfın elde edebileceği bir başarıdır. Sadece çalışmak ve tüketmek üzerine kurulu olan bu dünyada istenildiği zaman her şeyin ulaşılabilir olduğuna yönelik sürekli bir vurgu yapılıır. Yalnızca *başarı*, bu rüya içerisinde kavramsallaşmış hatta tabulaştırılmıştır. Maddeci bakış açısına sahip olan bu görüş, insanın manevi yanını göz ardı etmeden kendi ideolojisinin içkin bir unsuru haline getirir. İnsanların bazıları özgürlük, huzur, güzel yaşam vs. gibi şeyleri arzularken, bazıları da ev, araba vb. konfor alanlarına yönelik nesnelere arzular. Manevi huzurun elde edilecek bu nesnelere sağlanması insanın manevi yanının ancak bu nesnelere sağlanabileceğini gösteren bu nesnelere koşutlu/bağlı bir durum yaratır. Bu rüya zamanla değişen ihtiyaç ve tüketim arzularıyla birlikte esnekleşerek büyük bir uzayı içine dâhil eden bir örnekleme dönüşür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kişinin başarılı olma ve bir işe yararlı olduğunu hissetme hali, sadece içinde bulunduğu kültür çatısı altında gerçekleşen bir oluşum değildir. Ekonomik alanda -sözde- bir devrim meydana getirerek sürekli yeni tüketim yolları aranır. Dolayısıyla rüya da artık endüstrinin bir yan kolu haline dönüşerek araçsallaşır.

Sanatın araçsal bir hale gelmeden önceki anlayış ve algısı, evrensel olarak bir dert edinimi ve bunu eserin ilgili bölümlerinde dâhilinde bireyi aramasıydı. Dünyayla ilgili değer yargıları önceden eserin biricikliği ve sanatkarın simgesel, metaforik anlatımlarında -yani eserin özünde- gizliyen, sonraları 'nesnel yaratıcılığın' öznel ve genel geçer ifadelerle -yani salt biçime- indirgenmesi sağlandı. Ulaşılabilir olana diğer bir ifadeyle biçimsel olana karşı gelişen bu tapınma hali, mistik olana karşı olan merak unsurunu ortadan kaldırırken nesnenin bizzat kendisine karşı duyulan merak unsurunu tetikleyerek özneyi -paradoksal olarak- daha farklı hangi nesnelere olduğu merakına -yani içsel tüketim arzusuna- doğru yöneltti.

Yapıtla canlı bir ilişki, yapıtın bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden bir kavranışı söz konusu değildir artık; yapıtın bütünlüğünü, bir zamanlar doğruluk adını verdiğimiz şeyin bir imgesi olarak duymak, yaşamak mümkün değildir. Bu şeyleşme, aklın öznelleşmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Sanat yapıtlarını kültürel metalara dönüştürür bu süreç, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlarımızdan kopuk, rasgele, düzensiz bir duygular dizisine. Sanat, politika ve dinden olduğu gibi doğruluktan da koparılmıştır. (Horkheimer, 1998 :81)

Araçsallaşmış ve sürekli yenilenebilir bir yapının içerisinde kendini bir 'zorunluluk' olarak dayatan sinema, bir şekilde sanatsal yaratıcılığa ve bunu sağlayacak olana yönelmek zorundadır. Bilincin sinema için yaratıcı bir hale gelmesi ve aynı zamanda bu aynı bilincin kitleselleşip başka bilinçleri yönlendiren, hareket ettiren, manipüle eden bir yapıya bürünmesi paradoksal bir durumdur. Çünkü kültür endüstrisinin kitleler nezdinde yarattığı sahte ihtiyaçlar, bilincin var olan gerçeklikten saptırılarak bireyin maddiyata dayalı kişisel çıkarlarının maneviyata dayalı değer yargılarına üstün gelmesine yol açar ve bu düşüncüyü sürekli olarak bireye aşılar. Kültür endüstrisi kavramı, özünde kişisel ihtiyaçlarını gideren, ulaşılması muhtemel her şeye ulaşmış ve yaşamı kısır bir döngü halinde devam eden kitlelere olmayan, suni yapay ihtiyaçları sağlamak için ortaya atılmış bir mefhumdur. Endüstrinin kitleden talepleri, kitlenin ancak maddiyata dayalı olarak kurduğu bu hedonist yapı içerisine mündemiç bir unsurdur. Arz-talep kavramlarının endüstrideki karşılığı, rasyonel bir ideale göre modernize edilmiş hizmet sektörünün sadece boş zaman yaratabilen ve bu boş zamanı bir tüketim olgusu olarak değerlendirebilen bireyler tarafından gerçekleştirilmesi üzerine kurulu bir unsurdur. Bu unsur sanki talep edenin birey olması gerektiği zorunluluğunu diğer bir ifadeyle yanılması yaratır. Bu zorunluluğun yarattığı yanılma hali kültür endüstrisinin en karmaşık ve paradoksal silahlarından bir tanesidir. Bilincin yaratılan sanat metaları üzerinden devre dışı bırakılması, üretilen kültür metalarında sanatsal yaratıcılığın talep edilmesinden ziyade aynı olanın farklılaşmış olan haline tamah etme durumu yaratır. Bu durum, aynı zamanda yenedünya düzeni içerisinde dallanıp budaklanarak komplike ve girift bir hale dönüşüp gelişimini sürdüren kültür endüstrisinin benimsediği politik bir tutumdur. Çünkü aynı olanın sadece biçimsel olarak değişerek yeni tedarik kanalları aracılığıyla son

tüketiciye ulaşması, bu endüstri tarafından bölünmeye karşı bir bütün olarak (tekel) işlevini devam ettirebilmesinin yegâne koşuludur.

Kültür hiç olmadığı kadar bütünleşmiş ve birleşmiştir: "Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir." Kültür, açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir. (Adorno T. W., 2007 :19)

Tekelci unsurlar üzerine kurulu kültür endüstrisi ekseninde şekillendirilen kitlesel bilinç, kapitalist doktrinin daimi etkisi altındadır. Bireye toplumdışı olma hali yaratan ve onun kamusal alanın dışına ancak duygusal yalnızlaşmayla itileceğini gösteren kapitalist tüketim ideolojisi, kitleler üzerinde yapay bir duyarlılık hali yaratarak oluşturduğu sahte gerçeklikler üzerinden kendini değişmez bir hakikat olarak gösterme/kabul ettirme eğilimindedir. Sanatın ve yaratımın körleştiği aynı olanın farklılaştığı, bireylere bir dayatma ve propaganda çağrısı için kullanılan bu endüstriyel süreç, kültürlerarası gerçekliğin/hakikatin yok oluşuna zemin hazırlamıştır. Sonuç olarak sınıfsal farklılıkların ayırımına - sözde- son veren kültür endüstrisi kendisine ait kültür kodlarını kitlelere dayatarak içerisinde yer alan radyo, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarını sanat adı altında anılmaması gereken araçsal - *medium'a ait*- unsurlara dönüştürmüştür (Horkheimer & Adorno , 2014 :163).

Sinema ile Tiyatro İlişkisi

Sinema sanatı, tiyatro sanatından bağımsızlığını ilan edip yalın ve özgün bir yapı olarak kendisini toplum nezdinde gerçekleştirebilmişse bunu tiyatroya borçludur. Hegel'in diyalektik anlayışındaki 'varlık' 'yokluk' 'oluş' kavramlarından yola çıkılacak olursa sinema ve tiyatro sanatları; "varlık", "yok-varlık" ve son olarak "oluş" türünden incelenebilir. Varlığın bu kategori içerisinde bir olumlama hali olduğu kabul edilebilir. Yokluk ise zıttı olarak bir olumsuzlama hali yaratır. Fakat bu dış dünyanın getirmiş olduğu bir olumsuzlama değil, aksine varlığın içerisinde/kendinden türeyen bir durumdur. Yani bir şeyin varlığının kabul edilebilmesi aynı zamanda onun yok olduğunun ya da olabileceğinin kabulüyle mümkündür. Çünkü bir şey yokken var olamaz. Oluş durumu ise varlık ve yokluk ikiliğinin karşılıklı zıtlıklarından ve uyumlarından ortaya çıkan bir kavramdır (Stace, 1976 :154).

Zıtlık içindeki uyumlanmanın kapitalizm üzerinden ilk örnekleri Gerilla Reklamcılığıyla (Guerilla Marketing) başlar. Gerilla pazarlaması kavramı düzensizlik ve kozmos yaratma üzerine bir bombardıman oluşturarak, beklenilenden farklı yollar izleyen aykırı bir davranış sergilemektedir. Sınırlayıcılığı kesinlikle olmayan gerilla pazarlaması, çeşitli kitle iletişim araçlarını kanalize ederek toplumun temel ihtiyaçlarını saptamakta ve en düşük maliyetle çok fazla sayıda satışı gerçekleştirme durumunu özgün ve yaratıcı şekilde uygulanmasını gerekli kılar (Gedik, 2020 :75). İmgesel olarak ekranda/perdede veya billboardda gösterilen bir 'iletinin' kendisi salt bir tüketim unsuruyken içeriğindeki imgenin kendisi bizatihi tüketilmeye hazır hale gelir. İmgenin genel olandan sıyrılıp tek başına tüketim haline gelmesinin altında tarihsel ve toplumsal bağlamda izler bulunmaz. İmge, kendi anlamsal bağlamını kendi yaratır ve bahsedilen sosyal ve ahlaki kodlardan kendini uzaklaştırır. Fakat imgenin negatif söylemi 'aracın' (reklam) söyleminin tam tersi olacağından araç kendi bağlamsal niteliklerine uygun kod-açımını yaratarak izleyicisinde bilinçdışı bir tüketim arzusu yaratır. Dallas Smythe bu kitle iletişim araçlarının politikasını öncelikli olarak izleyiciyle ilişkilendirir. Smythe, medya yöneticilerinin gözünde seyircinin bir 'emtia' olarak görüldüğünü savunur (Kocabay, 2020 :35). Graham Murdock ise izleyicinin metalaşma olgusunu sadece bazı sektörler üzerinden geçerli olduğunu savunarak bu olguyu televizyon üzerinden aktarmaktadır. Televizyonun ve onun getirisi olan reklamcılığın sermaye getirisine katkısından dolayı izleyici metasının geçerli olduğunu fakat başka hiçbir kitle iletişim aracının buna uygun olmadığını söyler. Smythe bu savı kabul etmemekle beraber;

Örneğin bir kitabın, varlığını sonsuza kadar kitap olarak sürdürmediğini, içeriğinin sürekli metamorfoza uğrayarak, örneğin sinema ya da televizyona uyarlanabildiği gerçeğine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, ona göre bu ürünler de bir araçtan diğerine geçerek izleyicilerin reklam verenlere satılmasına öyle ya da böyle hizmet etmektedirler. Bu açıdan değerlendirildiğinde tekelci

kapitalist sistemde bunların bağımsız görünüşleri gerçekte yanıltıcıdır (Aktaran: Kıyan, 2015, s.239).

Televizyonla beraber ortaya çıkan canlı yayın kültürünün piyasa üzerindeki bir diğer etkisi ‘şu an’ ve ‘tekrarlanabilir olma’ durumunun ortaya çıkmasına yol açmasıdır. Üçlü bir sistem üzerinden ilerleyen bu durumun başat unsurları seyirci, medium ve performansın birlikteliğiyle oluşmaktadır. Seyirciyle her zaman dolaylı bir iletişim durumunda olan kamera, her olay ve durum için her zaman tekrarlanabilir olma hali ve şu an içerisinde gerçekleşebilme özelliği yaratır. Tarihsel değerlerin bugüne hitap etmeyerek onları eskimiş yavan olgular haline getirip bugün başka bir formda izleyiciye sunan da yine bu aynı mecra. Zamansal algının kırılarak sadece ihtiyaca yönelik olanın şu an ve her zaman tekrarlanabilir olarak kitlelere dayatılması üzerinden yaratılan bir *izlenilebilir olma* halinin varlığı söz konusudur (Kocabay, 2020).

Bu açıklamalar özelinde tiyatro hakkında şu çıkarımlarda bulunulabilir: Tiyatro ediminin sinema ve televizyondan farkı izleyicisine sadece performans başladığı zaman yani ‘şu anda’ olabilme özelliği yansıtmasında yatar ve tekrarı yoktur. Mecra ya da iletişim aracı fark etmeksizin insanın kendini sadece *söyleme kaptırma* ihtiyacı onun -eskiden beri var olan- primitif doğasından kaynaklanan bir özelliktir. Sinema insanın bu primitif doğasını kitleleştirerek toplum genelinde kendini tezahür ettirecek kolektif bir yapı inşa eder. Özellikle sinemadan bağımsız kendisini günümüzde sinemaya alternatif bir mecra olarak kabul ettirmeye çalışan televizyon ve onla beraber var olan canlı yayın durumunun tiyatro ve sinema arasındaki bağı bir noktaya kadar pekiştirdiğini söylemek mümkündür. Bu canlı yayın hali ise özünde Bazin’in de tabiriyle ne varlık, ne de yokluk durumudur. “Tiyatrodan öğeler vardır çünkü oyuncu, izleyiciye görünmektedir. Sinemadan öğeler vardır çünkü izleyici, oyuncu tarafından görünmemektedir. Sonuç olarak bu durum ne varlık, ne de yokluktur” (Bazin, 2011 :100).

Tiyatro ve sinema arasına giren ve tek başına başka bir boyut olan kamera(medium), araç ve amaç saptamasına birinci dereceden müdahale eder. Tiyatro tarihle ilişkilidir. Fakat tiyatro bu tarihsel süreci dönemsel durumlara göre aktarmaktan ziyade yaşamla uzlaşmacı bir serüven içerisinde bulunarak genellikle içinde yer aldığı çağ odaklı hareket eder. Çünkü tiyatronun edebiyat ve tarihle kurduğu doğal ilişkiyle alakalı olarak performansın sinemada olduğu üzere sabit bir gösterge haline gelmesi, bir belge niteliği taşıması mümkün değildir. Öncelikle tarih ve edebiyat performanstan bağımsız başlı başına bir belge, bir göstergedir öte yandan tiyatrodaki performansın bir belge niteliği oluşturması, performansın gerçekleştiği anda ortadan kaybolması yüzünden, söz konusu dahi değildir. Böylece performans yazılı (sabit) bir belge olmaktan ziyade kendi başına (değişken/güncel) bir unsur olarak var olur. Tüketim endeksli, sürekli yeniyi arayan, bilgi toplama-aktarma üzerine hareket eden sinema sanatında ise esas amaç belge yaratmaktır. Dolayısıyla sinema daima bir araç olarak kullanılacaktır (Sontag, 1982 :94). Çünkü sinema; ulaşılması muhtemel çıkarımları -yani gelecekte olması ön görülen olayları-, içinde söylemde bulunan çağın deneyim ve politik unsurlarına göre yapılandırıp aynı zamanda bu unsurlar ekseninde değiştirebilecek bir niteliğe sahiptir. Yani ön görülebilen bir sistem tahayyülü içerisindeki planlar dâhilinde sinema, toplumu bu planlara göre hazırlayabilecek ve bunu sadece bireysel olarak değil, kitlesel olarak yayabilecek kapasite ve araçlara sahip bir sanattır.

Sinema izleyicisi ilgili dönemin yıllar önce işlenmiş hikayeleri ile geleceği anlatan ütopyik/distopik hikayeleri minvalinde sadece şimdiye ve geleceğe bakar. Yapıtın başarılı olup olmaması yahut saptamalarının doğru olup olmamasıyla ilgilenmez. Sinema izleyicisi için önemli olan ilgili filmin ulaşılabilir ve izleyiciye şu an ve burada gerçekleşen bir etkinlik olduğu hissiyatını her zaman yaşatabiliyor olmasıdır. Filmin söylemini senaryo içerisindeki karakterler aracılığıyla tekrar tekrar konuşturarak filmin her sunumunda izleyici nezdinde o atmosferi yaratabilmesi ve aynı zamanda aktörlerin yıllar önceki performansları olmasına rağmen duygu durumlarının tekrar tekrar izleyiciye işletebilme durumu, sinemanın sadece sektörel anlamda yahut sermaye bağlamında salt bir belge, doküman ya da argüman yarattığı anlamını taşımaz. Bütün bunların ötesinde duygusal, ruhani, metafiziksel hissiyat yaratımının da belgelendiği bir durum ortaya çıkar. Sinema, hedonistçe işlenmiş gerçekdışı bir hikâyenin bile bir duygusal yoğunluğu olduğunun izlerini gösterebilen bir belgeleme

yapar. Çünkü izleyicinin izlediği görüntüye karşı duyarlı hale gelmesi, kurgusal olan hikâyelerin kamera (medium) üzerinden izleyiciye anlatımı aracılığıyla gerçekleşir. Kurgusal karakterin gerçekdışı hikâyesi seyirciyi kendine sadece yaratılan atmosfer üzerinden bağlar ve bu atmosfer üzerinden özdeşlik kurar. Çünkü sokak ve hayatın izini taşıyan unsurlar seyirciye enforme edilmekte ve yaratılan suni gerçekliğin de aslında 'seyircinin hakikati' yani realite içinde olduğu gösterilmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde aslında sinemanın izleyicisini bir seçim çelişkisi içerisinde bıraktığı açıkça ortadadır. Endüstri aynı olanın farklılaşması düsturu içerisinde farklı olanı da çoğaltarak seyirciye iletir. Endüstri ne kadar çok seçenek ve pazarlama algoritması yarattırsa seyirci tek bir seçenek üzerinde yoğunlaşmayacak farklıymış gibi görünenin getirdiği mutluluk ve hazzı kendini kaptıracaktır. Fakat yine aynı endüstri bu durumun zamanla bireyde yaratacağı anksiyete durumunun da farkındadır. Bu yaratılan anksiyete durumunun çözüm yollarını da fark ettirmeden bireye dayatır. Seçenek sayısının fazla olması ve bireyler üzerinde daimi bir anksiyete durumunun yaratılması satın alınabilirliği istatistiki olarak azaltırken, aynı zamanda mutlu ve haz duyarak satın alan birey formunu bozar. Bu da endüstrinin *fake need* yoluna başvurmasına sebep olur. Üzerine düşünülen ve asıl pazarlanmak istenilen ürünlerin var olan sahte ihtiyaçlar arasında fark edilebilirliği üzerine bir illüzyon yaratılır ve böylece birey algıda seçici olma durumundan sıyrılır (TED, 2012).

İlk sinemasal denemelerin olduğu dönemlerde sadece aktörün devinimi ve yarattığı performans süreci kayıt altına alınabilmekteydi. Yönetmen sinema teknikleri açısından birçok an ve sekansa müdahale edememekteydi. Fotoğrafın hareket kazanması, sinemanın bir sanat olarak benimsenmesine yetmemiştir. Çünkü o dönem seyircileri için teknik incelik açısından eksik olan bir film nitelik açısından vasattı. Sürecin bir süre böyle devam etmesi sinemanın sadece aktörün performansını/icrasını kayıt altına aldığı tiyatrodan başka bir alt mecrasının olmadığına dair açık bir kanıttır. Tiyatroyla sinemanın ilk dönemleri arasındaki tek fark ses unsurunun kullanılmamasıdır. Bu da yine tiyatronun başka bir dalı olan sözsüz, sadece eylemsel olan anlatım türü pantomim sanatının sinema çağının başlarında kendisine çok fazla yer açmasına yol açar. Dolayısıyla sinema bir oyuncu sanatı olarak anılmamak adına zamanla kendi anlatım dilini oluşturmak zorunda kalmıştır. David Wark Griffith tiyatrodan ayrılarak sinemanın kendi üretimi ve yapısının olmasını sağlayan teknik açıdan farklı stiller geliştirmiştir (Türkgülü, 2010 :12). Bilinçli bir şekilde yaratımın basit şekilde izleyiciye aktarımı yönetmenin kendine has bir perspektif yaratarak izleyici gözünden bakmasıyla başlar. "Yönetmenin görevi yalnız belirli bir nesnenin biçimini vermek değil, bu nesnenin uzayın şu ya da bu bölümüne göre durumunu da vermek olabilir" (Pudovkin, 1966 :163). Doğal olarak bu durum kameranın salt bir aracı (mediator) olmanın ötesinde anlamı (context) belirleyen bir araç haline dönüştüren sürecin başladığını gösterir. Bu da gerçeğin sunumunu değil, sunulmak istenen/yaratılan *alternatif* gerçeğin izleyiciye aktarılmasının zeminini hazırlamıştır.

Geçmiş ile gelecek arasındaki uzamsal yolculukların perdeye yansımaları ve aradaki boşlukların kesilip atılması senaryo ve film dili (sinematografi) çerçevesinde hedeflenen birincil anlatımın odağını arttırmıştır. Tiyatro da ise bu zamansal boşluk oluşturmalar ile atlamalar klasik teknikler aracılığıyla çözüme kavuşturulabilmiştir. Işık, müzik, dekor, kostüm değişiklikleri yahut perdeler arasında geçişler oluşturmak suretiyle seyircinin zaman-mekân algısı kırılabilir. Fakat tiyatro ilgili sahnenin genel bütünü içerisinde (makro anlamda) bu kırılmayı yapabilirken, sinema gösterdiği sahnenin en küçük planına kadar yani ilgili sahnenin parçalanmış en küçük anına kadar (mikro anlamda) bu kırılmayı gerçekleştirir. Tiyatro olabildiğince var olan realitenin içerisindeki olguları iletmeye çalışır. Örneğin; mutfakta geçen bir sahne izlenildiği zaman gerçekten mutfakta olabilecek nesnelere olduğu, mutfaka özel bir mizansenin kurulduğu ve devinen bir aktörün bu unsurlara göre performansını icra ettiği görülecektir. Fakat sinema sanatı her ne kadar stüdyo aşamasında gerçeğin kendisine sahipmiş gibi görünse de film metası son ürün haline yani bitmiş bir film haline geldiğinde gerçek olanın sadece görüntüsüne/imagına sahip olur. Biçimsel olarak kayıt altına alınan tek malzeme parça parça ayrılmış görüntülerden/imaglardan ibarettir. Bu görüntüleri kullanmak ve bu görüntü parçaları üzerinde çeşitli oynamalar yapmak yönetmenin inisiyatifine kalmıştır. Bu sebeple sinemada dilin ve tekniğin esasta görüntü parçaları temeline dayalı gelişimi sinemadaki zaman mekân algısının işleyişini tiyatrodan farklı bir üslupta sinema sanatına özgü bir hale getirmiştir.

Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek -ayrı ayrı selüoit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir filmsel zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır. (Pudovkin, 1966 :90)

Sinemanın sanatlaşma süreci “kurgu/montaj” kavramıyla beraber başlar. A noktasından B noktasına gitmekte olan bir tiyatro oyuncusunun sahne üzerindeki tüm süreci seyirci tarafından anbean izlenebilmektedir. Oyuncu için geçen süre, seyirci için de aynıdır. Lakin aynı olay perdeye belirlendiği şekilde yansımaz. Kurgu aradaki zamanın ve odak noktasının saptanmasını sağlar. Bu durum sinema ile tiyatro arasındaki zaman algısının birbirinden farklılaşarak ayrışmaya başladığını gösterir. Sinemada bir noktadan diğerine gitmek için sürecin tamamının gösterilmesi şart değildir. Sadece belirli görüntüler üzerinden daha kısa bir süre zarfında bir noktadan diğer noktaya geçiş bir temsil formu içerisinde izleyiciye gösterilebilir. Bu durum sinemadaki görüntünün zamansal açıdan anlattığı olgunun *gerçek zamanın dışında* izleyicinin algısının hızına göre şekillendirilebildiğini gösterir. Bu da sinemanın anlatı dilinin tiyatronun anlatı diliyle zamansal açıdan çelişen temsil sorunlarının ortaya çıkmasına neden olur. Bu temsil sorunları genellikle tiyatrodan sinemaya veya tam tersine sinemadan tiyatroya yapılacak uyarılama ve aktarmalarda ilgili temsil kodlarının birbirine dönüştürülmesi sırasında ortaya çıkar.

SONUÇ

Sinema sanatı endüstri devriminden sonra sanatçıların ve insanların sanata olan bakış açılarının değişmesine zemin hazırlamıştır. Bu değişim bireyin sosyal konumuna yön vererek toplumsal bir kültür yaratımına -kitle kültürü- sebep olmuştur. Sanatta durağan olan ile zaman-uzam kavramlarının kolektif bilinç içerisinde algısal olarak yıkıma uğratılması sinema sanatının sunduğu imkânlar dâhilinde gerçekleşmiştir. Bu yaygınlık kazanan olgu, perspektif olarak stabil olan eser ile gündelik hayat gerçekliklerini salt imaj/görüntü üzerinden devinen bir pozisyona sokmuştur.

Sinema sanatı tüm bunların yanı sıra eğlence amaçlı bireyin boş zamanını değerlendirebileceği bir aktivite veya faaliyet dalı olarak ortaya çıkmış kendini toplum nezdinde bir gösteri unsuru şeklinde sunarak/dayatarak varlığını halen sürdürmektedir. Tiyatronun primitif doğasından edindiği deneyimleri yani tiyatronun metinsel yanı olan olay örgüsü ve bütünlüklü oyun yapısına dair dramaturjik unsurları ilgili sekanslar içerisinde tasarladığı palanlarla -diğer bir ifadeyle görüntüye dair sinematografik unsurları- birbiri içerisinde uzlaştırmıştır. Bu unsurlar ise filmin ara planlarına dâhil olan coğrafi sekanslar yahut kentin ekonomik ve sosyal yapısını belli eden görüntü parçaları olarak kendilerini gösterir. Saptanan değerlendirme, sinema sanatını bulunduğu çağın kültürel, ekonomik ve siyasi yapısının araştırılmasına iten temel nedendir. Bu durum sinema sanatının kayıt aldığı görüntüler üzerinde yarattığı *belge oluşturma/belgeleme* faaliyetinin bir sonucudur. Medium tahakkümü ekseninde -özellikle de kamera- gelişen kitle iletişim araçları ve bu araçların sinema içindeki etki alanı, sinema sanatına kitleler üzerinde değişim dönüşüme uğratma, onları harekete geçirme diğeri bir ifadeyle manipüle etme şansı vermiştir.

Sinema sanatında içerik genel itibariyle bir tüketim nesnesi olarak oluşturulmaktadır. Mikro bölümlenmeler ve görsel bombardımanlar aracılığıyla bireylere tüketilecek daha birçok şey olduğu vurgusu yapılır. Bu durum bireyleri psikolojik açıdan tüketim olgusu etrafında kiteselleştiren bir uzlaşım biçimi kurar. Bu uzlaşım hali sermayenin çıkarına dair bütün unsurların yaratıldığı çağın getirilerinin ne olup olmadığına, neyin tüketilip tüketilmeyeceğine karar veren sinoptik bir tahakküm gücüdür. Seyircinin nesneleşmesi durumu tam bu noktada gerçekleşmektedir. Kapitalist çıkarlara göre güdümlenen öznenin medium üzerindeki hâkimiyeti bir yandan bireyi edilgen bir hale sokarken öte yandan kendisinin salt bir nesne haline indirgenliğini unutturur. Bunu bireyi eksik özne konumuna iterek kendisini çaresiz bıraktırmak suretiyle gerçekleştirir. Sistem, çarenin yine kendisinde olduğu savının arkasında durarak kitleleri fasit bir kısır döngü içerisine hapseder. Toplumu kendi çıkarları

çerçevesinde dönüştürme hedefinde olan bu yapı, tüketim kültürü ekseninde sinema sanatını bir propaganda aracı olarak kullanmanın yanı sıra kitlesel bir sahte bellek yaratımı aracı olarak da kullanır. Tekrarlanabilirliği sağlanabilen ve geçmişin hayaletlerini günümüze taşıyabilen sinema sanatı ile tekrarı olmayan, anlar ve olaylar bağlamında meramını aktaran tiyatro sanatı özlerinde bir aracı, aktarıcı haline gelen medium (kamera) bağlamında birbirinden ayrılır. Kameranın kendi yarattığı görüntü dili anlamı icra üzerinden değil, sahip olduğu görüntüyü meta haline getirerek -icradan bağımsız bir şekilde- kendi anlamsal bütünlüğünü yaratır. Teatral disiplin ve çaba sinemadaki gibi standardize olmadığı gibi hata yapma olasılığı da yok denecek kadar azdır. Kamera arkası -birçok bakış açısı ve görüşe göre değişmekle birlikte- aslında bir nevi tiyatrodur. Lakin kuralların sinema sanatına göre evrimi, üslup ve tavır farklılıkları medium'un sahip olduğu gücün yanı sıra getirdiği rahatlık ve esneklik ekseninde gelişen bir tek tipleşme halini ön plana çıkarmaktadır. Bu tek tipleşme hali aslında görüntü üzerinden yaratılan bir standardizasyondur. Seyircinin tiyatro oyuncusunu duyması, idrak etmesi, karakter yerine düşünüp kendi kendine cevap üretme süresi ve tüm bu olayların sahne üzerinde çok kısa bir süre içerisinde gerçekleşecek olması tiyatro oyuncusunun sadece kendisini değil, aynı zamanda karakterini, partnerini ve seyircisini düşünmesi yani her şeye hâkim olması gerektiğini gösteren yüksek beceri ve uzmanlaşmaya dayalı bir durumdur. Sinema oyuncusunun seyircisi ile yahut mekâna ve atmosfere hâkim olmasıyla ilgili bir derdi bulunmamakla birlikte oyuncudan aşırı derecede kalifiye bir beceri ve hâkimiyet yetisi talep etmez. Hatta aksine oyuncunun tiyatrodan aşına olduğu temsil gücü ve becerisinden onu sürekli uzaklaştırır. Çünkü karakterin yaratacağı uzam ve aurayı medium bizzat kendisi yaratarak oyuncunun icra edimine haiz olan hâkimiyet alanını çoktan ele geçirmiştir. Bu nedenle medium/araç; oyuncunun hem atmosfer hem de söylem üzerindeki hâkimiyetini onun icra kabiliyetinden kopararak görüntüler üzerinden kendi anlamsal söylem alanını yaratma mezziyetine kavuşmuştur.

Sinema ile tiyatro arasındaki ayrımlardan bir tanesi de sesle ilgili olandır, çoğu tiyatro oyuncusu tiyatrodaki temsil biçimine göre sesini ayarlayarak sinemanın doğal ve gündelik tavrına yönelik anlatı becerisini sergilemekte güçlük çekmektedir. Sesin tonu, vurgusu ve şiddeti tiyatro sanatında sahne üzerinde çıkması gereken en doğru ve yüksek haliyle çıkmazsa oyuncunun inandırıcı olamama sorunu ortaya çıkar. Fakat oyuncunun tiyatro sahnesi üzerindeki canlı icra sırasındaki ses kullanımı temsil biçiminin farklılaşmasından ötürü kamera karşısında oldukça doğal ve gündelik konuşma ritmine yakın olacak şekilde kullanılmaktadır. Bu nedenle sinema sanatında seyircinin kendisine yakın hissettiği gerçeklikle manipüle olma ve harekete geçme ihtimalindeki inandırıcılık düzeyi en üst seviyededir. Çünkü sinemanın sahip olduğu teknik imkânlar seyircinin izlediği görüntü üzerinde özdeşleşme ve kendini kaptırma halini -tiyatro sahnesindeki temsile nazaran- had safhaya çıkartır. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa tiyatronun metin üzerinden kurduğu edebi tavrın çağının gerçekliği ile sentez oluşturabilecek imkân ve olanaklara sahip olduğu söylenebilir. Fakat sinema görüntü üzerinden kurduğu hâkimiyetten ötürü yazılı olan metni (senaryoyu) ıskartaya çıkartır. Görüntünün imgesel olarak seyircinin zihninde yarattığı gerçeküstü hal ve durumlar metnin bağlamının çok ötesindedir. Sinemanın görüntü üzerinde izleyici ile kurduğu iletişim metinsel olana nazaran daha doğrudan ve hızlıdır. Bu da sinemanın tamamen gerçeküstü ve ulaşılmaz bir yapıyı salt görüntü üzerinden kurarak izleyicinin tahayyülünde illüzyon yaratabilecek güçte olduğunu gösterir.

Bu saptanan belirgin farklar seyircinin izlediği üzerinde neyi, nasıl algıladığı problemini ortaya çıkartır. Tiyatro seyircisi genellikle metaforik ve simgesel izlekleri okur, analiz eder. Çünkü seyircinin tiyatrodaki sinemadaki gibi çekim ölçeklerine maruz kalmaması, yaklaşık 10 saniyede bir plan değişikliklerinin olmaması, tiyatro seyircisini izlediği üzerinde etkin bir düşünsel faaliyette bulunmasını kolaylaştırır. Karakterin yolculuğu ve mesajından çok olay örgüsü ile tematik unsurların yarattığı metaforik ve simgesel izleklerin peşine düşen tiyatro seyircisi *kathartik* etkiye kendi *düşünsel güdümü* çerçevesinde ulaşmaya çalışır. Fakat sinemada görüntü selinin yarattığı bombardıman izleyicinin perdede izlediği üzerinde daha doğrudan bir şekilde katılmasına yol açar. İzleyici kendini sunulan atmosfere daha kolay adapte eder. Bu durum, sinema seyircisinin izlediği görüntü karşısında tiyatroya nazaran oldukça edilgen bir biçimde konumlandırıldığını gösterir. Çünkü tiyatro, metnin konusunu ve özünü salt temsil üzerine yığarak hikâyeyi metalaştıran ya da *'public relations'*

kavramını yaratan bir duruma girmemeye çalışır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinemada film izleyen bir seyirci, dramatik çatışmayı oluşturan sinematografik dilin anlamsal katmanları ile sebep-sonuçlarından ziyade görüntü üzerinden kendisine sunulan, dayatılan, pazarlanmak istenen anlamla karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla sinemanın bu tavrı karşısında etkin bir düşünsel tavır takınarak uyanık kalmak isteyen seyirci kendisine “*şu an bana ne satılıyor/ne pazarlanıyor?*” sorusunu yöneltmek zorundadır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. (2020). *Kültür Endüstrisi*. İletişim Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. Doruk Yayınları.

Erdoğan, N. (1996). *Toplum ve Bilim*. Birikim Yayınları.

Gedik, Y. (2020). Gerilla Pazarlama: Araçları, Avantajları ve Stratejileri Üzerine Teorik Bir Çerçeve. *Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17 (2), 68-86. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/cagsbd/issue/58680/800671>

Güçhan, G. (1993). *Sinema-Toplum İlişkileri*. Kurgu Dergisi, 51-71.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. Es Yayınları.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Kabalcı Yayıncılık.

Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. Metis Yayınları.

İzmir, M. (2012). *Öznenin Diyalektiği*. İmge Kitabevi.

Kıyan, Z. (2015). Eski(meyen) Bir Tartışma: “İzleyici Metası” . *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 231-255.

Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı*. Arı Sanat Yayınevi.

Nietzsche, F. (2015). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Öz, P. T. (2012). Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü Ve Seyircinin Değişen Konumu. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2 (2), 65-73. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/tojdac/issue/13009/156743>

Pudovkin, V. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. Bilgi Yayınevi.

Radyo-Medya Arkeolojisi. (2022, Kasım 6). *RADYO | Medya Arkeolojisi - Okan Bayülgen & Yalın Alpay | B5 [Video]*. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=KhoQk-WwL3U>

Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir?. *Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Uluslararası Hakemli Dergisi, Kurgu*, 24 (2), 113-125. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/kurgu/issue/59643/859557>

Sontag, S. (1982). *Tiyatro ve Sinema*. Yazko Yayınları.

Stace, W. (1976). Hegel Üstüne. Birikim Yayınları.

Kocabay Ş. N. (2020). İletişimin Ekonomi Politikğine Dallas W. Smythe'ın Perspektifinden Bakmak. İnsan ve İnsan, 7 (26), 25-39. DOI: 10.29224/insanveinsan.788107

TED. (2012, 2 29). Barry Schwartz Seçme Çelişkisi Üzerine (TED Türkçe Altyazılı). [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8AOwn-zqe3o>

Timuçin, A. (2004). Felsefe Sözlüğü. Bulut Yayınları.

Tomak, A., Seylan, A., Yazar, T. ve Turkaya, A. (2015). Tüketim Çağında Özne-Nesne Diyalektiği ve Değişen Anlam. Medeniyet Sanat Dergisi, 1 (2), 65-74. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/medeniyetsanat/issue/16276/170727>

Türkgülü, İ. (2010). 2000'li Yılların Hollywood Sinemasında Düşman Kavramı (Tez No. 277763) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].

Yetişkin, E. (2010). Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek. Akademik İncelemeler Dergisi, 95-115.

Yüceer, Y. E. (2018). Sinema ve Toplumsal Etkileşim Bağlamında Erving Goffman ve Dramaturji (Tez No. 511339) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].