T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Meltem Çatalkaya

DANIŞMANI : Prof. Dr. Konca Yumlu

İZMİR-2009

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum "Doksanlı Yıllar ve Sonrası Fransız Sineması" adlı yüksek lisans/tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Meltem ÇATALKAYA

İmza

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun ..../...../..... tarih ve ..... sayılı kararı ile oluşturulan jüri ..... anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi ....'nın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı ...../...../..... günü saat .....'da ..... süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN

Başarılı ☐

Başarısız ☐

Düzeltme (Üç ay süreli) ☐

ÜYE **ÜYE**

Başarılı ☐ **Başarılı** ☐

Başarısız ☐ **Başarısız** ☐

Düzeltme (Üç ay süreli) ☐ **Düzeltme (Üç ay süreli)** ☐

Tezin Türkçe Başlığı : DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI

Tezin İngilizce Başlığı : FRENCH CINEMA IN NINETIES AND AFTERWARDS

---

* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisayarda** doldurulmalıdır.
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin **anabilim dışından** olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……1
GİRİŞ.....2
BÖLÜM I: KLASİK DÖNEM FRANSIZ SİNEMASI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ (1895- 1958)……8
I. SESSİZ DÖNEM (1895- 1929) ……...…….8
A. FRANSA'DA SİNEMANIN DOĞUŞU VE İLK YILLARI …..……...8
1. Lumière Kardeşler ……..……..……..……..9
2. Georges Méliès ve Star Film Şirketi…..…….....11
3. Fransız Sineması'nda Endüstriyel Sinemaya Geçiş: Pathé ve Gaumont……..…...12
B. FRANSIZ SİNEMASI'NIN ZİRVE YILLARI (1908-1913)……...…14
1. Komedi Türünün Fransa'da Doğuşu ve Gelişimi……....15
2. Fransa'da Sinemanın Sanat Oluşu: "Sanat Filmi" (Film d'Art)……16
3. Bölüklü (Dizi) Filmler……16
4. Canlandırma Sineması ve Emile Cohl…… 17
C. I.DÜNYA SAVAŞI VE 1920'Lİ YILLAR FRANSIZ SİNEMASI……..18
1. I. Dünya Savaşı'nın Fransız Sineması Endüstrisine Etkileri……..18
2. 1920'li Yıllar Fransız Sineması'nda İzlenimcilik (Expressionisme): Avant-garde Akımı ve Özellikleri……19
3. Avant-garde Akımı'nın Temsilcileri……20
II. SESLİ DÖNEMİN BAŞLANGICINDAN II. DÜNYA SAVAŞI'NA KADAR FRANSIZ SİNEMASI……23
A. SESİN GELİŞİ VE FRANSIZ SİNEMASI'NA YANSIMALARI……23
B . "TİYATRO KONSERVELERİ"……27
C. ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİK (LE RÉALİSME POÉTİQUE)……29
III. II. DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA FRANSIZ SİNEMASI……...34
A. II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ (VICHY DÖNEMİ) FRANSIZ SİNEMASI VE SİNEMA ENDÜSTİRİSİNDEKİ DEĞİŞİMLER…….....35
B. VICHY DÖNEMİ FRANSIZ SİNEMASI'NDA FİLM TÜRLERİ VE TEMSİLCİLERİ.....……..37

C. SAVAŞ SONRASI FRANSIZ SİNEMASI…….....40

BÖLÜM II: MODERN DÖNEM FRANSIZ SİNEMASI: MODERN DÖNEMİN BAŞLANGICINDAN DOKSANLI YILLARA KADAR FRANSIZ SİNEMASI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ (1958-1990)……...47

I. MODERN FRANSIZ SİNEMASI'NIN BAŞLANGICI: YENİ DALGA (NOUVELLE VAGUE) VE 1960'LI YILLAR FRANSIZ SİNEMASI ……47

A. YENİ DALGA'YI HAZIRLAYAN KOŞULLAR VE AKIMIN ORTAYA ÇIKIŞI …...47

1. Yeni Dalga'yı Hazırlayan Koşullar ……..48

2. Yeni Dalga'nın Ortaya Çıkışı……50

B.YENİ DALGA'NIN ÖZELLİKLERİ TEMSİLCİLERİ VE FİLMLERİ……..……...52

1. Yeni Dalga'nın Özellikleri…….52

2. Yeni Dalga'nın Temsilcileri ve Filmleri……54

C. 1960'LI YILLARDA YENİ DALGA DIŞINDAKİ YÖNETMENLER VE "CİNEMA VERİTE"……..……....61

1. 1960'lı Yıllarda Yeni Dalga Dışındaki Yönetmenler……...…...61

2. "Sinema Gerçek" (Cinéma –Vérité) Akımı ve Akımın Önemli Yönetmenleri…...63

II. FRANSA'DA 68 HAREKETİ, MİLİTANİZM VE 1970'Lİ YILLAR SİNEMASI (1968-1981)……...64

A. 1970'LERİN SİNEMA ENDÜSTRİSİ'NDEKİ DEĞİŞİMLER, 68 HAREKETİ VE MİLİTAN SİNEMA (LE CINEMA MILITANT)…….65

1. 1970'lerin Sinema Endüstrisi……...65

2. 68 Mayısı Hareketinin Özellikleri, Fransız Sineması'na Yansımaları ve Militan Sinema (Le Cinéma Militant)……....67

B. 1970'LERDEKİ FRANSIZ SİNEMASI'NDA YENİ YEŞEREN TÜRLER VE TEMSİLCİLERİ……71

1. "Ötekilerin" Sineması: Göçmenlerin ve Kadınların Sineması……..……..71

2. Politik -Popüler Sinema Ve Temsilcileri…….74

3. Erotik Filmler ve Pornografi……...75

C. 1970'LERDEKİ DİĞER YENİ YÖNETMENLER VE YENİ DALGA'NIN USTA YÖNETMENLERİ……76

1. 1970'lerin Diğer Yeni Yönetmenleri……...76
2. 1970'li Yıllarda Yeni Dalga Yönetmenleri……..79
III. "JEUNE" (GENÇ) SİNEMAYA GEÇİŞ DÖNEMİ: "PASTİŞ" BİR SİNEMA (1981-1990)…….81
A.1980'LERİN SİNEMA ENDÜSTRİSİ VE 1980'LER SİNEMASI'NIN ÖZELLİKLERİ…….81
1. 1980'ler Sinema Endüstrisinin Kriz Ortamı ve Nedenleri……...81
2. Sinema Endüstrisi ve Devletin Yardım Politikaları…….85
3. 1980'ler Fransız Sineması'nın Özellikleri……...…87
B. 1980'LER SİNEMASI'NIN TÜRLERİ VE TEMSİLCİLERİ……...90
1. Merkez Sinema……....90
2. Çevre "Périphérie" Sineması……...94
3. 1980'ler Sinemasının Eski Yüzleri: Bresson ve Yeni Dalga'nın Temsilcileri……97

BÖLÜM III: DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI: "GENÇ" (JEUNE) FRANSIZ SİNEMASI……..99
I. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI ENDÜSTRİSİNDE YAPIM VE FİNANSMAN…….……99
A. FRANSIZ SİNEMASI'NDA YAPIM (PRODUCTION)……..99
B. FRANSIZ SİNEMASINDA FİNANSMAN……..103
C. BİR FİNANSMAN KAYNAĞI OLARAK TELEVİZYONUN SİNEMAYLA KARMAŞIK İLİŞKİSİ…….108
II. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI ENDÜSTRİSİNDE DAĞITIM VE GÖSTERİM……..112
A. FRANSIZ SİNEMASI'NDA DAĞITIM (DISTRIBUTION)……...112
B. FRANSIZ SİNEMASINDA İZLEYİCİ VE GİŞE ORANLARINDAKİ DEĞİŞİMLER ……..…….……115
C. FRANSIZ SİNEMASI'NDA "MULTİPLEXE"LER VE GÖSTERİMİN DEĞİŞEN YAPISI…….118
III. FRANSIZ SİNEMASI'NDA AMERİKAN TEHDİDİ VE FRANSIZ SİNEMASI'NIN REKABET GÜCÜ……....121

A. FRANSIZ SİNEMASI'NDAKİ AMERİKAN TEHLİKESİ VE AMERİKAN FİLM ENDÜSTRİSİ'NİN EGEMENLİK STRATEJİLERİ……122
B. GATT GÖRÜŞMELERİ ," KÜLTÜREL AYRICALIK" SAVI VE FRANSIZ SİNEMASI İLE İLGİLİ TARTIŞMALAR……125
C. FRANSIZ SİNEMASI'NDA AMERİKAN TEHDİDİNE KARŞI GELİŞTİRİLEN POLİTİKALAR VE FRANSIZ SİNEMASI'NIN YARIŞTAKİ DURUMU……..…127
IV. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI' NDA YENİ BİR "YENİ DALGA": "JEUNE" SİNEMA VE "AUTEUR"LERİ……129
A. "JEUNE" (GENÇ) FRANSIZ SİNEMASI VE ÖZELLİKLERİ…….129
B. " YENİ GERÇEKÇİLİK" (NOUVEAU REALİSME) VE POLİTİK SİNEMA'NIN GERİ DÖNÜŞÜ ……134
C. "JEUNE" SİNEMA'NIN KADIN "AUTEUR"LERİ: FRANSIZ SİNEMASI'NDA KADINLARIN TOPLUMSAL ROLLERİ VE CİNSELLİĞİN ABARTILI SUNULUŞU……..141
V. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA ANA AKIM SİNEMA VE FİLM TÜRLERİ……147
A.DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA "HÉRİTAGE" FİLMLERİ VE TEMSİLCİLERİ…….147
B.DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA KOMEDİ FİLMLERİ VE TEMSİLCİLERİ……..……...152
C. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA AKSİYON FİLMLERİ VE YENİ TEKNOLOJİLERİN HAKİM OLDUĞU DİĞER TÜRLER….156
SONUÇ…….161
KAYNAKÇA……166
ÖZGEÇMİŞ…….186
ÖZET……..……..187
ABSTRACT ……..…..188

ÖNSÖZ

Sinemanın doğduğu ülke olan Fransa aynı zamanda sinemanın yedinci sanat olarak değerlendirilip korunduğu ülkelerden biridir. Fransız sineması; özgünlüğü, yaratıcılığı, üretkenliği ve yenilikleriyle dünya sinemasında önemli bir yere sahiptir. Daimi bir gelişim ve değişim içinde olan bu sinema, doksanlı yıllar ve sonrasında da bu önemini ve özelliklerini korumuştur. Bu tezde Fransız sinemasının tarihi, doksanlı yıllar ve sonrası sinemasına temel sağlamak amacıyla genel hatlarıyla ele alınmıştır. Bu tarihsel perspektifle de doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sinemasının endüstrisi, akımları, yönetmenleri, film türleri ve önemli filmlerine yer verilerek; uğradığı değişimler ve ortaya çıkardığı yenilikler incelenmiştir.

Fransız sineması ile ilgili güncel bilgilere ulaşılabilmesi için bir kaynak oluşturabileceği düşüncesiyle yapılan bu tezin her aşamasında yanımda olup beni destekleyen canım aileme, sevgili teyzem Prof. Dr. Necla Öner'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tezimin şekillenmesinde bana yardımcı olan ve emek veren sevgili hocam ve danışmanım Prof. Dr. Konca Yumlu'ya teşekkürü bir borç bilirim.

İZMİR/2009

GİRİŞ

Sinema yüz yılı aşan tarihiyle sadece bir sanat olmasından dolayı değil, aynı zamanda ekonomik unsurları içinde barındıran bir endüstri olmasından dolayı da pek çok araştırmacının ilgisini uyandıran bir konu olmuştur. Sinema; siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik, teknolojik sistemlerle olan iç içe geçmiş yapısıyla pek çok dinamiğe sahip oldukça karmaşık bir alandır. Sinema tarihinin doğru şekilde aktarımı sadece sinemacıların, filmlerin, akımların anlatılmasından öte sinemanın diğer sistemlerle olan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin sinema üzerindeki değişimlerinin de açıklanmasıyla yapılabilir. Sinema tarihi çalışmaları, sinemanın kimliğinin belirlenmesi, sinemanın sınıflandırılıp sinemasal geçmişin yeniden yapılandırılmasını içermektedir.

Sinema tarihi içinde Fransız sinemasıyla ilgili çalışmalar oldukça geniş bir alanı kaplamaktadır. Fransız sinemasının başlangıcı ile sinemanın başlangıcı aynı tarihe işaret etmektedir. Sinema 1895'te Fransız Lumière kardeşlerin icadı olan "cinématographe"tan doğmuştur. İlk günden itibaren sinema tarihi içinde önemli bir yere sahip olan Fransız sineması geçmişten günümüze sinema tarihindeki bu yerini sağlamlaştırmış ve bir ülke sineması olarak dünya sinemasına sayısız yenilik katıp sinemanın gelişimini ve değişimini sağlamıştır.

Fransız sineması başlangıcından beri Fransa'nın siyasi, sosyal ve ekonomik yapısıyla şekillenmiştir. Fransız toplumundan izler taşıyan bu sinema zaman zaman da Fransız toplumuna öncülük etmiştir. Fransız sineması son dönemdeki küreselleşmenin etkilerine rağmen ilke olarak ulusal sinema özelliklerini korumaya çalışan bir sinemadır.

Lumière kardeşlerle teknolojik bir yenilik ve gerçekliğin yeniden üretimi olarak görülen Fransız sinemasının (sinemanın) serüveni 21. yüzyıla kadar hızlı bir değişim ve gelişimle devam etmiştir. 20. yüzyılın başında Méliès ile sinemanın fantastik dünyalar yaratabildiğine şahit olunmuş, Pathé ve Gaumont adlı yapımcılarla da Fransa'da sinema endüstri haline dönüşmüştür.

I.Dünya Savaşı öncesinde Fransız sinemasında ilk film türleri doğup gelişirken "Film D'Art" kurumu kurulmuş ve sinema sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Fransız

sinemasını sanat yapan büyük ustalar sinemada ortaya çıkan akımların etkisiyle pek çok eserler verip sinemanın gelişimini sağlamışlardır. Başından beri Fransız sinemasına rakip olan Amerikan sineması I.Dünya Savaşı sırasında darbe alan Fransız sineması karşısında etkinliğini arttırmıştır. Fransız sinemasının 1929'da sesli sinemaya geçişi endüstrisinin işleyişini alt üst etse de Fransız sineması zor dönemlerinde dahi yaratıcı bir sinema olmuştur. 1920'lere Avant-Garde akımı, 1930'lara Şiirsel Gerçekçilik akımı hakim olmuştur. Bu yenilikçi sinema türleri aynı zamanda toplumdaki değişimlerin sinemasal yansıması olmuştur.

Fransız sineması endüstrisi I.Dünya Savaşı'ndan sonra daha kendini toparlayamadan Fransa'nın II. Dünya Savaşı'na girişiyle yeniden bir duraklama yaşamıştır. Fakat kaybettiği zamanı hızlı bir şekilde telafi edip yaşanan olumsuzlukları kendi lehine çevirmeyi başaran bu güçlü sinema kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu dönemde "Sinema Yüksek Öğretim Enstitüsü" (IDHEC) (1943) ve "Ulusal Sinema Merkezi" (CNC) (1946) kurulmuştur. Yarınların Fransız sinemasını şekillendirip sağlam temeller üzerinde gelişmesini bu kurumlar sağlamıştır. Ayrıca Amerikan sinema tehdidine karşı Fransız sinemasının alternatifler üretebilmesi yine bu kurumların düzenlemeleriyle gerçekleşebilmiştir. Savaş sonrasında Fransız yapımcılar Hollywood tehdidine karşı "Fransız kalitesi"ni koymuşlardır. Böylece Amerikan sinemasına karşı Fransız sinemasında bir farklılık yaratmaya çalışmışlardır.

Delluc'ten Clair'e, Renoir'dan Vigo'ya, Carné'den Bresson'a yüzlerce yetenekli yönetmen barındıran Fransız sineması 1958 yılında Yeni Dalga akımıyla en yenilikçi ve en etkileyici sinemanın yapıldığı yeni bir döneme başlamıştır. Fransız sinemasının "modern" dönemine Yeni Dalga ile girdiği kabul edilmektedir. Sadece Fransız sinemasında değil tüm dünya sinemasında bir fenomene dönüşen Yeni Dalga sinemaya teorik, estetik ve teknik anlamda pek çok yenilik kazandırmıştır. Godard, Truffaut, Rohmer, Resnais gibi daha pek çok yetenek ile parlak bir dönem yaşayan Fransız sineması sonrasında Fransa'da yaşanan 68 hareketi ve militan sinemanın etkisi altında kalmıştır. 1970'lerle yeni pek çok sinema türü yeşerirken 1980'ler sineması televizyonun ve Amerikan sinemasının Fransız sineması üzerindeki etkilerinin yoğun hissedildiği bir dönem olmuştur. Merkez (ana akım) ve çevre

sinema olarak film türlerinin ana hatlara ayrılıp incelenebildiği seksenli yılların Fransız sineması sinemada post-modern dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Bu özellikleriyle de 1990'daki "Jeune" (Genç) Fransız sinemasının habercisidir.

Son derece köklü ve önemli bir tarihi olan Fransız sineması 1990'lara gelindiğinde ise Dünya'da dördüncü büyük sinema olarak yer almıştır. Fransız sinemasının bu döneminde her yıl ortalama iki yüzün üzerinde film yapılmıştır. Bu filmlerden %60'ı yeni yönetmenlerin ilk yapımlarıdır. Fransız sineması genç yönetmenleri devletin sinemaya sağladığı sübvansiyonların da yardımıyla Fransız sinemasında kendilerini ifade şansı bulmuş bu da yeni bir sinemanın oluşumunu sağlamıştır. "Yeni" bir "Yeni Dalga" olarak görülen doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sineması, "Jeune" (Genç) sinema adını almıştır. Televizyonun ve Amerikan sinemasının Fransız sinemasındaki yeni konumları, teknolojik gelişmelerin ve sosyo-ekonomik değişimlerin sinemasal yansımaları bu dönem sinemasıyla ilgili söylenmesi gereken pek çok şey olduğunu göstermektedir.

Yukarıda Fransız sineması tarihinin yapı taşlarının anlatımı aslında neden bu konu ile ilgili bir araştırma yapıldığının yanıtını vermektedir. Kendine özel yapısı ve dünyadaki konumuyla adından söz ettiren bu sinemayla ilgili maalesef ki ülkemizde yapılmış çok az çalışma vardır. Özellikle de güncel olması nedeniyle seçilen Fransız sinemasının son dönemi (1990'lı ve 2000'li yıllar) ile ilgili kapsamlı tek bir Türkçe kaynak bulunmamaktadır. Dünya sinemadaki önemli konumu, devlet desteğiyle işleyen sistemi ve Hollywood sinemasının etkisiyle büyüyen ticari- sanat sineması tartışmalarıyla araştırmacıların ilgisini çeken bu ulusal sinema ile ilgili Fransızca ve İngilizce olmak üzere pek çok kaynak mevcuttur. Fransız sinemasının özellikle yakın dönemiyle ilgili Türkçe literatürdeki eksikliğin kısmen de olsa giderilerek bundan sonraki çalışmalara kaynak olabileceği düşüncesi tez konusunun seçiminde önemli bir faktör olmuştur. Bu nedenle çoğunluğu Fransızca ve İngilizce olan literatürden geniş bir kaynak taraması yapılmış elde edilen bilgiler belli bir sistematik ve bakış açısıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda tez çalışmasının ana amacı doksanlı yıllar ve sonrasında Fransız sineması ve endüstrisinin özellikleri, önemli akımları, yönetmenleri, Fransız sineması için önemli olan olgu ve olaylarının tanıtılıp böylelikle; doksanlı yıllar ve sonrasındaki süreçte

Fransız sinemasındaki değişim ve dönüşümler ile hâlâ önemini koruyan türler ve yönetmenlerin daha net algılanmasının sağlanmasıdır. Ayrıca bu çalışmayla Fransız sinema endüstrisinin işleyişi ve devletin sinemaya destek politikaları ile ilgili yapılan bilgi aktarımlarının Türk sineması için de bir örnek oluşturabileceği umudu araştırmacının çalışmasında yön verici önemli bir unsur olmuştur.

Daha önceden de belirtildiği gibi yüz yılı aşan bir tarihe sahip olan ve doksanlı yıllardan itibaren binin üzerinde yeni yönetmene kucak açmış Fransız sinemasının aktarımında konular sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma okuyucuların konuya daha hakim olup detaylarda kaybolmasını önlemek ve bu sinemayla ilgili özellikle önemli noktaları belirgin hale getirmek için yapılmıştır.

Fransız sinemasında doksanlı yıllar ve sonrasına değinmeden önce, bu dönem sinemasını daha iyi kavrayabilmek, olgu ve olaylar arasındaki muhakeme gücünü arttırabilmek için Fransız sinemasının başlangıç tarihinden doksanlı yıllara kadar olan süreç genel hatlarıyla ortaya konulmuştur. Başta Fransa'nın ulusal sinema politikaları olmak üzere tamamen geçmişinin bir ürünü olan doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sineması önceki konulara göre çok daha detaylı bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Tezin ilk bölümünde doksanlı yıllar ve sonrasında incelenecek konulara zemin sağlanması amacıyla Fransa'da sinemanın doğuşuyla başlayan ve Yeni Dalga adı verilen sinema hareketiyle sonra eren Fransız sinemasının "Klasik dönemi" ne yer verilmiştir. 1895- 1958 yılları arasındaki zamana işaret eden bu dönemde ilk olarak Fransız sinemasının doğuşu ve sessiz dönemi anlatılmıştır. Fransız sinemasının endüstrileşme ve sonrasında sanata dönüşme sürecine göz atılarak oluşan sinema akımları, türleri ve temsilcilerine ana hatlarıyla değinilmiştir. I. Dünya savaşları ile sinemada sesli dönemin başlamasının sinema endüstrisine ve film türlerine etkilerinin incelenmesinin ardından son olarak II. Dünya Savaşı ve sonrası Fransız sinemasına yer verilmiştir. Fransız sinemasının ilk altmış yılını kapsayan döneminin özetlenişi Fransız sinemasının yakın döneminin nasıl temeller üzerinde inşa edildiğini göstermesi anlamında büyük önem taşımaktadır.

Tezin ikinci bölümü Fransız sinemasının "Modern dönemi" nin anlatıldığı 1958-1990 yıllarına ayrılmıştır. Modern Fransız sinemasını başlatan Yeni Dalga adlı sinema

hareketi ile bu hareketin sinema estetiği, sinema kuramları ve sinema endüstrisinde yarattığı yenilikler anlatılmıştır. Pek çok dâhi yönetmenin olduğu bu akıma çalışmada ayrılan yer akımın egemen olduğu süreye (1958- 1962) kıyasla oldukça fazladır. Bunun nedeni Yeni Dalga akımının tüm dünyayı etkilemesi ve akımın etkilerinin sinema için tartışılmaz öneme sahip olmasıdır. Bunun yanı sıra doksanların "Jeune" Fransız sinemasının Yeni Dalga ile benzerlikleri ve "yeni" bir Yeni Dalga olduğuna dair tartışmalarla ilgili muhakemenin okuyucu tarafından düzgün şekilde kurulabilmesi arzu edilmiştir. Akımın orta çıkışını hazırlayan nedenler, akımın temsilcileri ve filmleri anlatıldıktan sonra altmışlı yıllarda görülen "Sinema Gerçek" (Cinéma Vérité) adlı diğer bir akıma değinilmiştir. Altmışlı yıllar sinemasından sonra on yıllık tarihsel süreçlerle Fransız sinemasının literatür taramasına devam edilmiştir. 1970'lerde sinema endüstrisinde yaşanan yapısal değişimler ve devlet yardımları anlatıldıktan sonra 1968 yılında yaşanan toplumsal olaylara ve sinemada yansımasını bulduğu "Militan Sinema"ya (Le Cinéma Militant) dikkat çekilmiştir. Politik sinemanın ağırlıkta olduğu, bu dönem sinemasında yeni yeşeren film türleri (kadın ve göçmen filmleri) ele alınmış böylece doksanlı yıllarda önem kazanan türlerin kaynağına inilmiştir. Tezin ikinci bölümünün son ana başlığı seksenlerin Fransız sinemasına ayrılmıştır. "Jeune" (Genç) Fransız sinemasına geçişi temsil eden bu dönem sinemasının öncelikle endüstriyel yapısı incelenmiş, doksanların Fransız sinemasının temel sorunsalları olan televizyonun ve Amerikan sinemasının etkileri ve yarattığı değişimler üzerinde durulmuştur. Ardından sinemadaki devlet politikalarının düzenlenmesine yer verilerek seksenlerin sinemasal özelliklerine geçilmiştir. Doksanların sinemasının temellerini oluşturan türlerin son hali ve "Jeune" sinemanın sinyallerini veren öncü yönetmenleriyle seksenler sineması tanıtılmıştır. Böylece Fransız sinemasının yakın döneminin daha iyi kavranması sağlanmıştır.

Fransız sinemasının 1990'lı 2000'li yıllarını kapsayan üçüncü bölümde, diğer bölümlere göre çok daha detaylı bir çalışma ortaya konmuştur. Bu dönem Fransız sinemasının endüstriyel ve türsel özellikleri ile temsilcilerinin temel karakteristiklerine yer verilirken, ortaya çıkan değişim ve dönüşümlere dikkat çekilmiştir. Öncelikle "Jeune" (Genç) olarak adlandırılan; toplumsal, ekonomik, estetik anlamda yepyeni dinamiklere

sahip bu sinemanın endüstriyel değişimlerinin detaylı ve istatistiksel incelemesi yapılmıştır. Bir sinemanın etraflıca incelenebilmesi için sinemanın endüstrisine önemli bir yer ayrılması gerekmektedir. Son dönem Fransız sinemasının üretim, dağıtım ve gösterim adı verilen pazara ve paraya bağlı ekonomik aktiviteleri anlatılmıştır. Televizyon ve yeni teknolojilerin sinemadaki etkileri ortaya konduktan sonra devletin sinema politikalarındaki değişimlerine yer verilmiştir. Amerikan sineması tehdidi, egemenlik stratejileri ve 1993'deki GATT görüşmeleri sonucunda çıkan "kültürel ayrıcalık" (exception culturelle) kararları incelenmiş, Amerikan sinemasının hegemonyası ile ilgili tartışmalar ortaya konmuştur. Böylelikle son dönem Fransız sinemasının endüstrisinin anlatımı tamamlanmıştır. İstatistiksel bilgilerle doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sinemasının çerçevesi çizildikten sonra türleri ve temsilcileri anlatılarak içi doldurulmuştur. Fransız sinemasının son döneminde binlerce yönetmen ve filmin olmasından dolayı bu alan daraltılarak işlenmiştir. Bu bağlamda "Jeune" adını alan yeni sinema; politik sinema, kadın sineması, ana akım sinema ("héritage", komedi, aksiyon ve yeni teknolojilerle oluşmuş türler) başlıkları altında ve genç temsilcileri ile incelenmiş, önemli film örnekleriyle zenginleştirilerek sunulmuştur.

.

BÖLÜM I: KLASİK DÖNEM FRANSIZ SİNEMASI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ (1895- 1958)

Fransız sinemasının klasik dönemi Fransa'da sinemanın doğuşuyla başlamıştır. Bu dönem Fransız sinemasının temellerinin atılışını, sesli döneme geçişini, I. ve II. Dünya Savaşı dönemlerini kapsamaktadır. Klasik dönem 1958'de "Yeni Dalga" adı verilen sinema akımının ortaya çıkışıyla son bulmuştur.

I. SESSİZ DÖNEM (1895- 1929)

Fransız sinemasının sessiz dönemi sinemanın doğuşuyla tarihlenen 1895'te başlamıştır. Sinemanın bir zanaat olarak ortaya çıkıp endüstriye dönüştüğü bu dönemde, ilk filmler, yönetmenler, türler oluşmuştur. Fransa'nın önderliğinde bir sanat dalı olarak görülmeye başlanan sinema, ilk yıllardan itibaren Amerika ile Fransa arasında artan rekabet koşullarına sahne olmuştur.

A. FRANSA'DA SİNEMANIN DOĞUŞU VE İLK YILLARI

"Sinema sanatını diğerlerinden ayıran bir özellik de,
bir doğum tarihi ve bir nüfus kâğıdına sahip olmasıdır". [1]
Bardeche ve Brasillach

Fransız sineması tarihinin başlangıcına bakıldığında, sinemanın hayatımıza giriş tarihiyle eş zamanlı olduğu görülmektedir. Sinema, 18 Aralık 1895'te Fransız Auguste ve Louis Lumiere adlı kardeşlerin icadı olan "cinématographe" tan doğmuştur. Bu tarih, ne sinemanın icat tarihi ne de ilk filmin çekim tarihidir; "cinématographe" adını verdikleri aygıtla halka açık, paralı olarak yaptıkları ilk gösterim zamanına işaret eder. Bu gösterim tarzı günümüzde "sinema" olarak adlandırılmıştır.

[1] Maurice Bardèche ve Robert Brasillach, **Histoire du Cinéma**, **I: Le Muet**, Edition Livre de poche, Paru , 1964,s.7.

"Sinemayı kim icat etti?" sorusu başından beri birçok sinema tarihçisinin cevap aradığı bir soru olmuştur. Montegu, bu konuyla ilgili sinemayı hazırlayan aletlerin yetmiş sekiz tanesinin adlarını sıralayarak, bu sayının aslında iki katına ulaşabileceğini kaydetmiş[2] ve dolayısıyla bu sorunun cevabının ne kadar zor olduğuna dikkat çekmiştir. Dünyanın birçok ülkesinde aynı dönemlerde icat edilen aygıtlarla "hareketli görüntü" nün oluşturulması sağlanmıştır.

Alman Max Skladowski'nin "bioscope"u, Amerikalı Jenkins ve Armat'ın "phantoscop"u, yine bir Fransız olan "optik tiyatro" deneyleriyle uğraşan Emile Reynaud'un "praxinoscope"u ve Edison'un "kinetoscpe"u en önemlilerindendir. Edison'un sadece tek kişilik gösterime uygun olan "kinetoscpe"unu bir sergide gören Lumiere kardeşler, bundan esinlenip aynı zamanda da toplu gösterim yapabilen "cinematographe" ı icat ettmişlerdir.[3]

1. Lumiere Kardeşler

Fransız Lumiere Kardeşler, dönemin diğer mucitleri gibi görüntü akışının sağlanmasıyla ilgili denemeler yapmışlardır. Sinemanın icadındaki teknik süreçte görüntüyü geniş bir izleyici topluluğuna yansıtmak gibi önemli bir problemi çözmüş, 35 mmlik filmle (Bu genişlikteki filmi Edison'dan almışlardır.)[4] çekim ve gösterim için en kullanışlı aleti geliştirmişlerdir.

Sinemanın ilk icadıyla ilgili tartışma bir yana, sinemanın doğuşu, Auguste ve Louis adlı Lumiere kardeşlerin 18 Aralık 1895'te Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin alt katında izleyicilere bir frank karşılığı filmlerini göstermesiyle başlamıştır. Bu tarihin sinemanın doğum günü olmasının nedeni ise halka açık, paralı ve bilimsel olmayan (Öncesinde Lumiere kardeşler bilimsel toplantılarda filmlerini gösteriyorlardı.) bugün "sinema" olarak adlandırılan sinemasal gösterimlerin ilki olmasıdır.[5]

---

[2] Ivor Montegu, **Film World**, Penguin Books, Middlesex Edition, 1964, s.25.
[3] Gerard Betton**, Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya kadar**, Çeviren: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990,s.6.
[4] Yann Darré, **Histoire Sociale du Cinéma Français**, Edition LaDécouverte et Syros, Paris, 2000, s.3.
[5] A.g.e.

Gösterilen filmler, "Lumiere Fabrikalarından Çıkış" (La sortie des usines Lumiere), "Bir Trenin La Ciotat Garı'na Girişi"(L'Arrivée du Train en Gare de la Ciotat), "Sulanan Bahçıvan" (L'Arroseur Assosé), "Limandan Çıkış" (La sortie du port), "Bebeğin Maması" (Le Gouter du bébé) gibi bir iki dakikalık filmlerdir. Ayrıca bu filmler, film türlerinin ilkleri olarak kabul edilmektedir. Nilgün Abisel, "Bir Trenin La Ciotat Garı'na Girişi" filminde trenin gerçekten üstlerine doğru geldiğini düşünen izleyicilerin korkup dört bir yana kaçışmalarının bu filmin ilk korku filmi oluşunun ispatı kabul edilmesi gerektiğini savunmuştur.[6] "Sulanan Bahçıvan" ise sinema tarihinde ilk komedi filmi olarak bilinmektedir.[7] İlk gösterimlerini çok az kişinin izlediği Lumièrelerin filmleri kısa zamanda büyük ilgi görmüş, dünyanın dört bir yanında filmler çekip dağıtılır hale gelmiştir. Sinemanın bu kadar ilgi görmesi herkesce hemen anlaşılabilen bir dil olmasından kaynaklanmaktadır. Bazin'in de dediği gibi: "Öte yandan sinema bir dildir."[8]

Lumière kardeşler, bir kaç kurmaca film dışında günlük hayattan sahneler saptayan filmler, belgeseller ya da haber filmleri yapmışlardır. Fransız sinemasında gerçekçiliğin (réalisme) doğuşunu sağlayıp ilk "gerçekçi yönetmen"[9] olmuşlardır. Amengual, "Lumière gerçekçiliktir" adlı yazısında böylelikle; yeni, dıştan gelen aynı anda hem nesnel hem de öznel olan ortak bir belleğin oluştuğuna dikkat çekmiştir. Proust'un dediği gibi "Gerçeklik yalnızca bellektedir."[10]

Ünlü sinema tarihçisi George Sadoul, Lumièrelerin sinemayı, sadece bilimsel merak olarak gördüklerini kaydetmiştir. Sadoul'a göre sinemaya tecimsel bir değer olarak bakmayan Lumiere kardeşler bu konuda yeterli gelişim sağlayamamış ve sınırlı olan bakış açılarından dolayı rekabet güçleri azalmıştır.[11] Gün geçtikçe Lumièrelerin yapımlarına ilgi azalmış ve 20. yüzyılın başında Lumièrelerin şirketi endüstrileşme sürecindeki Fransız sinemasının devlerinden biri olan Pathé'ye satılmıştır.

---

[6] Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999,s.135.
[7] Alim Şerif Onaran, **Sessiz Sinema Tarihi,** Kitle Yayınları, Ankara,1994, s.17.
[8] André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çeviren: Nejat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995,s.12.
[9] Jean Pierre Jeancolas, **Histoire du Cinéma Français**, 2.Edition, Armand Colin, Paris, 2007,s. 12.
[10] Barthélemy Amengual**, Lumière, Le Cinéma**, Edition L'Institut Lumière, Lyon, 1992,s.57.
[11] Aktaran: Yann Darré, a.g.e., s. 7, (George Sadoul, **Le Cinema Français**,Edition Flammarion, Paris,1962).

2. Georges Méliès ve Star Film Şirketi

Méliès, Fransız sinemasında Lumièrelerin ardından değinilmesi gereken diğer önemli isimdir. Onlardan farklı olarak Méliès, bir gösteri sanatçısıdır. Küçük tiyatrosunda illüzyonistlik yapan bu sanatçı, Lumièrelerin gösterimlerini yakından takip etmiş ve "cinématoprahe"ı satın almak istemiştir. Bu istediği geri çevrilince, 1896'da İngiliz Robert Paul'un yaptığı "isolatographe"ı satın almış, böylece Montreul'deki aile arazisinde ilk "trüklü" filmini çevirmiştir. Aynı yıl, "Star Film" şirketini kurup bu arazide sinema tarihinin ilk stüdyosunu[12] yaptırmıştır.

Sinemanın kendine özgü bir anlatım aracı olduğunun anlaşılması, sinema aracılığıyla bir öykü anlatma dönemi Méliès ile başlamıştır. Lumière filmlerinden farklı olarak gerçekliği yeniden üretmek yerine, fantastik olanı yeniden yaratmaya çalışmıştır. Böylece Fransız Sineması iki geleneğe bölünmüştür: Lumière ve Méliès.[13] Lumièreler ile Méliès'in karşıt yaklaşımlarının ortaya çıkardığı sinema estetiğindeki bu ikiye bölünüş sinemada farklı görünümler içinde yıllardır tekrarlanmaktadır.

Fantastik ve bilimkurgu sinemasının öncüleri olarak görülen filmlerinde sinemanın yanılsama yaratma gücünü keşfedip film hileleri uygulayan Méliès, 1914'e kadar dört yüz kadar film çevirmiştir. "Aya Seyahat"(Le Voyage Dans La Lune) (1902) ticari değer taşıyan ilk film olarak kabul edilmektedir.[14] Filmlerinde dekor en önemli unsurlardan biri olmuştur. 1897'den itibaren pelikülleri boyayarak filmleri renklendirmeye başlayan Méliès peliküller üzerinde yapılan film hilelerine daha sonra da kamera hilelerini katmıştır.[15]

Méliès'in ünü kısa sürede yayılmış, 1902'de Amerika'ya kardeşini göndererek firmasının bir ayağını orada kurdurtmuştur. "Bunu öncelikle oradaki haklarını korumak için yapmıştı çünkü tüm filmlerinin kopyası başta Edison olmak üzere, diğer rakipleri tarafından korsan olarak satılıyordu."[16] En önemli eserlerini bu dönemde veren ve tarzı nedeniyle

---

[12] Yann Darré, a.g.e., s.11.
[13] Richard Roud, **Rediscovering French Film,** Düzenleyen: Mary Lea Bandy,The Museum Of Modern Art Edition, N.York, 1983,s.16.
[14] Gerard Betton, a.g.e., s.7.
[15] "Georges Méliès, le père des trucages cinématographiques", http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm, 15 Eylül 2008.
[16] Yann Darré, a.g.e., s. 11.

"Montreul Sihirbazı" lakabını alan Méliès, 1905'den itibaren popülaritesini kaybetmeye başlamıştır. Sonunda 1912'de diğer rakipleri Pathé ve Gaumont'la rekabete dayanamamış ve Star Film kapatılmıştır.[17]

3. Fransız Sineması'nda Endüstriyel Sinemaya Geçiş: Pathé ve Gaumont

Fransız sineması çok geçmeden zanaatten uzaklaşarak endüstriyel bir biçim almaya başlamıştır. Méliès'in rakipleri Pathé ve Gaumont, Fransız sinemasında sinemayı endüstri haline getirenlerdir. Fransız ve dünya sinemasının bu ilk iki girişimcilerinin ortak noktası Méliès'in tersine gösteri sanatlarından değil, sinema yapımcılığından gelmeleridir. Sinemaya, sinema aygıtları üretip satarak başlamışlardır.

Pathé, 1897'de "Pathé Frères" şirketini kurmuş ve 1903'te Vincennes'te fabrikasını açarak çok kısa sürede büyümüştür. Pathé, rakiplerinden farklı biçimde dikey olarak örgütlenip neredeyse tekel kurmak üzere kullandığı büyük bir sermayeyi temin etmiştir. Çekim ve gösterim malzemesi ile ham filmlerin üretiminin yanında, kurduğu stüdyolarda filmlerini çekmiş, yine kendi kurduğu sinemalarda gösterimini yapmıştır. Önceleri yaptığı filmleri satan Pathé, 1907'den itibaren filmlerini satmaktan vazgeçip kiralamayı tercih etmiştir.[18] Böylece filmlerin haklarını yıllarca elinde tutup kârını arttırmıştır. 1903-1909 yılları arasında yalnızca Fransa'da değil, tüm dünyada sinemaya Pathé İmparatorluğu egemen olmuştur.[19]

Sinema sanayisinin oluşumu ve dünyaya yayılışında önemli bir rolü bulunan Pathé, başta Ferdinand Zecca olmak üzere, André Heuzé, Jean Duran gibi yönetmenlerle çalışarak başarılı yapımlara imza atmıştır. Pathé'nin filmlerinde güldürü filmlerinden, röportaj ve haber filmlerine, tarihsel filmlerden trüklü filmlere, sinema romanından erotik filmlere uzayan geniş bir yelpaze vardır.[20] Dönemin ünlü yönetmeni Zecca'nın yapıtları içinde

---

[17] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.13.
[18] Térésa Foucon, "Cent ans de cinéma français", http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/cinema/02.html ,s.4,12 Kasım 2008.
[19] Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, A.Ü. Basın –Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989, s.21.
[20] Alim Şerif Onaran, a.g.e., s.24- 26.

Amerika'da büyük beğeni kazanmış olan "Çile" (La Passion) (1907) en önemlisidir. "Alkolizmin Kurbanları" (Les Victimes de L'Alcolisme) (1902) gerçekçi dramatik filmlerin bir prototipi niteliğindedir. Zecca'nın sinemasal yaklaşımı sanatsal olmaktansa daha çok ticaridir. Ticari alanda daha fazla yer alma amacı güden Zecca, Pathé sayesinde bu amacına ulaşabilmiştir.[21]

Sinema tarihinin diğer önemli girişimcisi Léon Gaumont, aynı ölçüde olmasa da Pathé'nin rakibi olarak Fransız Sineması'nın endüstrileşmesine büyük katkıda bulunmuştur. Bir mühendis ve mucit olan Gaumont, "chronotographe" ı yapmış ve 1887'den itibaren filmlerini çekmeye başlamıştır. Ayrıca 1911'de üç bin kişilik dünyanın en büyük sinema salonunu açmıştır.[22] Dev stüdyolarında önemli yönetmenleri himayesine alarak değerli yapıtlar vermiştir. Bunlardan biri sinema tarihinin ilk kadın yönetmeni olan Alice Guy'dır. 1898'den itibaren Gaumont için çalışmaya başlayan Guy, 1905'te ilk eseri "Esmeralda"yı yapmıştır. Guy dışında Gaumont için çalışan diğer yönetmenler; Romeo Bosetti, Victorin Jasset ("İsa'nın Yaşamı"/ La Vie du Chris, 1906) ve fantastik gerçekçiliğin babası, "Fantoma"larıyla ünlenecek olan Feuillade'dır. [23]

Daha sonraki yıllarda Gaumont'a Éclair ve birçok küçük şirket daha eklenecek; Fransa, sinemanın merkezi haline gelecektir. 1912-1913 yılları arasında Fransız sineması, dünyadaki beyaz perdelerin %85'ine hakim olmuştur. [24]

Bu dönem sinemasının genel özelliklerine bakıldığında öncelikle erken dönem sinemasının bir fuar atraksiyonu olarak yapıldığı ve gösterimlerin panayırlarda gerçekleştirildiği görülmektedir. Filmler, şehir şehir dolaştırılıp tamamen yıpranıncaya kadar kullanılmıştır. 1905'ten itibaren birçok sinema salonunun kurulmaya başlanması, stüdyo sayılarının artması, 1907'den itibaren Fransız sinemasını "yerleşik hayata" geçirmiştir.[25] Bu konuda Raymond Borde'nin ilk dönem Fransız sinemasıyla ilgili yaptığı

---

[21] http://wapedia.mobi/fr/Ferdinand_Zecca, 20 Eylül 2008.
[22] Isabelle Debien, "Le cinéma dans les cafés carcassonnais au début du siècle",**1895**, No:17, Paris, Décembre 1994, s.55.
[23] Oğuz Makal, **Fransız Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara, 1996,s. 19.
[24] Jean Cluzel, **Propos Impertinents Sur Le Cinéma Français**, Presses Universitaires de France, Paris, 2003,s.16.
[25] Térésa Foucon, a.g.e., s. 3.

araştırma dikkat çekicidir. 1885-1918 yılları arasındaki yapılmış filmlerin %80'i kaybolmuştur.[26] Bunun en önemli nedeni ilk dönem sinemasının "gezici" bir sinema olmasıdır.

1908'den itibaren Fransa'da sinema endüstrisi gelişerek o zamana kadar olan en başarılı dönemine, zirve dönemine ulaşmıştır. Fakat bu konumunu yakın zamanda kaybetmeye başlayacak Pathé, Gaumont gibi devler liderliklerini Amerikalı rakiplerine bir daha geri alamamacasına kaptıracaklardır. Fransız Sineması'nın krize girmeye başlayış tarihini Sadoul başta olmak üzere bazı kaynaklar 1908 sonrası olarak gösterse de, ortak kanı I.Dünya Savaşı'nın başı olan 1914'ü işaret eder. 1919'dan itibaren ise Fransız Sineması'nın dünya perdelerindeki üretim oranı %15'e düşmüştür. Bu tarihten sonra Fransızlar kendi topraklarındaki egemenliklerini bile Amerika'ya teslim etmişlerdir. [27]

Fransız sinemasının dünya pazarındaki egemenliğini kaybedişindeki en önemli neden I.Dünya Savaşı'dır. Bunun dışında Amerikan sömürgeciliği, sinemaya gerekli yatırımların yapılamaması, izleyici oranlarındaki düşüşler, Fransız ustaları gibi yetenekli Amerikan yönetmenlerinin sinemaya girişi de nedenler arasında sayılabilir.

Sonuç olarak Fransa'da sinema, tarihsel gelişiminde bir sanat olmasından önce endüstri olmuştur.[28] İlk yıllarında tüm dünyayı etkisi altına alan Fransız sinemasını daha iyi anlayabilmek için oluşan ilk film türlerine, "sanat sineması"na dönüşüm dönemine ve tarihsel sürecinde oluşan akımlara genel hatlarıyla değinmek yerinde olacaktır.

B. FRANSIZ SİNEMASI'NIN ZİRVE YILLARI (1908-1913)

Sinemanın doğuşuyla hızlı bir endüstrileşme dönemine giren erken dönem Fransız sineması en başarılı dönemine daha önceden de belirtildiği üzere 1908 yılından itibaren kavuşmuştur. I.Dünya Savaşı öncesinde son bulan bu kısa ama parlak dönemde pek çok yeni film türünün ilk örnekleri verilmiş ve sinema büyük bir endüstri olmakla beraber bir sanat dalı olarak görülmeye başlanmıştır.

---

[26] Raymond Borde, **Les Cinématheques**, Nouvelle Edition L'Age D'Homme Ramsay, Paris, 1983, s.17.
[27] Richard Roud, a.g.e.,s.20.
[28] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.14.

1. Komedi Türünün Fransa'da Doğuşu ve Gelişimi

Komedi türüne ilk olarak Fransa'da rastlanmaktadır. Hatırlanacağı üzere ilk komedi, **Lumièreler**'in "Sulanan Bahçivan" (L'Arroseur Assosé) adlı filmidir. Daha ilk yıllardan başlayarak melodramın yanında komedi filmlerinin halkın en çok aradığı tür olduğunu anlayan film yapımcıları türe ilişkin filmlerin yapımına önem vermişlerdir. [29]

Komedi filmleri komedyenlerin ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu dönemde yapılan filmler komedyenlerin yarattığı tiplemeler ile başlarından geçen olaylar üzerinedir. Fransa'da kariyerlerine başlayan komedyenler yaptıkları türe özgü filmlerle sonrasında ünlerini tüm dünyaya duyurmayı başarmışlardır.

1905'te "Boireau" tiplemesiyle, komedi türünün ilk örneğini ortaya koyan **André Deed**, aynı zamanda ulusal sınırları aşan ilk komedyen olmuştur. **Jean Durand** "Zigoto", **Charles Prince** "Rigadin", **Léonce Perret** "Léonce" tiplemeleriyle yaptıkları seriler dünyada örnek teşkil etmiş ve özellikle İtalya'da (Crenetti, Polidor gibi) komedi tiplerinin oraya çıkmasını sağlamıştır.[30]

Bu dönemin en önemli komedyeni Fransız güldürüsünün babası **Max Linder**'dir. Max Linder'in ünü Amerika ve Avrupa'da yayılmış, kendisine " Kahkaha Kralı"(Le Roi du Rire) ünvanı verilmiştir. Linder; züppe, kibar, çapkın, şık Parisli "Max" tiplemesiyle "Max'ın Evliliği", "Max ve Kutlama Merasimi", "Max Moda Yaratıcısı", "Max Boğa Güreşçisi" gibi bir dizi film çekmiştir. 1905-1925 yılları arasında 300'e yakın filmle sinema tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Charlie Chaplin Max Linder için "tek, biricik hocam Max" ibaresini kullanmış onun filmlerinden etkilenerek sinemaya başladığını ifade etmiştir. Bir bakıma Max Linder olmasaydı, yalnız Şarlo değil, Buster Keaton (Malek), Harold Lloyd (Lui) gibi komedyenler de doğmayacaktı denebilir.[31]

Gerek gerçek yaşama dair, gerek çizgi film (Emile Cohl "Neşeli Mikroplar"/ Joyeux Microbes, 1909), gerek fantastik (Louis Feuillade "Bebek"/ Bébé serisi. Bebek, sinema tarihindeki ilk çocuk kahramandır.) filmler yapan yönetmenler 1908 öncesinde başlayan bu türle ilgili çok sayıda örnek vermişlerdir. Komedyen ve yönetmenleriyle dünyayı sallayan

---

[29] Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, 2. Baskı, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999,s.86.
[30] Oğuz Makal, a.g.e.,s.22.
[31] Alim Şerif Onaran, a.g.e., s.87.

Fransız komedisi, 1914'lerden itibaren yerini Amerikan komedi ekolüne bırakmıştır.

2. Fransa'da Sinemanın Sanat Oluşu: "Sanat Filmi" (Film d'Art)

Bir endüstriye dönüşmüş olan Fransız sineması bu dönemde geçici bir krize girmiş ve sinema izleyicisi oranında düşüş yaşanmıştır. Bu krizin nedenlerini Térésa Foucon, halkın hâlâ sinemayı bir panayır atraksiyonu olarak görmesine, 1908 öncesi işsizliğin artmasına, diğer yandan kentli sayısındaki yükselişin zevklerdeki yarattığı değişime bağlamaktadır.[32] Bu nedenle başta Pathé olmak üzere pazarlarını genişletmek zorunda olan Fransız film üreticileri bu kriz durumu için çözüm arayışına girmişlerdir. Sadoul'un da belirttiği gibi, krizin engellenmesi için sinema bir panayır eğlencesi olmaktan çıkarılıp tiyatroya benzer gerçek bir gösteriye dönüşmek amacıyla nitel ve nicel tüm değişimler yapılmalıydı.[33] Bu nedenle panayırlar sinema salonlarına dönüştürülmüş ve daha çok kentli asil sınıfın beğeneceği konular seçilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla tiyatroya, onun kaynaklarına, oyuncularına ve yönetmenlerine yönelinmiştir.

Bu yeni anlatım aracı aydınların ilgisini uyandırmıştır. 28 Şubat 1908'de kent soylusu Lafitte Kardeşler, Film D'Art kurumunu kurmuştur. Sanat filmleriyle ilgili en önemli girişime komedi okulundan da destek gelmiş, böylece "sanat filmi" denilen ama daha çok "tiyatro filmi" (théâtre film) özelliği taşıyan, ünlü yapıtlarda ünlü oyuncular formülüyle starlığı başlatan bir dönem başlamıştır.[34] İlk sanat filmi LeBargy ve André Calmettes'in "Guise Dükün'nün Öldürülmesi" (L'Assasinat de Duc de Guise) dir.[35] Bu filmin başarısı sanat filminin güçlenmesini sağlamıştır. Sinema artık yedinci sanat olarak tarihte yerini almaya başlamıştır.

3. Bölüklü (Dizi) Filmler

"Bölüklü film" modası, sanat filmi ile aynı dönemde ortaya çıkmış bir türdür. İlk olarak **Victorin Jasset**'in "Dedektifler Kralı" adlı bölüklü filmiyle başlayan (1908) ve

---

[32] Térésa Foucon, a.g.e., s.4.
[33] Georges Sadoul, **Histoire Génèral du Cinéma**, Tome 2, Edition Denoel, Paris, 1951, s. 443.
[34] Oğuz Makal, a.g.e., s.25.
[35] Alim Şerif Onaran, a.g.e., s.38.

"Sine-roman"dan (ciné-roman) kaynağını alan bölüklü filmler; polisiye, fantastik, melodram[36] olarak sınıflandırılabilinir. Birçok bölümden oluşan bu "arkası yarın" tarzı dizi filmler izleyicide büyük heyecan uyandırmıştır. Bu nedenle de başarısı yüksek olmuştur.

Dizi filmlerden fantastik dizi filmlerin en ünlü yönetmeni **Louis Feuillade**'dır. En önemli dizileri: "Fantomalar"(Fantômas) (1913-1914), "Vampirler" (Vampires) (1915-1917) ve "Judex" (1917) tir. Savaş döneminde Fransa'yı hiçbir şekilde terk etmeyen Feuillade için sinema tarihçisi Round: "İnsanlar Lumière ve Méliès'in sinemada birer gelenek olduğunu söylüyorlar. Ben onlardan başka Feuillade'ın Fantastik tarafını Méliès'ten, gerçekçi tarafını Lumière'den alan bir akım olduğunu söylüyorum."[37] demiştir.

Dizi filmlerin Amerika'ya gelişi, Fransız yönetmen Gasnier'in savaş döneminde Amerika'ya göçüp dizi türünün örneklerini orada vermeye başlamasıyla olmuştur. Bundan sonra da Amerika'da türün önlenemeyen yükselişine tanık olunmuştur.

4. Canlandırma Sineması ve Emile Cohl

Bu dönemde ele alınacak diğer yeni tür de "canlandırma sineması"dır. Günümüz çizgi filmlerinin atası olan bu türün tarihine baktığımızda aslında, bu konudaki ilk çalışmaların 1844 yılına dek uzandığı görülmektedir. Emile Reynaud, ilk kez "optik tiyatro" adını verdiği aletiyle devinimli resimlerle deneyler yapmıştır. "Zavallı Pierro" (1888) adlı yapıtı canlandırma sineması için bir çıkış filmi olarak düşünülse de teknik olarak hareketli resim tekniğinden farklıdır.[38] Asıl olarak Cohl'un deneyleriyle başlayan bu tür, Fransız sinemasına yenilikler getirmiştir. Emile Cohl, hareketli resim ustasıdır. Ünlü karikatürist André Gill'den dersler almış, mizah dergilerinde başladığı kariyerine senarist ve yönetmen olarak devam etmiştir. 1908'de "Fantasmagorie"yi yapmıştır. Daha sonra bunu; "Tanrılaşan Küçük Asker" (Le Petit Soldat Qui Devient Dieu), "Canlı Kibritler" (Les Allumettes Animés), "Neşeli Mikroplar" (Joyeux Microbes), "Kuklalar Arasında Bir Dram" (Drame Chez Les Fantoches) takip etmiştir. Yüzün üzerinde eser veren Cohl,

[36] Yann Darré, a.g.e., s.21.
[37] Richard Roud, a.g.e.,s.16.
[38] Oğuz Makal, a.g.e., s.26.

deneyleriyle sinemada hayal bile edemeyeceği bir ufuk açmıştır.[39]

C. I.DÜNYA SAVAŞI VE 1920'Lİ YILLAR FRANSIZ SİNEMASI

Fransa'nın I.Dünya Savaşı'na girişiyle birlikte savaşın yıkıcılığı tüm alanlarda olduğu gibi Fransız sinemasında da etkisini göstermiş ve sektörde tam anlamıyla bir çöküş yaşanmıştır. Sinema endüstrisindeki olumsuzluklara rağmen Fransız sineması bu dönemde de yaratıcılığını göstermiş ve sinema tarihi için çok önemli bir akım olan "Avant- garde"ı ortaya çıkarmıştır.

1. I. Dünya Savaşı'nın Fransız Sineması Endüstrisine Etkileri

Fransa'nın dünya sinemasında azalan rekabet gücü, bu döneme girmesiyle liderliği bir daha geri alamamacasına Amerika'ya kaptırmasına neden olmuştur.[40] Özellikle savaşın ilk yılında üretim neredeyse durmuştur. Daha sonraki yıllarda yavaş yavaş artan film yapımlarında ihracat düşmüş ve bunun tersine ithal filmlerin beyaz perdede gösterim oranı oldukça artmıştır. Birçok sanatçı ve teknisyen askere alınmış, bir kısımsa savaş döneminde çalışmalarına yurt dışında devam etmiştir. Endüstri devi Pathé'nin de bu dönemde pazar payı iyice düşmüştür. 1917'ye kadar Amerika'da kurduğu Pathé Exchange desteğiyle ayakta kalmayı başarmış fakat sonrasında şirketini rakibi Kodak'a satmıştır. Dolayısıyla, Fransız sinema endüstrisinin geleceğini başta Amerika ve Almanya olmak üzere yabancıların eline vermiştir.[41]

Sinema endüstrisinin bu kadar kötüleştiği bir dönemde, Fransız sineması yine de çok başarılı yapıtlar vermiş özellikle de savaşın bitimiyle üretim artmış, yeni doğan Avant-garde akımıyla sinema tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Dulluc'ün de dediği gibi: "Fransız sineması hayatta kalmayı nasıl başaracak, başarırsa nasıl Fransız olacak?"[42] tır. Bunun yanıtı, bir yandan aydınların artık sinemanın içinde olması ve sinemayı ciddiye alışları diğer yandan da filmlerin büyük stüdyolar yerine, daha çok yönetmenlerce

---

[39] Alim Şerif Onaran, **Sessiz Sinema Tarihi,**a.g.e., s.62.
[40] Gerard Betton, a.g.e.,s.9.
[41] Susan Hayward, **French National Cinema**, Routledge Edition, New York, 1993, s.21.
[42] Şenol Erdoğan, **Fransız Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s.22.

belirlenen, bir film için hazırlanan küçük stüdyolarda yapılmasıdır. (Büyük stüdyolarda film yapım geleneği 1920'lerden itibaren tamamen terk edilecektir.) Bağımsız yapımcılık, Fransız sinemasında deneyselliğe, yenilikçiliğe olanak tanıyıp Avant-garde'ın da etkisiyle nitelikli filmlerin yapılmasına katkıda bulunmuştur.[43] Filmler artık şirketlerdense yönetmenler istediği için yapılmış, diğer ülkelere oranla daha az üretim olsa da ortaya çıkan yapıtların çoğu kaliteli olmuştur.

2. 1920'li Yıllar Fransız Sineması'nda İzlenimcilik (Expressionisme): Avant-garde Akımı ve Özellikleri

Avant- garde Fransız sineması tarihindeki en önemli akımlardan biridir. Akım, yeni dönem Fransız sineması dâhil sinemanın tüm dönemlerinde dönüşüme uğrayarak yer alan ve diğer türleri etkileyen bir özelliğe sahiptir.

Fransız sanatçılarının ortaya koyduğu farklı, yenilikçi, deneysel filmlerden oluşan bu akım, 1920-1930 arası gerçek gelişimini göstermiştir. Temelinde ressamlar ve ozanlar vardır. 1920'lerde sanatçıların başkenti olan Paris, dadacılar, kübistler, gerçekçi ve gerçeküstücülerle sinemacıların bir araya gelmesini sağlamıştır. Tüm bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'na ve üst yapı kurumlarına karşı olup tüm kalıplara karşı da sürekli yeni dil arayışları içine girmişlerdir. Sinemanın ticari ve anlatısal niteliklerine karşı çıkıp sinema aracılığıyla dışsal gerçekçilikten dramatik bir etki yaratmak yerine, görüşlerine soyut bir plastik biçim verilmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Biçim bozumu, bindirme, örtü, bulanık görüntü gibi sinema tekniklerini sıkça kullanmışlardır.[44] Hollywood sinemasından farklı olarak filmlerdeki karakterlerin iç çatışmaları değişik bir dille aktarılmış ve öznel kamera kullanımı ön plana geçerek karakterlerin bakış açısıyla olaylar gösterilmeye çalışılmıştır. Böylece sinema fantastik dünyalar yaratabilen sanatsal bir biçim olarak görülmüştür.[45]

Fransız izlenimciliği olarak da adlandırılan avant- garde akımı döneminde ilk defa sinemanın edebiyat ve güzel sanatlarla eşit, hatta daha ciddi düzeyde ele alındığı

---

[43] Nilgün Abisel,a.g.e., s.141.
[44] Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1985, s.171.
[45] Nuray Aykul, "Gerçeküstücülük", **Sinema Akımları**, Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997,s. 100.

görülmüştür. Bunun ortaya çıkışı ise, sinema kuramcısı **Riccioto Canudo**'nun sinemayı "Yedinci Sanat" olarak adlandırması ve 1921'de "Yedinci Sanatın Dostları Klübü"nü (Clup Des Amis Du Septième Art) (CASA) kurmasıyla olmuştur.[46] Dönem için en önemli kişi denilebilecek **Louis Delluc** başta olmak üzere yeni kuşak sinemacılar CASA'nın çevresinde toplanmıştır.

Fransa'nın ilk kuramcısı Canudo'dur. Ama ilk gerçek eleştirmen Dulluc'tur. Delluc ilk defa "cinéaste"* terimini kullanıp literatüre sokan kişi olmuştur. Fransa'da ilk sinema kulüplerini (ciné-clubs) de o kurmuştur.[47] "Ciné-club"ler sinemacıların ve aydınların bir araya gelip film izledikleri ve sonrasında da eleştiri yaptıkları derneklerdir. Ayrıca "fotojeni" (photogénie) sözcüğünü Daguerre'den sonra yeniden gündeme getirmiştir. Fotojeniyi sıradan bir nesnenin, bir şiirsellik sergilemesini sağlayan görüntü olarak tanımlayan Delluc, yönetmenin elindeki en önemli malzemenin ışık, dolayısıyla gölge, insan yüzü ve nesneler olduğunu belirtmiştir.[48]

3. Avant-garde Akımı'nın Temsilcileri

Ünlü kuramcı **Louis Delluc** yaptığı filmlerle Avant- garde akımının önemli temsilcileri arasında yer almıştır. 1920'de film yapmaya başlamış, sekiz senaryo yazıp bunlardan altısını yönetmiştir. En önemli filmleri "Ateş" (La Fièvre) (1921) ve "Meçhulden Gelen Kadın"(La Femme de Nulle Part) (1922)'dır.[49] CASA'nın çevresinde Delluc ile birlikte toplanan izlenimci okulun diğer önemli yönetmenleri: Germain Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Ferdinand Léger'dir. René Clair, Louis Brunel ve Carl Deyer adlı dönemin diğer yönetmenleri izlenimci okulun içinde tam olarak yer almasalar da avant-garde akımından etkilenip akımın özelliklerini eserlerine yansıtmışlardır.

Fransız sinemasının **Alice Guy**'dan sonra ikinci kadın yönetmeni olan **Germain**

---

[46] Yann Darré,a.g.e.,s.22.

* Cinéaste, sinema sanatçısı, sinemacı anlamını taşır. Günümüzde sinema yönetmenleri için sıklıkla kullanılan bir terimdir.

[47] Yann Darré, a.g.e., s.24.

[48] Nuray Aykul, a.g.e., s.90.

[49] http://nezumi.dumousseau.free.fr/delluc.htm, 22 Kasım 2008.

Dulac "döneminin en radikal feministidir."[50] Önemli eserlerini; "İspanyol Bayramı" (La Fete Espagnol) (1919), "Gülümseyen Bayan Beudet"(1923), ilk gerçeküstücü film olan "Deniz Kabuğu ve Din Adamı" (La Couquille et Le Clergman) (1927) [51]oluşturmaktadır.

Dönemin bir diğer başarılı yönetmeni **Jean Epstein**'dir. İlk filmi "Pasteur"(1922) belgesel türünde verdiği bir eseridir. "Kanlı Han" (L'Auberge Rouge) (1923) adlı filminden sonra ilk başyapıtı olan "Sadık Kalp"i (Le Coeur Fidèl) (1923) yapmıştır.[52]

Avant- garde sinemasının yetenekli yönetmeni **Marcel L'Herbier**, önce Gaumont için dört yıl "Pax" dizisini ve "Enginlerin Adamı" (L'homme du Large) (1920) adlı filmleri yapmıştır. İlk Avant-gardist filmi "El Derado"yu ise 1921'de çekmiştir. Sanatının doruğuna "İnsanlık Dışı" (Inhumain) (1924), "Rahmetli Mathias Pascal" (Feu Mathias Pascal) (1925) ve " Para" (L'Argent) (1928) adlı filmleriyle ulaşmıştır. Daha sonraki yıllarda ticari filmler yapan ve televizyon yayıncılığıyla ilgilenen L'Herbier, 1943'te Paris'te ilk sinema okulu olan "Sinema Yüksek Öğretim Estitüsü" (L'Institut des hautes études cinématographiques) IDHEC 'i kurmuştur.[53] IDHEC, sonraki dönemlerde Fransız sinemasının gelişiminde ve üretkenliğinde büyük öneme sahip olmuştur.

Bu dönem için değinilmesi gereken bir diğer önemli yönetmen de **Abel Gance**'dır. Daha çok ele aldığı tarihsel konular ve ilginç görsel anlatımıyla sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. İlk 1918'de yaptığı "Suçluyorum"(J'accuse) adlı, savaş karşıtı filmiyle üne kavuşmuştur. Dört saatlik filmi "Tekerlek" (La Roue) (1923), demiryolu işçilerinin yaşamını anlatmıştır. Bundan dört yıl sonra "Napoléon" u çekmiştir. Birçok yeni tekniğin uygulandığı filmde pek çok figüran rol almıştır. "Tekerlek" filmiyle Gance, basit bir öyküden görkemli bir film çıkarmıştır. Film, mükemmel kadrajlama, ışık ve özellikle ritmik kurguya sahiptir.[54] Hızlı kurguya geçiş sağlayan film için Cocteau, "Resim nasıl ki Picasso'dan önce ve sonra olarak ayrıldıysa sinema da "La Roue"dan önce ve sonra diye

---

[50] Sabri Kılıç, **Deneysel Sinema'nın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1992, s.30.
[51] http://cinema.fluctuat.net/germaine-dulac.html, 22 Kasım 2008.
[52] http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13898, 24 Kasım 2008.
[53] Nilgün Abisel, a.g.e., s.159.
[54] Serhat Günaydın, "İzlenimcilik", **Sinema Akımları**, Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997,s.87.

ayrılır." demiştir.[55]

1923-24'ten itibaren "ikinci Avant-Garde" dalgası hâkim olmaya başlamıştır.[56] Fransız sinemasının en önemli yönetmenlerine dönüşecek genç sinemacılar kuşağı bu dönemde ilk eserlerini verip 1930'lar Fransız sinemasına damga vurmuşlardır. Bir kısım yönetmen gerçeküstü akımın sinemadaki yansımalarının ilk ve en önemli örneklerini vermişlerdir. Bunlardan en önemlileri Léger, Clair, Buňuel ve Dreyer'dir.

Aslında bir ressam olan **Ferdinand Léger**, bu dönemde "Mekanik Bale" (Le Ballet Mécanique) (1924) adlı başyapıtını gerçekleştirmiştir. Léger'in 1919-1924 arası yaptığı izlenimci tabloların sinemasal devamı sayılabilecek bu filminde belli bir sembolizmle ve kendine özgü estetik anlayışıyla nesnelerin temel özelliklerini vurgulamıştır.[57]

Fransız sinemasının en büyük yönetmenlerinden biri olan **René Clair**, mizah ve burleskin* yanı sıra fantastik ve gerçeküstücü filmleriyle de bu dönemde ön plana çıkmayı başarmıştır.[58] Avant- garde akımından etkilenen Clair, daha yirmi beş yaşındayken ilk filmi "Uyuyan Paris"(Paris Qui Dort) (1924) ve ardından "Perde Arası" (Entr'acte) (1924) adlı filmleri gerçekleştirmiştir. Clair, Fransız sinemasına daha çok uzun yıllar önemli eserler vermiştir.

Louis Buňuel, yabancı bir yönetmen olmakla birlikte Fransız sinemasına çok önemli gerçeküstücü filmler kazandırmıştır. Avant- garde akımı içinde incelenebilecek bu filmler arasında kendisinin ve Salvador Dali'nin rüyalarından yola çıkarak yaptığı "Endülüs Köpeği" (Un Chien Andalou) (1928) en çarpıcı filmidir. Film, saldırgan görüntüleri, anlatımında ve akışkanlıkta alışılmışın dışındaki tarzıyla olumlu ve olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır.[59] Daha sonra Dali ile yaptığı Altın Çağ (L'Age D'Or) (1930) adlı eserin uzun yıllar gösterimi yasaklanmıştır.

İzlenimci akımın etkisinde kalmış diğer bir yönetmen ise **Carl Dreyer'**dir. Sessiz

---

[55] Richard Raud, a.g.e.,s.21.
[56] Jean Pierre Jeancolas,a.g.e., s.35.
[57] Nilgün Abisel, a.g.e.,147.
* Sanat alanında ve özellikle edebiyatta rastlanan, komikliğe dayanan bir tür. http://tdkterim.gov.tr/seslisozluk/?kategori=yazimay&kelimesec=011390, 24 Kasım 2008.
[58] Oğuz Makal, a.g.e., s.40.
[59] Georges Sadoul, **Histoire du Cinema Mondial**, Edition Flammarion, Paris, 1976, s. 199.

sinemanın son eseri olarak kabul edilen "Jeanne D'Arc'ın Çilesi" (La Passion de Jeanne D'Arc) (1928) en önemli eseridir. İzlenimci görüntülere sahip bu film alabildiğine gerçeküstücü tarzı simgelemektedir. Dreyer bu filmiyle hareketli kamera teknikleriyle çektiği sahneleri Sovyet Devrim sineması kurgu teknikleriyle birleştirmiştir.[60]

Sessiz sinemanın son yıllarında Fransız sinemasında bahsedilenler dışında yeni kuşağı oluşturan Jean Vigo, Jean Renoir, Jacques Feyder, Marcel Carné, Julien Duvivier gibi diğer yönetmenler de yeni akım belgeselciliğin etkisiyle otuzlu yıllarda Fransız sinemasında "Şiirsel Gerçekçilik" olarak adlandırılan dönemi oluşturmuşlardır.

Her ne kadar 1929'da izlenimci akımın bittiği söylense de akımın diğer sinemacı kuşaklar ve sinema türleri üzerindeki etkileri uzun süreli olmuştur. Özellikle korku ve kara film (film noir) türlerinde izlenimci akımın kullandığı kurgu tekniklerine başvurulmuştur.[61]

II. SESLİ DÖNEMİN BAŞLANGICINDAN II. DÜNYA SAVAŞI'NA KADAR FRANSIZ SİNEMASI

Tüm ülke sinemalarında olduğu gibi Fransız sinemasında da sesli sinemaya geçiş Fransız sineması ve endüstrisinde büyük değişimler yaratmıştır. Pek çok yeni tür ortaya çıkmış sinemaya yeni yönetmenler katılmıştır. Bu dönemde Fransız sineması yaşanan teknik gelişimlerin yanında 1929 dünya ekonomik krizinden de etkilenmiştir. Ekonomik krizin sinemaya yansıması "Şiirsel Gerçekçilik" akımının doğmasına neden olmuştur.

A. SESİN GELİŞİ VE FRANSIZ SİNEMASI'NA YANSIMALARI

Sinemanın otuz yıl süren "sessiz" dönemi, görüntülere sesin eşlik etmeye başlamasıyla son bulmuştur. Sinema tarihinin ilk sesli filmi olarak 1927'de Alan Crossland'ın çektiği Amerikan yapımı "Caz Şarkıcısı" (The Jazz Singer) kabul edilmektedir. Sesin sinemaya girişi tüm dünya sineması endüstride şok etkisi yaratmıştır. Bunun nedeni sesin kullanılışının tüm sinema işleyiş yapısını alt üst edişidir. Fakat daha sonra da değinileceği üzere Fransız sineması kendini toparlamakta çok gecikmeyerek

[60] Serhat Günaydın, a.g.e.,s.99.
[61] David Bordwell, Kristin Thompson, **Film Art: An Introduction**, Mc Graw- Hill Inc Editions, New York, 1996, s.463-464.

uluslar arası alanda gelişme göstermeyi başarmıştır. Birçok sesli film denemesinin ardından André Hugon "Üç Maske" (Les Trois Masques) (1929) adlı tamamıyla diyaloglara dayanan ilk filmi [62]gerçekleştirmiştir. Böylece Fransız sineması sesli döneme geçiş yapmıştır. Bununla beraber Fransız sineması tarihindeki en önemli "konuşan" film René Clair'in imzasını taşıyan "Paris Damları Altında" (Sous Les Toits de Paris) (1930) gösterilmekte, bazı sinema tarihçileri tarafından ise ilk sesli film olduğu iddia edilmektedir.[63]

Bu döneme Fransız sinema endüstrisi gecikmeli olarak başlamış, teknik donanımlarını yenilemekte gecikmiştir. Léglise'e göre: "1935'te Fransa'daki film gösterim merkezlerinden % 60' ı yeterli donanıma sahip değildir. Aynı yıl için sesli film gösterimi yapabilen sinema sayısı 2868 iken hâlâ 1480 sinema sadece sessiz film gösterimi yapılabiliyordu."[64] Fransız sinemasına yabancı işletmecilerden (Alman, Rus, Amerikan) para akışı olsa da bu para bağımsız ya da ortak yapımlar için harcanmış, endüstrinin modernizasyonuna yatırım yapılmamıştır. Abel'in deyişiyle bu durum "sinema endüstrisi için bir felaket"[65] olmuştur. Buna karşılık donanımlı Amerikan sineması 1926-30 yılları arasında Amerika'daki sinemaların haftalık gişesi 50 milyondan 90 milyona çıkarmıştır. Sinema endüstrisindeki bu olağanüstü gelişme Amerikan kitle kültürünün yayılmasında belirleyici bir rol oynamıştır. [66]

Sesli sinema ortaya dil engeli çıkmıştır. Sessiz dönemde herhangi bir ulusa ait sinema filmi farklı uluslar tarafından rahatça izlenebilmekteydi. Fakat sesli filmlerin gelişiyle konuşulan dil yüzünden filmler diğer uluslar tarafından anlaşılamaz hale gelmiştir. Bu durum Fransız sinemasının bir süreliğine de olsa yükselişe geçişini sağlamıştır. Birkaç yıl içinde prodüksiyon sayısı artarak 1932'de son zamanların en yüksek seviyesi olan 157 filme ulaşmıştır. Tüm ülke sinemaları gibi Fransız sinemasını da vakit kaybetmeden filmlerin "çoklu versiyonlar"ını yapmaya yönelmiştir. Yani aynı film birkaç dilde yeniden

---

[62] Térésa Faucon, a.g.e., s.8.
[63] Richard Roud, a.g.e, s.24.
[64] Paul Léglise, **Histoire de la Politique du Cinéma Français**, Tome 1,Edition PierreL'herminier, Paris, 1977, s.106.
[65] Richard Abel, **French Cinema: The Fist Wave, 1915-1929**, Princeton University Press, N.Jersey, 1984, s.37.
[66] Jacques Portes, **De la Scene a L'écran, Naissance de la Culture Masse aux Etats Unis**, Edition Belin, Paris, 1997 s.311.

çekilmektedir. Film aynı stüdyoda çekilse de filmi sahneye koyanlar ve teknik ekip her versiyonda farklıdır. Bu dönem sinemasındaki filmlerin "çoklu versiyon"ları izleyicilerin pek de hoşuna gitmemiştir.[67] Dolayısıyla daha az tercih edilmişlerdir. Bu bağlamda sessiz dönem daha çok filmlerin evrenselliğini vurgularken, filmlerin sesli hale gelişi sinemayı ulusallaştırmıştır.[68] Yani sesli filme geçiş filmlerin ihraç oranını düşürürken ulusal üretimde artışa yol açmıştır. Fransız filmlerinin sesli ve sesiz dönemdeki ortalama sayılarına bakıldığında 1924-29 yılları arasında 69 film yapılmış iken, 1930-1938 yılları arasında bu sayının 125'e çıktığı görülmektedir. Buna karşılık Amerikan filmlerinin sayısı aynı dönemlerde 417'den 229'a düşmüştür. [69]

1934'te dublajın çıkışıyla filmlerin "çoklu versiyon" dönemi sona ermiş, ticari anlamda sektörde kalıcı bir çözüm oluşturmuştur. Bununla birlikte bu dönemde Amerikan yapımcılarının "konuşan filmler" üzerindeki kontrolünün bir kısmının kaybolmasına ve etkinliğinin azalmasına neden de olmuştur.[70]

Fransız sinemasında 1920'lerin başından itibaren Amerikan sinemasının baskınlığı gözle görünür şekilde artmıştır. 1921'deki gösterilen filmlerin %85'i ithal iken 1924'de aynı pazar oranına Amerika tek başına sahip olmuştur.[71] Bu tehdide karşı Fransız sineması kota sistemine geçmiştir. Susan Hayward'a göre geç kalınmış bir tedbir olan kota uygulaması Fransız sinemasının gelecekteki korumacı politikalarının sembolüdür ve Amerikan tekelci eylemlerinden korunmak için yapılacak olan kanunların temeli niteliğindedir. Devlet 1936'da dublajlı Amerikan filmlerinin ithalini 150 filmle sabitlemiştir.[72]

Aşağıdaki tabloda yıllara göre Fransız sinemasındaki ulusal yapımlar ve ithal filmlerin sayısı ile sinema salonlarının sayısı verilmektedir.

---

[67] Susan Hayward, a.g.e.,s.23.
[68] Aktaran:Fabrice Montebello, **Le cinema En France**, Edition Armand Colin Cinéma, Paris,2005, s.23,(Victoria de Grazia, **La Sfida Dello Star system: L'Americanismo Nella Formazione Della Cultura Di Massa in Europa,1920-1965**, Quaderni Storici,1985).
[69] Paul Léglise, a.g.e., Tome 2, s.214.
[70] Jacques Portes, a.g.e., s.316.
[71] Sandy Lewis Flitterman, **To Desire Differently: Feminism and the French Cinema**, First Edition., Illinois, 1990, s. 79.
[72] Susan Hayward,a.g.e., s.24.

Tablo1. Fransız sinema pazarında yerli, yabancı film ve sinema salonu sayılarının yıllara göre dağılımı

Yıl	Sinema Sayısı	Yerli Film Sayısı	İthal Film Sayısı
1918	1444	53	530
1920	2400	101	Bilinmiyor
1925	Bilinmiyor	73	573
1929	4200	52	385
1937	3700	134	290

Kaynak: Susan Hayward, **French National Cinema**, Routledge Edition, New York, 1993, s.25.

Sesin gelişi sinema endüstrisi kadar filmlerin içeriklerinde, yapım tarz ve tekniklerinde de önemli değişimler yaratmıştır. Buna göre yapılan filmlerin çoğunda oyunculuk ve diyaloglar ön plana geçmiştir. Komediler, müzikaller, vodviller* başta olmak üzere tiyatro uyarlamaları önem kazanmıştır.[73] Bu nedenle yeni dönemde tiyatro yazarları, yönetmenleri, oyuncuları sinemaya dolmuş ve tiyatro eserlerinden sayısız uyarlama yapılmıştır.

Ses, kurgu ve çekimlerde de önemli değişimlere neden olmuştur. Abisel, sesli döneme geçiş ile birlikte kamera hareketlerinin hemen hemen ortadan kalktığını kameranın yeniden "sabit bir göz" haline geldiğini, dış çekimin neredeyse imkânsız hale geldiğini vurgulayarak sabit mikrofonlarla hareketleri sınırlandırılmış oyuncularla durağan filmler çekildiğini kaydetmiştir.[74] Sesli sinemayla birlikte saniyede akan görüntü sayısı da değişime uğramıştır. Sessiz sinema döneminde saniyede 20 kare geçerken, sesli dönemle birlikte sinemasal görüntünün oluşumunda saniyede 24 kare akması esası belirlenmiştir.[75]

* Vodvil toplumsal sorunları, mizahi bir yaklaşımla hicveden tiyatro türüdür. http://tr.wikipedia.org/wiki/Vodvil, 28 Kasım 2008.
[73] Yann Darré, a.g.e.,s.39.
[74] Nilgün Abisel, a.g.e.,s.167-168.
[75] Térésa Faucon,a.g.e.,s.8.

Sesli sinema ve etkileri büyük ustalar arasında ciddi tartışmalara neden olmuştur. Bir kısım, özellikle sesli sinemanın ilk yıllarında sanat değeri düşük filmlerin yapılmasından dolayı sese karşı çıkmıştır. Her ne kadar bir dönem bu tartışmalar süregeldiyse de, sesli filmlerin sayısındaki artışa bir engel oluşturamamıştır. 1929'da 52 film üretilmişken bu rakam 1930'da 98'e 1931'de ise 156 çıkarak hızlı bir yükseliş yakalamıştır.[76]

Artık sesli sinemadan geri dönüş yoktur. Renkli filme geçiş de bu döneme rastlarken bu durum, sinemada siyah-beyaz film yapımını engellememiştir. Fakat sesin gelişi sessiz sinemanın sonunu getirmiştir. [77]

B. TİYATRO KONSERVELERİ

Sesli sinemanın ilk yıllarından itibaren daha önce de belirtildiği üzere "filmleştirilmiş tiyatrolar" önem kazanmıştır. Teknik ilerlemelerin izin verdiği bu tarz, Fransız sinemasının hiçbir zaman tam olarak engel olamadığı tiyatroyla ilintilendirilmiş "film d'art"tır.[78] "Tiyatro konserveleri"[*] adı verilen bu türe o dönemde ilgi çok fazla olmuştur. Pierre Billard'ın belirttiğine göre, 1930-34 arası yapılan uzun metrajlı 687 filmden 260 tanesi tiyatrodan uyarlamadır.[79]

Gün geçtikçe daha fazla izleyici toplayan filmleştirilmiş tiyatrolar elde ettikleri büyük gişeler sayesinde Hollywood filmlerinin Fransız sinema pazarındaki üstünlük tehlikesine karşı alternatif bir çözüm olarak görülmüşlerdir. Bulvar komedisinin yerini almayı başaran bu tür buna karşın Fransız sinemasına hiçbir orijinallik getirememiştir.[80] Eğlendirici ve çok hoş olmalarına rağmen ünlü oyuncuların performans ve kişilikler etrafında dönen bir çeşit kaydedilmiş tiyatro olmaktan öteye gidemeyen türün en önemli iki temsilcisi **Marcel Pagnol** ve **Sacha Guitry**'dir. 1930'lerin en önemli yönetmenleri

---

[76] Gerard Betton, a.g.e.,s.39.
[77] Térésa Faucon,a.g.e.
[78] Paul Rotha, Richard Griffith**, Sinema Yazıları**, Çeviren: Ayzer Ovatman, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001,s.211-212.
[*] Tiyatro konservesi terimi için bakınız Yann Darré, a.g.e.,s.40.Nijat Özön, a.g.e.,s.186.
[79] Pierre Billard, **L'Age Classique du Cinéma Français Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague,**, Edition Flammarion, Paris,1995, s.142.
[80] Şenol Erdoğan, a.g.e., s.79.

kariyerlerine sinemanın sessiz döneminde başlamışken Pagnol ve Guity bunun istisnasıdır. Bu iki usta yönetmen tiyatro kökenlidir ve dolayısıyla ses işlerinin temel koşuludur.[81]

Sinemanın bir drama matbaasından başka hiçbir şey olmadığını ileri süren **Pagnol**'un[82], "Marius"(1929) adlı eseri Fransız sesli sinemasının ilk önemli filmlerinden biri olarak kabul görmüştür. Aslında bir tiyatro olan ve köylü dramlarını anlatan "Marius"u sinemaya uyarlamıştır. Bu eserinin dışında, "Jofroi" (1933), "Angele" (1934), "César" (1936), "Topaze" (1936) "La Femme du Boulanger" (Fırıncının Karısı) (1938) diğer önemli yapıtlarıdır. "Topaze" ve " Marius" adlı eserlerinin farklı versiyonları başta Hindistan, Japonya, Amerika olmak üzere dünyanın dört bir yanında yapılmıştır.[83] Marcel Pagnol, Fransız taşrasını anlatan yapıtlarıyla sanatı halka yaymıştır.

Filmleştirilmiş tiyatro türünün diğer önemli temsilcisi **Sacha Guitry**, Fransız sinemasına 36'nın üzerinde eser bırakmış önemli bir sinemacıdır. Aynı zamanda tüm filmlerinde rol alan Guitry'in başyapıtı kendi romanından uyarlama "Bir Düzenbazın Romanı" (Le Roman d'un tricheur) (1935) adlı eserdir. Çok az diyalog bulunan bu filmi[84] dışında; "Pasteur"(1935), "Babam Haklıydı" (Mon Père Avait Raison) (1936) "Hükümdarın İncileri" (Les Perles de la Couronne) (1937) adlı eserleri "tiyatro konserveleri" türünü en güzel şekilde simgeleyen diğer filmleridir. Sinema yapmayı tiyatroya tercih ettiğini belirten yönetmen bir ironi ustası olarak kabul edilmektedir.[85]

1930'ların Fransız filmlerinin neden tiyatroyu tedişi ile ilgili Siegfried Krauer, bu filmlerin yapılma nedenini dönemin toplumsal sorunlarına bağlamıştır. Daha sonra üzerinde durulacak olan "Şiirsel Gerçekçilik" akımının oluşumunu da etkileyen 1929 ekonomik bunalımı ve iki savaş arasını temsil eden bu dönem, yaşamı kısmi felce uğratmıştır. Halk gerçekliklerden bir süreliğine de olsa kaçıp anlık mutluluklar yakalayabilmek için tiyatrolaştırılmış filmlerle ihtiyaç duymuştur.[86]

1930'lu yıllar Fransız sinemasında Avant -gardist sinemacılardan René Clair'in

---

[81] Richard Roud, a.g.e.,s.23.
[82] Paul Rotha, a.g.e.,s.212.
[83] http://www.marcel-pagnol.com/parcours.php, 30 Kasım 2008.
[84] http://fr.wikipedia.org/wiki/Sacha_Guitry, 30 Kasım 2008.
[85] http://guitry.free.fr/, 30 Kasım 2008.
[86] Aktaran: Paul Rotha, a.g.e.,s.212.

başını çektiği bir grup sinemacı tiyatro konservelerini eleştirmiştir. Sesli filme geçişin ne tiyatroya ne sinemaya benzeyen "filme çekilmiş tiyatro" olan berbat bir türü yarattığını savunarak bu tür dışında eserler vermeyi yeğlemişlerdir. Onlara göre sinema tiyatroyla bağlantısı olmayan bağımsız bir alan olmalıdır.[87]

Clair ile birlikte ilk eserlerini sessiz dönemde veren Renoir, Feyder, Epstein, Lévy, Duvivier, Gremillon, Gance, L'Herbier gibi ustalara Vigo, Carné gibi genç, yetenekli yönetmenler de eklenerek 30'lu yıllardan savaş dönemine kadar sinemaya damgasını vuracak "Şiirsel Gerçekçilik" akımını oluşturmuşlardır.

Bu dönemle ilgili değinilmesi geren son konu ise Fransız sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasında sayılan yönetmenler kadar çoğunluğu edebiyat ya da gazetecilikten gelen yazarların da büyük rol oynamasıdır. Diyalogların ve diyalog yazarlığının büyük önem taşıdığı bu dönem sinemasında oluşan boşluğu doldurup yer eden önemli senaryo yazarları arasında Marcel Achard, Jacques Prévert, Henri Jeanson ve Charles Spaak sayılabilir. [88]

C. ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİK (LE RÉALİSME POÉTİQUE)

> "Şiirsel Gerçekçilik zihinsel bir gerçekçiliktir.
> Toplumun çekilmiş fotoğrafındansa daha çok bir röntgen filmidir." [89]

Fransız sinemasının 1930'lu yıllarına Şiirsel Gerçekçilik adı verilen akım damgasını vurmuştur. Akımın ortaya çıktığı dönem, dünya ve Fransa için ekonomik, politik ve demografik anlamda zorlu bir süreci işaret etmektedir. I. Dünya Savaşı'nın yaraları sarılmamışken, II. Dünya Savaşı'nın sinyalleri gelmeye başlamış, 1929 dünya ekonomik bunalımı Fransa'yı da vurmuştur. İşsizlik oranı 1929'da sıfır iken 1935'te yarım milyonu

[87] Richard Roud, a.g.e.,s.21.
[88] Nijat Özön, a.g.e.,s.191.
[89] Jean Pierre Jeancolas, "Jill Forbes Ou La Conversation Interrompue (Notes Sur Le Réalisme Dans Le Cinéma Français, 1895-1939)", **French Cultural Studies**, Vol:14, 2003, s.263.

bulmuştur.[90] Tüm bu sorunlar sinemaya yansımış ve Şiirsel Gerçekçilik'in temel hatlarını oluşturmuştur.

Toplumsal ve psikolojik konuların yer aldığı bu sinemaya karamsar bir hava hâkimdir. Şiirsel Gerçekçilik; yazınsal doğacılıktan (Zola, Mc Orlan), popülizmden ve önceki on yılın Avant-Garde akımlarından (izlenimcilik, gerçeküstücülük, dışavurumculuğun şiirsel görüntüsü) etkilenerek oluşmuştur. Temelde iki dinamiği vardır: Şiirsellik ve Gerçekçilik.[91] Şiirselliği çevre seçimi ve kahramanların davranışlarından kaynaklanır. Sisli limanlar, ıslak caddeler, kafeler şiirsel atmosferi yaratır. Şiirsel Gerçekçilikte özellikle caddelerin önemi büyüktür ve akımı "Strassenspielfilm" (sokak filmleri) türü besler. Caddeler loş ve ıslaktır. Sokak lambalarının ve şehrin ışıklarını yansıtır. Akımın film senaryolarına bakıldığında ise genellikle romandan uyarlanmış katı bir senaryoya şairin yazdığı diyaloglar eşlik eder (Ünlü şair Jacques Prévert gibi). [92] Bunun yanında filmin kahramanları, aynı zamanda anti-kahraman ve marjinaldirler. Asker kaçakları, katil erkekler, umutsuz ve mutsuz evlilikler yapmış sevdiği erkeği arayan kadınlar vardır. Kahramanların kaçmak ya da ölmekten başka şansları yoktur. Akımın gerçekçilik yönü filmlerde kahramanların karşısına çıkan gangster ve polislerle temsil edilmiştir.[93]

Akımın filmlerinde "dışavurumculuk" (expressionisme) gerçekçiliğin ifade şeklidir. Filmlerin dekoru çok dikkatle bu gerçekçiliği bozmamak üzere hazırlanmıştır. Özellikle de ışığın kullanımı ve yansımaları atmosfer yaratımında dışavurumcu bir simgedir. Bu filmlerin yaratımında ve dekorunda birçok dışavurumcu Alman sinemacı yer almıştır (Curt Curren, Alexandre Trauner, Eugen Schüfftan). [94]

Şiirsel Gerçekçilik'in gerçekliği üretilmiş ve "depresif" öğeler taşıyan bir

---

[90] Susan Hayward, a.g.e., s.123.
[91] Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, a.g.e., s.128.
[92] Résumé de l'exposé sur le réalisme poétique, 26 novembre 2006, http://blog.francetv.fr/cinema/index.php/2006/11/26/42188-resume-de-lexpose-sur-le-realisme-poetique, 2 Aralık 2008.
[93] Alim Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, a.g.e
[94] Jacques- Bernard Brunius, **En Marge du Cinéma Français**, Arcanes, Paris, 1954, s.70.

gerçekliktir.[95] Jean Pierre Jeancolas bahsettiği gerçekçilik türünü dönemin filmleri ve ünlü oyuncusu Jean Gabin üzerinden örnekler vererek açıklamıştır. 1936- 1939 yılları arasında yapılan filmlerde filmin kahramanı Jean Gabin sürekli öldürülmüş ve bu popüler kahraman miti bir sonraki filmde yeniden vücut bulmuştur. Gabin, Julien Duvivier'in "Cezayir Batakhaneleri" (Pépé Le Moko) (1937) adlı filminde, Marcel Carné'nin yönettiği ve Jacques Prévert'in yazdığı "Sisler Rıhtımı" (Quai des Brûmes) (1938) ve Jean Renoir tarafından yapılan "Hayvanlaşan İnsan" (La Bete Humaine) (1938) adlı filmlerin sonunda öldürülmüştür. Son olarak Carné'nin bir başka filmi olan "Gün Doğarken" (Le Jour Se Lève) (1939) ile canlanan Gabin, filmin sonunda intihar etmiş ve bu filmin ardından Fransa savaşa girmiştir. Jeancolas'ya göre toplumsal depresyon filmlerin gerçekliğine yansımıştır. Savaşın hemen öncesinde gerçeklik çok daha bunalımlı hal aldığı için Gabin filmde intihar ederek bundan kendini feda etme pahasına kaçmıştır.[96]

Fransız sinemasına savaştan önce başarılı bir dönem yaşatan ve sinemanın tiyatro etkisinden kurtulmasında önemli rol oynayan bu akımın pek çok başarılı temsilcisi Fransız sineması için önemli katkılarda bulunmuştur.

Şiirsel gerçekçiliğin temsilcilerinden **René Clair**, sessiz dönemde eserler verdikten sonra ilk sesli filmi "Paris Damları Altında" (Sous Les Toits de Paris) (1930) adlı eserini yapmıştır. Sesli sinemayı yeren bu film, diyalogların ağırlıkta olduğu en önemli film olarak kabul edilmiştir.[97] Clair, daha sonra "Milyon" (Le Million) (1931) adlı filmi yapmıştır. Bu filmde müziği ve şarkıları çok iyi kullanarak küçük Parisli insanların yaşamından "gerçekçi" ve "şairane" kesitler sunarak tüm dünyayı etkilemiştir. Clair "14 Temmuz" (14 Juillet) (1932) ile bir kez daha Paris'in içine dalmıştır. Modern dünyadaki makineleşmeyi yeren filmi "Özgürlük Bizimdir" (A Nous La Liberté) (1932) Chaplin'in "Modern Zamanlar" adlı filmi için esin kaynağı olmuştur. Chaplin'in "Modern Zamanlar" adlı filminde olduğu gibi doğrudan otomasyon ve yabancılaşma konularına değinmese de Clair bu filmiyle "insanın mutluluğuna katkıda bulunmak yerine onu kölesi haline getiren

[95] Jean PierreJeancolas, a.g.e., s.258.
[96] A.g.e.
[97] Nijat Özön,a.g.e.,s.186.

makineleşmeye karşı çıktığını" belirtmiştir.[98]

Bu dönemin en ünlü yönetmenlerinden bir diğeri **Jean Vigo**'dur. Vigo şiirsellikle sosyal eleştirinin eşsiz harmanlanışı olan otobiyografik film "Hal ve Gidiş Sıfır"ı (Zéro de Conduite) (1932) çekmiştir. Anarşist sinemanın da güzel bir örneği olan bu film 1933'deki sansür yasası çerçevesince 1945'e kadar yasaklanmıştır.[99] Vigo 29 yaşında hayata veda etmeden önce çok önemli bir başyapıt bırakmıştır: "L'Atalante" (1934). Vigo, "L'Atalante"da, I.Dünya Savaşı öncesi natüralizmle, avant garde sinemasının sürrealizmini birleştirmiştir. Richard Roud, Vigo ile ilgili: " Eserlerinde her şey tanıdık ama değişiktir çünkü Vigo bir şair gibi bakar hayata. Böylelikle banal ve sıradanın içinde şaireneliği yakalar."[100] diyerek genç usta yönetmenin çağının çok ilerisinde olan tarzını özetlemiştir.

Şiirsel gerçekçilik akımının etkilerinin en çok gözlemlendiği, belki de akımın en güzel örneklerini veren yönetmeni **Marcel Carné**'dir. Bu başarısında Jacques Prévert'in elinden çıkan senaryoları filmleştirmesinin önemi büyüktür.[101] "Sisler Rıhtımı" (Quai des Brûmes) (1938) ve "Gün Doğarken" (Le Jour Se Lève) (1939) tarzını en güzel simgeleyen önemli yapıtlarıdır. "Sisler Rıhtımı" filmi sisli bir yolda Jean Gabin'in ıslanmış görüntüsüyle başlar. Değişen Fransız sinemasının kanıtı olan bu sahne yeni ahlak, yeni kahraman ve yeni film tarz film yapımını göstermektedir.[102] "Kuzey Oteli" (Hotel du Nord) (1938) adlı filminden sonra "Gün Doğarken" adlı eserini yapan Carné, bu filmin tamamını stüdyo ortamında çekmiş ve stüdyo banliyö olarak dekore edilmiştir. [103] Önce sevgilisini baştan çıkaran adamı öldüren sonra sıkışıp kaldığı otel odasında intihar eden kahramanın (Jean Gabin) trajedisini anlatan film, Prévert'in kalemiyle şiirsel bir hale bürünmüştür.

"Fransız yönetmenlerin en Fransız'ı" olarak nitelendirilen dönemin diğer bir usta yönetmeni **Jean Renoir**, Yeni Dalga akımının yönetmenlerinin benimsediği belki de tek

---

[98] Oğuz Makal, a.g.e.,s.44-45.
[99] Eprahim Katz, **The International Film Encyclopedia**, Second Edition,Papermac, London, 1982,s.1196.
[100] Richard Roud, a.g.e.,s.26.
[101] Başak Kerimoğlu, "Şiirsel Gerçekçilik", **Sinema Akımları,** Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997, s.135.
[102] Aktaran: Dudley Andrew, "Poetic Realism", **Rediscovering French Film**, Düzenleyen: Mary Lea Bandy, The Museum Of Modern Art Edition, N.York, 1983,s.115,(Robert Chazal, Marcel Carné, Seghers, Paris, 1965).
[103] Jean Pierre Jeancolas, **Histoire du Cinéma Français**, a.g.e.,s.43.

eski kuşak yönetmendir. Ünlü ressam Auguste Renoir'ın oğlu olarak babasının resimlerindeki izlenimciliğini sinemaya taşımıştır.[104] Renoir bu dönemde alt tabakadan kişileri anlattığı "Dişi Köpek" (La Chienne) (1931) ve ardından İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını etkileyen "Toni" (1934) adlı filmleri çekmiştir. Sonrasında Prévert'in senaryosunu yazdığı "M. Lange'ın Suçu"(Le Crime de M.Lange) (1935) adlı filmi yapmıştır. Anti burjuva olan M.Lange'ın patron ve diğer işçilerle ilişkisini anlatan politik bu filmin ardından önemli diğer politik filmi, "Hayat Bizimdir" (La Vie Est A Nous) (1936) ile seçimler öncesi komünist partinin propagandasını yapmıştır 1936-39 yılları arasında bir çok film yöneten Renoir, "Bir Kır Eğlencesi"(Une Partie de Campagne) ile (1937) Louis Delluc ödülüne layık görülmüştür. Ama asıl başyapıtlarını bundan sonra vermiştir. "Büyük Aldanış" (La Grande Illusion) (1937), savaşın saçmalığını gösteren savaş karşıtı bir filmdir. 1938'de "Marsilyalı Kız"(La Marseillaise) adlı 1789 devrimini anlatan filmi çektikten sonra Renoir, savaşın yaklaşmasıyla birlikte daha da karamsarlaşıp Zola'dan uyarlama natüralist bir eser olan "Hayvanlaşan İnsan"ı (La Bete Humaine) (1938) çekmiştir. Renoir ertesi yıl "Oyunun Kuralı" (La Règle du Jeu) ile bu sefer burjuvanın gerçek bir yergisini yapmaya girişmiştir. Fakat bu başyapıtı uzun süre sansüre uğramış ve sonrasında gösterimden kaldırılmıştır.[105]

Şiirsel gerçekçilik akımında önemli eserler veren yönetmenlerden biri de **Jacques Feyder**'dir. Marcel Carné'nin ustası olan Feyder'in en önemli filmleri "Büyük Oyun"(Le Grand Jeu) (1934), "Mimoza Pansiyonu" (Pension Mimosas) (1935) ve "Kahramanlar Panayırı" (La Kermesse Héroique) (1935) dır. Ünlü ustanın bu filmlerindeki başarılı şekilde hazırlanmış dekorlar görsel etki yaratarak izleyiciyi anlamın derinliklerine göndermektedir.[106]

Şiirsel gerçekçiliğin diğer başarılı yönetmeni **Julien Duvivier** eserlerini 1930-1960 yılları arasında vermiştir. "Bandera" (1935) ve "Cezayir Batakhaneleri" (Pépé Le Moko) (1937) filmleri ile Kuzey Afrika'nın merhametsiz ortamını dramatize ederek aktarmıştır. "Güzel Takım" (La Belle Equipe) (1936) adlı filmi ise komedi türünde verdiği önemli bir

[104] Şenol Erdoğan, a.g.e., s.67.
[105] Oğuz Makal,a.g.e.,s.50-55.
[106] Dudley Andrew, a.g.e.,s.116.

filmdir. Filmde beş işsiz arkadaşa piyango vurması ve bu parayla bir kır kahvesi inşa etmelerinin hikayesi anlatılır.[107] Duvivier savaş döneminde pek çok Fransız yönetmen gibi Amerika'ya göç etmiş ve bu dönemde orada eserlerini vermeye devam etmiştir.

Sembolizmden etkilenmiş **Marcel l'Herbier** bu dönemin başarılı yönetmenlerindendir. "Atmaca" (L'Epervier) (1933) ve "Saadet" (Le Bonheur) (1934) filmleri şairane gerçekçiliğin izlerini taşımaktadır.[108] Büyük bir sinema yıldızına tutulan bir anarşistin imkansız aşkının anlatıldığı "Saadet" adlı filmi, Rotha ve Griffith: "Filmler ve izleyicileri arasındaki ilişkiyi bugüne kadar hiçbir filmin yapamadığı kadar iyi anlatan ve rastgele yapılmış bir film."[109] olarak değerlendirmişlerdir.

Yukarıda bahsedilen yönetmenler önemli eserleriyle Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde yer almışlar, böylece II. Dünya Savaş'ı öncesinde Fransız sinemasına en parlak dönemi yaşatmışlardır. Şiirsel Gerçekçilik II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle son bulmasına rağmen sonraki dönemlerdeki İtalyan Gerçekçiliği ve Yeni Dalga gibi akımlar için esin kaynağı olmuştur.[110]

III. II. DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA FRANSIZ SİNEMASI

Fransa daha I. Dünya Savaşı'nın olumsuzluklarını atlatamadan II. Dünya Savaşı'na girmiş ve Alman işgaline uğramıştır. Fransa'yı ciddi bir yıkıma uğratan bu önemli toplumsal olayın sinema ve endüstrisine yansıyışları da önemli sonuçlar doğurmuştur. Savaşın bitimiyle kendini toplamaya çalışan Fransız sineması zorlu bir dönemden sonra yeniden popülaritesini kazanmış ve mevcut Amerikan sineması tehdidine karşı "Fransız kalitesini" koyarak "Kalite Sineması" adı verilen , "Yeni Dalga" akımıyla son bulacak olan bir sinema türünü oluşturmuştur.

---

[107] http://www.abc-lefrance.com/fiches/lagrandeillusion.pdf, 2 Aralık 2008.
[108] Alim Şerif Onaran, a.g.e., s.129.
[109] Paul Rotha, Richard Griffith,a.g.e., s.214.
[110] http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_po%C3%A9tique, 2 Aralık 2008.

A. II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ (VICHY DÖNEMİ) FRANSIZ SİNEMASI VE SİNEMA ENDÜSTİRİSİNDEKİ DEĞİŞİMLER

II. Dünya Savaşı'na giren Fransa daha savaşın başında Almanlar tarafından işgal edilmiştir. Paris'i Haziran 1940'de ele geçiren Almanlara, Fransız Mareşal Pétain'in başkanlığındaki burjuvazinin savunucusu ve koruyucusu hükümet hiçbir direniş göstermemiş, Fransa'yı Naziler'e bırakıp işgal bölgesi dışındaki Vichy bölgesine yerleşmiştir. Bu dönemde Fransa'da işgal bölgesi ve bağımsız bölge olmak üzere iki bölge ve hükümet oluşmuştur. Bu durumun etkisiyle savaş dönemi Fransız sineması aynı zamanda "Vichy Dönemi" ya da "İşgal Dönemi" Fransız sineması[111] adını almıştır.

Alman işgali öncesinde altın çağını yaşayan, dünyada ticari anlamda Amerika'dan sonra en iyi ulusal sinema olan Fransız sineması, işgalle birlikte adeta donmuştur. 1941 yılı baharına kadar yeni yapımlar yapılamamış, materyaller bulunamamış, elektrik kesintileri yaşanmış, hatta sinema salonlarının büyük bir kısmı Naziler tarafından kapatılmıştır. 1930'lu yılların birçok ünlü yönetmeni (Clair, Rénoir, Duvivier, Feyder) ve sonrasında yeni kuşak yetenekli yönetmenler (Becker, Clouzot, Bresson) ülkeyi terk ederken, bazı ustalar kalmayı tercih etmiştir (Claude Autant- Lara, Guitry, Pagnol, Gance). Kalanlarla birlikte, gerek Almanların gerek Pétain hükümetinin baskısı altında üretime yeniden başlanmıştır. 1940' da sadece 6 film yapılabilmişken bu rakam 1941'de 60'a, 1942'de 78'e yükselmiştir fakat yeniden düşüşe geçmiş 1943' de 58, 1944'te ise sadece 11 film yapılabilmiştir.[112]

İşgal dönemi pek çok sinema tarihçisi tarafından daha çok olumsuz yönleriyle ele alınsa da aslında garip bir şekilde Fransız sinemasının muhteşem dönemlerinden biri olmuştur. Bu dönemde izleyici oranları rekor seviyeye çıkmıştır. 1939'da 6 milyon olan izleyici sayısı 1942'de 50 katına çıkıp 310 milyona ulaşmıştır. [113] Bunun tabii ki belli nedenleri vardır. Öncelikle Naziler tarafından günlük aktivitelerin çoğu yasaklanmıştır. (Plajlar ve restoranların çoğu kapatılmıştır.) Elektrik kesintileri yaşanmış, halk yakıt

---

[111] Jean Pierre Bertin –Maghit, **Ders Notları**, l' Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Ekim-Aralık 2007.
[112] Yann Darré, a.g.e., s.65.
[113] Colin Nettelbeck, "Narravie Mutations: French cinema and its relations with literature from Vichy towards the New Wave", **Journal of European Studies**, Vol: 37(2), Sage Publications, 2007, s.161.

sıkıntısı çekmiştir. Dolayısıyla sinema salonları insanların huzurlu bir şekilde gidebilecekleri, ucuz, sıcak mekânlar olarak görülmüştür. Filmler ise savaşın gerçekliğinden ve günlük hayatın bunalımından kaçışa yardımcı olmuştur.[114] İzleyici oranlarındaki artışın diğer bir nedeni ise Naziler'in, Amerikan ve İngiliz filmlerinin Fransa pazarına girişini engellemesidir. Sadece Alman, İtalyan ve Fransız filmlerinin gösterildiği Fransa'da ulusal filmlere ilgi çok artmış ezeli rakip Hollywood bir süreliğine de olsa piyasadaki yerini kaybetmiştir.[115]

İthal filmlerin girişinin engellendiği savaş dönemi Fransız sineması pazarında Almanlar önce pek çok propaganda filmi gösterimi yapmışlardır. Fakat bu durum Fransızlar tarafından protestolarla karşılanmıştır. Bunun üzerine "Continental" adıyla bir yapım ve dağıtım şirketi kurup (1941) Fransız sinemasına sermaye aktarma yolunu seçmişlerdir.[116] Bu çerçevede pek çok başarılı yapımlar gerçekleşmiştir. İşgal dönemi boyunca (1940-44) yapılan 250'ye yakın filmden 30'u Continental tarafından yapılmıştır. Williams'a göre bu bir ironidir. Bu firma Alman sinemasına hiç ürün vermemekle birlikte Fransız yerli sinemasını kendi oyunları için zorlayarak aslında "Fransız kalite" geleneğine yardımcı olmuştur.[117] Continental tarafından yapılmış en başarılı filmler arasında Cluzot'nun "Katil 21 Numarada Oturuyor" (L'Assassin Habite Au 21) (1942) ve "Karga" (Le Corbeau) (1943); Tourneur'un "Cécile Öldü" (Cécile est Morte) (1942) ve "Şeytanın Eli" (La Main du Diable) (1943); Decoin'in "İlk Randevu" (Le Premier Randez-Vous) (1941) adlı filmleri yer almaktadır.[118]

Mareşal Pétain hükümeti işgal başlar başlamaz tüm endüstri kollarında komiteler kurmuştur. Sinema sektörünün bir merkeze bağlanıp denetimi ve düzenlenmesi içinse "Sinema Endüstrisi Organizasyon Komitesi"ni (COIC) (Centre d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) oluşturup (1940-1945) Almanlar ile birlikte çok katı sansür

---

[114] Evelyn Ehrlich, **Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation**, Colombia University Press, New York, 1985, s.82.
[115] Colin Nettelbeck, a.g.e.
[116] Fabrice Montebello, a.g.e, s.34.
[117] Alan Williams, **Republic of Images: A History of French Filmmaking**, Harvard University Editions, Cambrige,1992, s.257-258.
[118] Colin Nettelbeck, a.g.e.,s.162-163.

uygulamaları başlatmışlardır. Yahudilerin hiçbir koşulda sinema sektörünün herhangi bir dalında çalışamayacağı Mareşal tarafından açıklanmıştır. 60 bin kişinin çalıştığı sektörde, 9 bin kadar Yahudi'ye çalışma yasağı getirilmesi kargaşa yaratmıştır. [119] Böylece Yahudiler sektörden sistematik olarak elenmişlerdir.

COIC' nin bu olumsuzlukları bir yana bırakıldığında, aslında kurum Fransız sinema endüstrisi için Fransa'nın sinema tarihinde atılmış en büyük adımlardan biri olmuştur. COIC sinema endüstrisini olumlu olarak etkileyecek önemli pek çok düzenleme yapmıştır. Yapım masraflarıyla ilgili filmlere maddi yardım sağlanması, bilet satış ve bundan vergi alınması, prodüksiyon ve film finansmanları için izleyici kayıtlarının tutulması, "cinémathèque"lerin kurumsallaştırılması, ilk sinema okulu olan "Sinema Yüksek Öğretim Enstitüsü" nün (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) (IDHEC) (1943) kurulması ve desteklenmesi gibi Fransız sinemasında pek çok ilk gerçekleştirilmiştir.[120] COIC, savaş sonrasında "Ulusal Sinema Merkezi" ne (Centre National Cinématographique) (CNC) (1946) dönüştürülerek[121] Fransız sinema tarihindeki önemini korumuştur.

B. VICHY DÖNEMİ FRANSIZ SİNEMASI'NDA FİLM TÜRLERİ VE TEMSİLCİLERİ

İşgal dönemindeki film türleri ve yönetmenleri incelendiğinde Fransız sinemasına uygulanan çok sıkı denetim ve sansürden dolayı, Fransız yönetmenlerin daha çok tarihsel, polisiye, fantastik film türlerinin büyük yer kapladığı "kaçış sineması"na[122] yöneldiği görülmektedir. Bu dönemde pek çok tiyatro ve edebiyat eseri sinemaya uyarlanmıştır. Bu dönem sinemasına canlılık katan bu tarz filmlerin çok olmasıdır.[123] Vichy döneminin önemli yönetmenlerine bakıldığında önceki dönem yönetmenleri ve onlara eklenen çok başarılı yeni yönetmenler göze çarpmaktadır.

Vichy döneminde "kaçış" sinemasına yönelen yönetmenlerinden ilki **Marcel**

---

[119] Jean Pierre Bertin –Maghit, **Le Cinéma Français Sous l'Occupation**, Editions Perrin, Paris, 2002, s.74.
[120] Pierre Billard, a.g.e., s.367-368.
[121] Colin Nettelbeck, a.g.e., s.163.
[122] Nijat Özön, **Sinema El Kitabı**, Elif Yayınları, İstanbul,1964, s.43.
[123] Colin Nettelbeck, a.g.e., s.168.

Carné'dir. Şiirsel Gerçekçilik akımının usta yönetmeni, bu dönemde de Jacques Prévert ile çalışmıştır. Hükümete ödün vermeyen ama aynı zamanda karşı da çıkmayan Carné'nin yaptığı tarihsel film "Gece Ziyaretçileri"(Les Visiteurs du Soir) (1942) ve "Cennetin Çocukları"(Les Enfants du Paradis) (1943) dönemin en popüler filmleri olmuştur. "Cennetin Çocukları" yine bir Carné Prévert ortaklığı sonucu doğmuştur. Tiyatro oyuncuları çerçevesinde geçen film, aslında işgal döneminin alegorik bir anlatısıdır. Filmdeki karakterler ise Fransa'nın bu dönemdeki durumunun temsilcileridir.[124]

"Kaçış" sineması yönetmenlerinden bir diğer isim ise **Henri Georges Clouzot**'dur. "Continental" şirketinin finansmanı olduğu başarılı bir polisiye örneği olan "Katil 21 Numarada Oturuyor" (L'Assassin Habite Au 21) (1942) filminden sonra yine aynı şirketin finansmanıyla "Karga" (Le Corbeau) (1943) adlı filmi yapmış ve bir başyapıta imza atmıştır. Sembolik anlatımıyla başarılı bir film olmasına rağmen Fransız direnişçilerini yerdiği ve Nazi sempatizanı olduğu gerekçesiyle çok tepki görmüş ve Clouzot vatan hainliğiyle suçlanıp bağımsızlık döneminde meslekten men edilmiştir. 1948 yılına kadar da bağışlanmamıştır.[125]

Kaçış sineması türünde verilen diğer önemli eserler ve yönetmenleri: **Jean Delannoy**'un Cocteau'nun senaryosunu yazdığı çağdaş bir efsane olan "Edebi Dönüş" (L'Eternel Retour) (1943) adlı filmi, **Claude Autant- Lara**'nın "Chiffon'un Evlenmesi" (Le Mariage du chiffon), "Aşk Mektupları" (Lettres D'Amour), "Tatlı" (Douce) filmleridir.[126]

Savaş dönemi Fransız sinemasında "kaçış" sineması dışında toplumsal konuları gerçekçi olarak işleyen yönetmenler de vardır. Savaş döneminin gerçekçi yönetmeni **Jean Grémillon** işgal döneminde mükemmel iki filmini çekmiştir: "Yaz Işığı" (Lumière D'Eté) (1943) ve "Gökler Sizindir" (Le Ciel Est A Vous) (1944). Komünistlere yakınlığıyla bilinen Grémillon filmlerinde işçilere, işgal altında yaşan Fransız halkına yer vermiştir. [127]

Toplumsal konuları filmlerinde işlemekten çekinmeyen bir diğer önemli isim **Louis**

---

[124] Phil Powrie,**The Cinema of France (24 Frames)**, Paperback, 2006, s.56.
[125] Oğuz Makal, a.g.e.,s.70-71.
[126] Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**,a.g.e.,s.192.
[127] Jean Pierre Jeancolas,a.g.e., s.48.

Daquin'dir. Daquin, "Biz Çocuklar" (Nous Les Grosses) (1941) adlı filmi ile Paris'in kenar mahallelerindeki çocukları anlatmıştır.[128]

Savaş döneminde yönetmenliğe başlayan **Jacques Becker** farklı tarzlarda eserler vermiştir. Gerçekçi tarzıyla dikkat çeken yönetmenin ilk yapıtı "Son Koz" (Dernier Atout) (1942) polisiye bir filmdir. Köylü bir ailenin yaşamını konu alan roman uyarlaması "Goupi Kırmızı Eller"(Goupi Les Mains Rouges) (1943) önemli başarı kazanmıştır. Bu filmin ardından işgal altındaki Parislileri anlatan "Fabalas" (1945) adlı filmle dram türünde eser veren Becker, dönemin toplumsal gerçeklerini gözler önüne sermiştir. [129]

İşgal döneminin sonlarına doğru çoğu yönetmen direniş hareketine katılıp Fransa'nın kurtuluşunu gösteren belge-filmler çekmişlerdir. Bunlardan en önemlisi "Direnme Günlüğü" (Le Journal De La Résistance) dür. [130]

İşgal dönemindeki yönetmenler incelenirken söz edilmesi gereken önemli bir isim de bu dönemde yönetmenliğe başlayan **Robert Bresson**'dur. Savaş sonrası Fransız sinemasının en büyük ismi haline gelecek Robert Bresson ilk olarak Vichy Dönemi'nde yönetmenliğe başlamıştır. Diğer yönetmenlerden oldukça farklı tarzı ve yaratıcığıyla bir efsaneye dönüşecek olan Bresson'un mükemmel kadrajları ve montaj sanatı onu özgün kılmaktadır. Bresson film estetiği ile ilgili: "Kişileri ve olayları birbirinden ayıran farklılıkları belirleyip bunlara film içindeki yeni temsillerle bağımsızlık kazandırırım"[131] demiştir. İlk eseri "Günah Melekleri"(Les Anges du Péché) (1943) oldukça farklı bir çalışma olmuştur. Bu filmde yönetmen, inançsızlar için bile dinsel bir konuya dramatik yaşam vermeyi başarmıştır. Ünlü oyuncuların yer aldığı bu filmden sonra Bresson, sonraki filmleri için tanınmamış simaları hatta halktan kişileri seçmiştir. İkinci filmi "Boulogne Ormanı Kadınları" (Les Dames du Bois de Boulogne) (1945) sinema tarihinde bir dönüm noktasıdır ve günümüzde hala "modern" bir film olma özelliğini göstermektedir.[132] 1950 yılına kadar başka film yapmayan Bresson, işgal sonrasından yakın döneme kadar Fransız

---

[128] Nijat Özön, a.g.e.
[129] http://cinememorial.com/Acteur_detail.php?id=417, 27 Kasım 2008.
[130] Jean Pierre Jeancolas , a.g.e.
[131] Aktaran:René Prédal, **50 Ans du Cinéma Français**, Edition Nathan, Paris, 1996,s.115,(Robert Bresson, Notes Sur Le Cinématopraphe",Paris, 1975).
[132] David Thomson, **A Biographical Dictionary of Film,**Second Edition, Morrow, New York, 1981, s.68.

sinemasına birçok başyapıt kazandırmıştır.

C. SAVAŞ SONRASI FRANSIZ SİNEMASI

Savaş dönemini zorluklarla atlatan Fransız sineması savaş sonrasında değişim dönemine girmiş ve kaybettiği zamanı telafi etmeye çalışmıştır. Pierre Billard'ın da belirttiği gibi " Fransız sineması bu dönemde özgürlüğünü yeniden kazanmalı, açık pazar, teknik gelişme, yeni anlatım stilleri ve yeni sinemasal duyarlılıkla dünya pazarında kaybettiği konumunu ve zamanını yeniden yakalamalıdır."[133]

Fransız sineması savaş döneminde kapatılan kapılarını yeniden yabancı filmlere özellikle de Amerikan filmlerine açmıştır. Diğer yandan savaş döneminde Fransız sinemasındaki Vichy hükümeti ve Alman işgali karşıtı pek çok direnişçi yönetmen savaşın sonlarına doğru ideolojik savaşlarını vermeye başlamışlardır. Bu direnişçi yönetmenler birleşip "Fransız Sineması'nın Kurtuluş Komitesi"ni (Le Comité de Libération Du Cinema Français) (CLCF) (1944) kurmuşlardır. Bu komiteyle birlikte savaş döneminde yapılamayan birçok direniş filmi ve belgesel film yapılmaya başlanmıştır.[134] Diğer yandan savaş döneminde yurt dışına kaçan yönetmenlerin çoğu yurda geri dönmüş ve eserlerini vermeye başlamışlardır. Böylece Fransız sineması savaş sonrasına büyük umutlarla girmiştir.

Bu dönemin özelliklerinden belki de en önemlisi idari oluşumlarda yapılan büyük değişikliklerdir. Buna göre Fransız sinemasında devletin yerinin arttırıldığı yeni bir yapılanma söz konusudur.

COIC kaldırılmış yerine "Ulusal Sinema Merkezi" (CNC) (Centre National de la Cinématographie) (1946) kurulmuştur.[135] 1959'da kültür bakanlığına bağlanacak olan CNC'nin görevi devletin kontrolünde sinema sektörüne finansal destek sağlayıp sektörde aidat ve vergi düzenlemelerini yapmaktır. Diğer bir önemli değişme ise Alman kurumu

---

[133] Pierre Billard, a.g.e., s.450.

[134] René Predal, a.g.e., s.17-18.

[135] Laurence Thaisy, **La politique cinématographique de la France en Allemagne Occupée, 1945-1949,** Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2006, s.35.

olan "Continental" ın (bünyesindeki sinema salonları dahil olmak üzere) "Genel Sinema Birliği" (L'Union Générale Cinématographique) kısa adıyla UGC'ye dönüşmesidir. Son olarak yapılan diğer bir önemli düzenleme ise Fransız sineması yararına propaganda yapan yasal bir organ olan "Unifrance-Film"in 1949'da kuruluşudur. [136] Bu kurumlar sonradan özellikle de yakın dönem Fransız sinemasının temel yapısının şekillenmesinde önemli rol oynamışlardır.

Ekonomik anlamda zor bir süreçten geçen Fransız sinema endüstrisi savaşın ardından, yeniden yapılanıp film sayısını arttırmaya çalışmıştır. Kendini besleyecek bir durumda bile değilken bunu tek başına yapabilmesi imkânsız olan Fransa için tek umut yardım almak olmuştur. O dönemde bu yardımı yapabilecek tek ülke ise Amerika'dır. Fransız başbakanı Léon Blum ile Amerika Birleşik Devletleri Sekreteri James Byrnes Fransa'nın kredi talebi için bir araya gelmiş ve 1946'da antlaşma imzalamışlardır. [137] "Blum-Byrnes" Antlaşması adı verilen bu antlaşma sıkıntıdaki Fransız film ekonomisi için geçici bir süre rahatlatma yarattıysa da sonradan Fransız sineması için bir tehdit oluşturmuştur.

Söz konusu antlaşma gereğince Amerika'nın kredi verip (1,37 milyar dolar) mevcut savaş borçlarını silmesine karşılık, Fransa'nın hali hazırdaki kota sisteminin değiştirilmesi kararı alınmıştır. Fransız komünist gazetesi bu olayı "Fransız- Amerikan Antlaşması Fransız Sinemasının Ölüm Kararıdır" manşetiyle duyurmuş ve büyük tartışmaların başladığı bir döneme girilmiştir. David Bellos bu durumu savaş sonrası Fransız sinemasındaki Amerikan karşıtlığı ile ilgili ilk büyük patlama olarak değerlendirmiştir.[138]

Fransa savaş öncesinde yabancı film rekabetine karşı "sayısal kota"yı kullanılırken (Örneğin 1936'da ülkeye sadece 188 yabancı film girmesine izin veriliyordu.) "ekran kotası" sistemine geçmiştir. Yeni sisteme göre; on üç haftanın dört haftasında Fransız

---

[136] Fabrice Montebello,a.g.e.,s.38.
[137] Patricia Hubert- Lacombe, **Le Cinéma Français Dans La Guerre Froide**, **1946-1956**, L'Harmattan, Paris, s.15-20.
[138] David Bellos, **"**Tati and America: Jour de fête and the Blum-Byrnes Agreement of 1946"**, French Cultural Studies**, Vol:10, No.29, June 1999,s.154.

filmlerinin gösterim zorunluluğu vardır. Geri kalan dokuz haftada istenilen filmler gösterilebilecektir. Böylelikle 1940'tan beri Fransa'da gösterilemeyen 2000 Amerikan filmi için gün doğmuştur. [139] Yani bu antlaşma, bir bunalım yaratıp pazara çok sayıda Amerikan filminin girişine neden olmuştur. 1945-46 yıllarında Fransa'da gösterilen filmlerin %70'i Amerikan yapımıdır ve Sadoul'a göre bu durum yerli film endüstrisini tehdit etmiştir.[140] Ancak birkaç yıl sonra sinemacıların yoğun protestoları sayesinde kota sistemine düzenlemeler yapılmıştır (1948). Savaş sonrasında kapılarını Hollywood filmlerine açan Fransız sineması yoğun rekabete rağmen düşünülenin tersine 1946'da 94, 1947'de 74, 1948'de 98 film üretebilmeyi başarmıştır.[141]

Sinemanın popüler olup izleyici sayısının en yüksek olduğu (1947 ve 1957'de 400 milyonun üzerinde) savaş sonrası Fransız sineması, "Kalite Sineması" (Le Cinéma de la Qualité) olarak da adlandırılmıştır. Aslında bu dönemdeki "Kalite Sineması" ne öncesindeki Şiirsel Gerçekçilik ne de sonrasındaki Yeni Dalga gibi bir akım değildir. Sadece bir sıfattır. Hollywood tehdidine karşı yapımcılar "Fransız Kalitesi"ni koymuşlardır.[142] Böylece Amerikan filmleri karşısında bir güç ve farklılık oluşturmaya çalışmışlardır.

Savaş sonrası dönemde yapılan filmlerin pek çoğu işgal dönemini anlatan ya da tarihi konu alan filmlerdir. Roman uyarlamalarına da bu dönemde oldukça sık rastlanmaktadır.

Savaşın ardından roman uyarlamalarının yapıldığı filmlerle burjuva kesimi sinemaya çekilmeye çalışılmıştır. **Christian-Jacques**'ın "Parma Manastırı" (La Chartreuse de Parme) (1947) ve **Autant-Lara**'nın "Kızıl ve Kara" (Le Rouge et Le Noir) (1954) eserleri Sthendal'dan, **Carné**'nin "Kader Değişmez" (Thérèse Raquin) adlı filmi Zola'dan uyarlanmıştır. Ayrıca **Delannoy**'un "Pastoral Senfoni" (La Symphonie Pastorale) (1946) Gide'den, **Merveille**'in "Denizin Sessizliği" (Le Silence de la Mer) (1948) Vercor'dan,

---

[139] A.g.e.,s.153.
[140] Aktaran: Susan Hayward, a.g.e., s.123, (Georges Sadoul, **Histoire Génèral du Cinéma**,Denoel Edition, Paris, 1948, s.94).
[141] Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, Timaş Yayınları, İstanbul,1997, s.83.
[142] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e., s.59.

Bresson'un "Bir Kır Papazı'nın Günlüğü" (Journal d'un Curré de Campagne) (1950) Bernados'tan uyarlama yapılmış diğer önemli eserlerdir.[143]

Dönemin yönetmenlerine bakıldığında ustaların hâlâ iş başında olduğu görülmektedir. Bu yönetmenlerden biri olan **Jean Grémillon**, "Altı Haziran Şafakta" (Le Six Juin a l'Aube) (1945) adlı belgesel filmi yapmış, bundan sonra "Özgürlüğün Baharı" (Le Printemps de la Libérté) (1948) ve "Bir Kadının Aşkı" (L'Amour d'Une Femme) (1954) adlı filmleri çekmiştir.[144]

Chaplin'in "Dünyanın en büyük yönetmeni" olarak adlandırdığı **Jean Renoir**, savaş döneminde uzun süre yurt dışında kalmıştır. Amerika'da, İtalya'da ve Hindistan'da da filmler yaptıktan sonra Fransa'ya geri dönmüş muhteşem filmini olan "French Cancan" ı (1955) yapmıştır. 1956'da bu film ona Sinema Akademisi Ödülü'nü getirmiştir. Sonrasında "Eléna ve Erkekler" (Eléna et Les Hommes) (1956), "Çayırda Kahvaltı" (1959) adlı filmleri çekmiştir. [145]

Savaş döneminde Fransa'yı terk etmiş bir diğer yönetmen **René Clair**'dir. İngiltere ve Amerika'ya gitmiş savaşın son bulmasıyla da Paris'e geri dönmüştür. Fransa'daki ikinci kariyerine 1947'de "Sükût Altındır" (Le Silence Est d'Or) adlı filmiyle başlamıştır. Bu filmle sessiz döneme saygısını sunmuştur. "Şeytanın Güzelliği" (La Beauté du Diable) (1949) ve "Gecenin Güzelleri" (Les Belles de Nuit) (1952) ile ustalığını ortaya bir kez daha ortaya koyan Clair'in savaş sonrası filmleri gençlik dönemine göre daha melankolik, daha akademik ve daha yaratıcıdır. [146]

Savaş sonrası dönemin önemli yönetmenlerinden bir diğeri **René Clément**'dir. Clément, işgal döneminde birkaç kısa film gerçekleştirdikten sonra uzun metraja bir direniş filmi olan "Demiryolu Savaşı" (La Bataille Du Rail) (1945) ile geçiş yapmıştır. Clément'in

---

[143] Colin Nettelbeck, a.g.e.,s.170-171.
[144] http://www.cineartistes.com/fiche-Jean+Gr%E9millon.html, 1Aralık 2008.
[145] "Je m'appele Jean Renoir", http://www.univ-nancy2.fr/renoir/, 5 Aralık 2008.

[146] René Clair, Cinéma D'Hier, Cinéma D'Aujourd'hui, http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/cinema_886/promotion-du-cinema-francais_5370/une-galerie-cineastes_7913/rene-clair_8301/index.html, 8 Aralık 2008.

savaş öncesi realizminden etkilenerek yaptığı bu film, belgesel ile kurgusal arasında bir türe sahiptir ve büyük başarı kazanmıştır. Clément sonrasında "Lanetliler" (Maudits) (1947) ,bir kara film olan "Kaçak Aşık" (Au-delà des Grilles) (1949) ile "Yasak Oyunlar" (Jeux Interdits) (1952) adlı diğer önemli filmleri yapmıştır. [147]

İşgal sonrası dönemde de bahsedilmesi gereken diğer bir isim **Robert Bresson'**dur. Kendi tarzında ilerlemeyi seçen Bresson 1951'de Bernanos'tan bir uyarlama olan "Bir Köy Papazı'nın Günlüğü" (Le Journal d'un Curé de Campagne) adlı filmi çekmiştir. İlk defa amatör kast kullanılmış, kişileri yüzlerinde gördüğü şeylere göre seçmiştir. O, insan yüzünün dünyadaki en güzel manzara olduğuna inanmıştır. Bresson'un filmleri başka bir dünyaya ait gibidir. Sonrasında çektiği "Bir İdam Mahkumu Kaçtı" (Un Condamné a Mort S'est Echappé) (1956) ile de başarı kazanmıştır. Bresson da Merveille gibi sinemayı öncelikli olarak kendini ifade ve kişisel sanat dünyasını kurma aracı olarak görmektedir. Bresson'un ahlaki yapısı ve estetiği, onun sinemasını özel kılmaktadır. Plana göre sade ve titizlikle yerleştirilmiş görüntü ve sesler, radikal stile sahip bir oyunculuk, film akarken dış sesin kullanım şekli gibi keşfettiği özellikler ondan sonraki sinemacılara yol açmıştır.[148]

Dönemin normlarının dışında eşsiz ve yaratıcı bir grup yönetmen farklı tarzlarda başarılı çalışmalara imza atmıştır. Bunlardan **Henri Georges Clouzot**, 1947'de polisiye bir film olan "Katil Kim?" ile sinemaya geri dönmüş ardından "Monon"u (1949) yapmıştır. "Dehşet Yolcuları" (Le Salaire de la Peur) (1943) ile Cannes'da Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır. 1955'te çevirdiği "Şeytan Ruhlu Kadın"(La Femme Diabolique) adlı filmden sonra Brigitte Bardot'un oynadığı bir yıldızın hayatını anlatan "Gerçek" (La Vérité) (1960) adlı eseriyle ticari anlamda büyük başarı kazanmıştır.[149]

Dönemin ağırlıklı karamsar filmlerine karşılık **Jacques Becker**, farklı olarak bu dönemde dört komedi filmi çekmiştir: "Antoine ve Antoinette"(Antoine et Antoinette) (1947), "Temmuz Buluşması" (Rendez –vous de Juillet) (1949), "Edouard ve Caroline" (Edouard et Caroline) (1952), "Estrapade Sokağı" (Rue de l'Estrapade) (1953). Bunların

---

[147] http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12518, 8 Aralık 2008.

[148] Aktaran: Colin Nettelbeck, a.g.e.,s.174, (André Bazin, "Le Journal d'un Curré de Campagne et Le Sytilistique de Robert Bresson, Cahiers du Cinema, Vol:3, 1951, s.7-21).

[149] Oğuz Makal, a.g.e., s.82.

dışında drama türünde yaptığı "Altın Hotoz" (Casque d'Or) (1952) ile dikkatleri çeken Becker, kara film- polisiye türünde ise "Paraya El Sürmeyin" (Touchez Pas Au Grisbi) (1954) ve "Delik" (Le Trou) (1960) filmleri ile başarılı sağlamıştır.[150]

Fransız sinemasında uzun zamandır görülen güldürü türündeki önemli açık büyük bir hiciv ustası olan **Jacques Tati** tarafından da başarılı bir şekilde doldurmuştur. İlk filmi "Bayram Günü" (Le Jour de Fête) (1949) büyük beğeni toplamıştır. "M. Hulot'un Tatili" (Les Vacances de M. Hulot) (1953) ile Fransız burjuvalarını "alter ego" olan Hulot karakteriyle ustaca yermiş, sonrasında ise "Amcam" (Mon Oncle) (1958) ile çağdaş yaşamın saçmalıklarını gözler önüne sermiştir.[151]

Savaş sonrası dönemde çok yetenekli iki yönetmen daha ortaya çıkmıştır: Jean Cocteau ve Jean Pierre Melveille.

Yazar ve oyuncu olarak önceden başladığı kariyerine bu dönemde yönetmenliği de ekleyen **Jean Cocteau** başarılı çalışmalara imza atmıştır. Luis Delluc ödülünü aldığı "Güzel ile Havyan" (La Belle et La Bete) (1946) ile fantastik bir dünyayı gözler önüne sermiştir. Bahsedilmesi geren diğer bir önemli çalışması "Orfée"(Le Testament Orphée) (1950) dir. Bu filmle Yunan felsefesini Paris sokaklarına taşımıştır. Cocteau şiirle sinemayı karıştırarak düşlerin sinemasını oluşturmayı başarmıştır.[152]

Fransız sinemasına ilk defa bu dönemde eser veren diğer yetenekli yönetmen **Jean Pierre Melveille**'dir. Savaş döneminde yaşadıkları onu film çekmeye yönetmiştir. Bir edebiyat uyarlaması olan "Denizin Sessizliği" (Le Silence de la Mer) (1949) ilk uzun metrajlı filmidir. Romanındaki gibi hemen hemen hiç konuşmanın olmadığı bu film sonradan Yeni Dalga sinemacıları arasında da hayranlık uyandırmıştır. Melveille bu filmden sonra Cocteau'nun senaryosunu yazdığı "Müthiş Çocuklar" ı (Les Enfants Terribles) (1950) yapmıştır. 1955'te yaptığı "Bob le Flambeur" çok ucuz ve star barındırmayan yapım olmakla beraber Yeni Dalga'nın haberci filmidir. Melveille ise Yeni Dalga'nın teknik ve metotlarının öncüsü kabul edilmektedir.[153]

---

[150] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e., s.64.
[151] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e., s.65.
[152] Şenol Erdoğan, a.g.e.,s.91.
[153] Collin Nettelbeck, a.g.e.,s.173-174.

Savaş sonrası Fransız sineması 1950'lerde oturmuş bir sinema olmasına karşın belli yaratıcı akımlardan yoksundur. René Prédal'ın değişiyle "estetik anlamda bir iskelete sahip değildir."[154] 1930'ların ve 1940'ların estetik anlayışlarını barındıran ve devamı niteliğindeki bu sinema, Yeni Dalga akımı ile 1958'de "kırılma"ya uğramış, böylece Fransız sinemasında Klasik dönem sona ermiştir.

[154] René Prédal, a.g.e.,s.52.

BÖLÜM II: MODERN DÖNEM FRANSIZ SİNEMASI: MODERN DÖNEMİN BAŞLANGICI NDAN DOKSANLI YILLARA KADAR FRANSIZ SİNEMASI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ (1958-1990)

Fransız sinemasında modern dönem "Yeni Dalga" adı verilen akımla başlamıştır. Fransız sineması için büyük önem taşıyan bu akım, Fransız sinemasına pek çok yenilik getirmiştir. Yeni Dalga'dan doksanlara kadar olan süreçte de Fransız sineması birçok değişime uğramış böylece yakın dönem sinemasının temelleri atılmıştır.

I. MODERN FRANSIZ SİNEMASI'NIN BAŞLANGICI: YENİ DALGA (NOUVELLE VAGUE) VE 1960'LI YILLAR FRANSIZ SİNEMASI

1960'ların sinemasına Yeni Dalga akımı hâkim olmuştur. Bu akım çok kısa bir döneme işaret etse de Fransız sineması için büyük önem taşımaktadır. Yeni Dalga sadece 1960'lı yıllar Fransız sinemasına damgasını vurmakla kalmamış başta Fransız sineması olmak üzere dünya sinemasında yeni ufuklar açmıştır.

A. YENİ DALGA'YI HAZIRLAYAN KOŞULLAR VE AKIMIN ORTAYA ÇIKIŞI

Yeni Dalga 1958-1962 yılları arasında ortaya çıkan ve doruk noktasına ulaşan, sinemanın geleneksel anlatı yapısına karşı tepki duyan bir grup genç sinemacının eleştirileri ve sonrasında yaptığı filmleriyle oluşturduğu, Modern Fransız Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinemadır.

"Yeni Dalga" (Nouvelle Vague) adı ilk kez Françoise Giroud'un "Express" dergisinde 1957'de yayınlanan sosyolojiyle ilgili bir yazısında geçmiştir. Bir silkinme, yenilik hareketini başlatan ve yeni kuşak yönetmenlerden oluşan bu dönem, art arda gelen dalgaları anımsattığı için sonrasında sinema eleştirmenlerince "Yeni Dalga" olarak adlandırılmıştır.[155] James Monaco'nun sinemanın tarihsel dönemleri ayrımında Nouvelle Vague yedinci evrenin başlangıcına işaret etmektedir. Monaco'ya göre Yeni Dalga teknolojik

[155] Fethi Gökçe, "Yeni Dalga", **Sinema Akımları**, , Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997,s.162.

yenilikler, sinema ekonomisi, politikası ve toplumsal değerlerin yeni anlamı ile tüm dünyada yeni bir akımın çıkışını sağlamıştır.[156]

170'in üzerinde yeni yönetmenin ortaya çıktığı, 400'ün üzerinde film yapıldığı bu üretken ve yaratıcı akım; eleştirel, estetik ve ekonomik alanlardan üçlü bir "kopuş" (rupture) yaratmıştır.[157] Yani bu alanlardaki mevcut sistemlerden kopup yerine yenilerini koymuştur. Bu değişim çok ani olsa da oluşum nedenleri daha uzun süreçlidir. Bu bağlamda dönemin daha iyi analizi için onu etkileyen koşullara göz atılması gereklidir.

1. Yeni Dalga'yı Hazırlayan Koşullar

Yeni Dalga dinamikleri farklı olan pek çok unsurun etkisiyle oluşmuştur. Bunlardan biri André Malraux'nun kültür bakanlığının başına getirilmesidir. "Devlet sinemayı denetlemek için değil, ona hizmet için vardır." diyen Malraux, bu görüşü çerçevesinde 1959'da Film Yardım Yasası'nı (Loi d'Aide) çıkarmıştır.[158] Böylece filmlere yüksek oranda para yardımı yapılmaya başlanmış, bu da Yeni Dalga'nın oluşumunu kolaylaştırmıştır.

Yeni Dalga'nın oluşmasında çok önemli bir role sahip olan diğer bir unsur da 1951'de André Bazin ve Jacques Doniol adlı kuramcılar tarafından kurulan "Cahiers du Cinéma" dergisidir.[159] André Bazin'in sinema kuramları çevresinde toplanan pek çok genç eleştirmen (François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Gordard, Eric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Rivettes, Calude Givray, Jacques Doniol-Valeroze) sinemanın nasıl olması gerektiği üzerine yazılar yazmışlardır. Daha sonra "sağ yaka sinemacıları" olarak adlandırılacak (Cahiers du Cinéma dergisi Seine nehrinin sağ yakasına kurulmuştu.) bu genç eleştirmenler kameraları ellerine alıp Seine nehrinin sol yakasında birleşen (sol yaka sinemacıları) Alain Resnais, George Franju, Agnes Varda, Jacques Démy, Jacques Rozier, Chris Marker, Louis Malle gibi diğer genç yönetmenlerle birlikte Yeni Dalga'yı ortaya çıkarmışlardır. [160]

---

[156] James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?** Çeviren: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul,2006, s.220-221.
[157] Jean Breschand, **Le Cinéma Français**, Editions Cent Pages, Paris,1993, s. 6.
[158] Deniz Bayraktar Sevgen, "Godard on Godard veya JLG Par JLG", **Toplumbilim**, Sayı:18, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ocak 2005, s.90.
[159] Fabrice Montebello, a.g.e., s.62.
[160] A.g.e.s,62-64.

Yeni Dalgacıların kuramsal görüşlerini iki isim çok etkilemiştir. André Bazin ve Alexandre Astruc. "Öte yandan sinema bir dildir." cümlesiyle tanılan Bazin, savaş sonrası dönemin en önemli sinema kuramcılarındandır. Sadece Fransız sinemasını değil dünya sinemalarını inceleyip sinema dilinin evrimi, sesin oluşumu ve kurgu evrimi, tiyatro ve sinema gibi birçok konu üzerinde kuram geliştirmiştir. Gerçekçi kuramın temsilcilerinden olan Bazin'e göre filmsel gerçeklik diğer sanatlardaki gerçeklikten daha farklıdır. Sinemada gerçekliğin doğal olarak kaydedildiğini savunan Bazin, bu süreçteki her türlü müdahaleye karşı çıkmış ve bunun izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştıracağının altını çizmiştir.[161]Aynı dönemlerde Astruc " kamera- kalem" (caméra- stylo) kavramını ortaya atmıştır. Daha sonradan Yeni Dalga'nın kuramsal temellerinden biri olan "auteur" kavramının öncü düşüncesi olan "camera-stylo" ile Astruc 1948'deki bir yazısında şunu söylemiştir: "Artık bir sinemadan değil sinemalardan söz edilecektir çeşitli edebiyatlardan söz edildiği gibi. Çünkü sinema edebiyat gibi özel bir sanat olmadan önce düşüncenin herhangi bir kesimini ortaya koymaya yarayan bir dildir. Ancak kamera kalemin yerini alırsa, sinemanın geleceğinden söz edilebilir." [162]

François Truffaut tüm bunlardan etkilenerek 1954'te Cahiers du Cinéma için "Fransız Sineması'nın Belli Bir Eğilimi" (Une Certaine Tendance du Cinéma Français)[163] adlı makaleyi yazmıştır. Bu yazısında "Fransız kalite" geleneğine karşı çıkıp savaş sonrasında edebiyat uyarlamalarının yapıldığı, abartılı, çok konuşmalı filmlerin sinemanın kalitesini düşürdüğünü savunmuştur. Sıradışı olan Renoir, Becker, Cocteau ve Bresson dışındaki tüm yönetmenleri de yermiştir. Yönetmenin her şeyden sorumlu, her şeyi yöneten, yaratan kişi olması gerektiğini belirtmiş ve "Auteur sineması" (Cinéma d'Auteur) kavramını ortaya atmıştır. Ona göre, bir kitap nasıl yazarıyla anılırsa film de yönetmeniyle anılmalıdır.

Cahiers du Cinéma eleştirmenleri Truffaut'un bu düşüncesini daha da ileri götürerek "auteur" ile "metteur-en- scène" ayrımını getirmişlerdir. "Metteur-en-scène" başkasının

---

[161] Aktaran :Peyami Çelikcan, "Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği",**Toplumbilim**, Sayı:18, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ocak 2005, s.84,(André Bazin, **What is Cinéma?**, University of California Press, Los Angles, 1968, s.112).

[162] Aktaran:Atilla Dorsay**, Yönetmenler, Filmler, Ülkeler- 2**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1988, s.27.

[163] François Truffaut, "Une Certaine Tendance du Cinéma Français", **Cahier de Cinéma**, Vol:31, Edition Cahier du Cinéma, Paris, Janvier 1954, s.18.

tasarladığını görselleştirir. Önemli olan yeteneği ve ustalığıdır. Auteur ise yarattığı mise-en-scène yani sahneye koyuşuyla filme kişiliğini yansıtandır.[164]

Yeni Dalga'nın genç eleştirmen ve yönetmenleri Sinema kulüplerinde (Ciné-Clubs), "Sanatsal ve Deneysel" (Art et Essai)* sinemalarda (Sayıları 200 civarına çıkmıştır.) eski ve yeni sanat filmlerini özellikle de işgal dönemi boyunca ulaşamadıkları birçok Amerikan filmini izleyip tartışmışlardır. Diğer yandan çok sayıda sinema dergisi de Cahiers du Cinéma'ya eklenmiştir (Positif, Image et Son, Arts, Cinéma 54 vb gibi). Film festivalleri düzenli olarak yapılmaya başlanmış, "Sinema Yüksek Öğretim Enstitüsü" (IDHEC) mezunlarını vermiş ve sinema okul müfredatlarına dâhil edilmiştir. [165]

Hollywood sineması dönemin yönetmenlerini oldukça etkilemiştir. Howard Hawk, Alfred Hitchcock, John Ford, Orson Welles gibi yönetmenler sevilip örnek alınmış, izlenen filmler yönetmenlerine göre eleştirilmiştir. Truffaut'nun da dediği gibi, "Eser değil sadece auteur (yazar) vardır."[166]

Sonuç olarak bu dönemde birçok sinema salonu ve arşivi sayesinde pek çok film izlemiş, sinema dergileri sayesinde kendi düşüncelerini geliştirebilmiş "cinéphile" * diye adlandırılan eğitimli, genç bir kuşak oluşmuştur. Dolayısıyla sinema tarihi içinde sinema kültürü açısından sağlam köklere sahip Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri ilk eserlerini verebilmeleri için çok uygun alt yapı ve ortama sahip olmuşlardır.

2. Yeni Dalga'nın Ortaya Çıkışı

Kamera arkasına geçmeye başlayan Resnais, Franju, Karst, Truffaut, Rivette, Godard gibi genç yönetmenler yardım yasaları sayesinde ve kendi imkânları dâhilinde kısa filmler çekip çok daha iyi tanıdıkları sinemanın sanat ortamından yapım aşamasına geçmişlerdir. Bu süreçte onlara da ilham veren ve Yeni Dalga'nın "öncü" filmleri olarak adlandırılan filmler

---

[164] Fethi Gökçe, a.g.e., s. 166.

* "Sanat ve Deneysel" (Art ve Essai) sinemalar, sanatsal ve deneysel filmlerin gösteriminin yapıldığı sinemalardır.

[165] Yann Darré, a.g.e., s.75-77.

[166] Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, Beta Basım, İstanbul, 1998, s.84.

* Cinéphile, 40'lardan sonra 1968'e kadar sinemacı Fransız entellektülleri için kullanılmıştır. Örneğin Bazin, Astruc, Truffaut vb.Sonradan anlamı "sinema sever" "sinema tutkunu" na kaymıştır.

yapılmıştır. Bunlar: **Jean-Pierre Melveille**'in "Denizin Sessizliği"(Le Silence de la Mer) (1949), **Alexandre Astruc**'un "Mutsuz Rastlantılar" (Les Mauvaises Rencontres) (1955), **Agnès Varda**'nın "Kısa Uç" (La Pointe Courte) (1955), **Roger Vadim**'in "Ve Tanrı Kadını Yarattı" (Et Dieu Créa La Femme) (1956), **Louis Malle**'in "Aşıklar" (Les Amants) (1958) ve **Claude Chabrol**'un "Yakışıklı Serge" (Le Beau Serge) (1958) adlı filmleridir. [168]

Dönemin genç yönetmeni **Roger Vadim**'in "Ve Tanrı Kadını Yarattı" adlı düşük bütçeli filmiyle muazzam bir gişe başarısı yakalaması şok bir etki yaratmıştır. Filmin başrolündeki Brigitte Bardot, filmde toplumun kuralları dışında yaşayan bir kadını canlandırmıştır ve dönemin "özgür kadın" sembolü olmuştur. Herkesi şaşırtan bu film, büyük bir film sayılmasa da sinemadaki değişimin sinyallerini vermiştir. Artık film yapımcıları başta olmak üzere herkes yüzünü genç yönetmenlere dönmüştür[169].

Yeni Dalga'nın kapılarını açan ilk önemli yapıt ise Chabrol'un kendi olanaklarıyla finanse ettiği (mirasıyla) "Yakışıklı Serge" (Le Beau Serge) olmuştur. Film kamera hareketlerinin rahatlığı ve hızlı kurgusuyla büyük ilgi uyandırmıştır. Çoğu sinema tarihçisi tarafından Yeni Dalga'nın başlangıç filmi olarak kabul edilmiş ve birçok genç yönetmene cesaret vermiştir.[170]

Chabrol'un filminin ardından önce "Sağ Yaka" yönetmenleri olmak üzere (Maddi imkânları daha fazlaydı.) Yeni Dalga yönetmenleri art arda yapıtlar vermeye başlamışlardır. Yeni Dalga'nın en önemli özelliği filmin başına "Bir... filmidir" yazdırabilmektir. Bunun nedeni tasarımından, senaryosuna, çekiminden kurgusuna kadar, her alanda yönetmenin ağırlığının olduğunun belirtilmesidir. O dönemlerde yönetmenler seyirci için pek de önemli olmadığından bu yaklaşım, sadece Fransa için değil tüm dünya için büyük bir yenilik olmuştur.[171]

1959 yılı Yeni Dalga için parlak ve önemli bir yıl olmuştur. Marcel Camus'un "Siyah Orfe" (Orfeu Negro) adlı eseri Altın Palmiye ödülünü alsa da festivalde en çok ilgiyi uyandıran Truffaut'un "400 Darbe" (400 Coups) ve Jean Luc Godard'ın "Serseri Aşıklar"

---

[168] Claude Beylie, **Une Histoire du Cinéma Français**, Edition Larousse, Montréal, 2005, s.194.
[169] Fethi Gökçe, a.g.e., s.168-169.
[170] A.g.e., s.169.
[171] Alev Demirbilek İdrisoğlu, **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları**, Engin Baskı, İstanbul,1994, s. 94.

(Au Bout de la Souffle) adlı filmleri olmuştur. Bu filmlerle genç yönetmenler uluslar arası başarı kazanmışlardır. Böylece tüm dünyada yankı yaratan filmler üst üste ortaya çıkmaya başlamıştır. Alain Resnais, senaryosu Marguerite Duras'ya ait "Hiroshima Sevgilim"(Hiroshima Mon Amour) adlı eseri yapmış yine aynı yıl Claude Chabrol, "Yakışıklı Serge"in bir nevi devamı olan "Kuzenler" (Les Cousins) adlı filmi çekmiştir. 1959-1962 yılları arasında toplamda yüz civarı yönetmen ilk filmlerini gerçekleştirmiştir.[172] Bunlardan François Truffaut'un "400 Darbe" adlı filmi 450 bin izleyici ile büyük bir gişe yakalayarak başı çekmiştir. Chabrol'un "Kuzenler"i 416 bin, Godard'ın Yeni Dalga'nın prototipi sayılabilecek filmi "Serseri Aşıklar" 380 bin, Alain Resnais'in "Hiroshima Sevgilim"i ise 255 bin izleyiciyle buluşmayı başarmıştır.[173]

Televizyonun 1950'li yıllarda sinemaya rakip olarak çıkışı, tüm dünyada olduğu gibi Fransız sinemasında da etkilerini göstermiş, izleyici sayısında düşüşe yol açmıştır. Buna karşın Yeni Dalga'nın yaratıcı ve yenilikçi yönetmenleri sayesinde film üretiminde önemli bir artış yaşanmıştır. 1957'de 139 film üretilmişken bu rakam, 1961'de 160 filme çıkmıştır. Dolayısıyla "Kalite sineması" (Le Cinéma de la Qualité) döneminde ciddi bir "erozyon"a uğrayan Fransız sinema endüstrisi canlanmıştır.[174]

B. YENİ DALGA'NIN ÖZELLİKLERİ, TEMSİLCİLERİ VE FİLMLERİ

1. Yeni Dalga'nın Özellikleri

Yeni Dalga Alman Dışavurumculuğu ya da İtalyan Yeni Gerçekçiliği kadar kendi içinde tarif edilir bir hareket olmamakla birlikte, ortak konu ve ruhu onun bir hareket, akım olarak tasnif edilmesine izin vermektedir.[175] Önceden de bahsedilen bu ruhun yarattığı üçlü "kopuş" (eleştirel, estetik, ekonomik) ise akımın özelliklerini oluşturmuştur.

Yeni Dalga'nın eleştirel açıdan getirdiği en önemli yenilik anlam yaratma sorumluluğunun tümünün yönetmende olduğu "auteur" anlayışının benimsenmesidir. Böylece filmlerde "kişisel dışavurum" ön plana alınmıştır. Bu yaklaşım tüm dünyadaki

[172] Deniz Bayraktar Sevgen, a.g.e., s.91.
[173] René Prédal, a.g.e., 1996, s.155.
[174] Yann Darré, a.g.e., s.83.
[175] Deniz Bayraktar Sevgen, a.g.e.

yönetmenler üzerinde etkisini göstermiştir.[176]

Ekonomik anlamda Yeni Dalga'nın özellikleri incelendiğinde Jean Pierre Melveille'in de "yeni şekil sinema yapma" olarak ifade ettiği yeniliklerle karşılaşılır. Bunlar: küçük bütçe, kalabalık olmayan bir ekip, yıldız sisteminin karşısında amatör oyuncular, el kamerası kullanımıdır. Hafif kameralar çekimlerin stüdyolarda değil dış mekânlarda, doğal ışık ve dekorlarla yapılmasına izin vermiştir.[177]

Tüm bu özellikler, film yapım maliyetlerini şaşırtıcı derecede düşürmüştür. Bir filmin yapım bütçesi o dönemde ortalama 40-50 milyon franka inmiştir. Chabrol'un "Yakışıklı Serge"i 37, Godard'ın "Serseri Aşıklar"ı 45, Truffaut'nun "400 Darbe"si 32 milyon franka mal olmuştur. Bununla birlikte filmlerden elde edilen gelirler de çok artmıştır. "400 Darbe" nin dağıtım hakları için sadece Amerika 100 bin dolar (50 milyon frank) ödemiştir. [178]

Yeni Dalga estetiği, geleneksel "Fransız Kalitesine" karşıt olarak zamansal tutarlılıktan ve anlatıda nedensel bağlantıdan kopmuştur. Dramatik yapının yeni biçimini desteklemek için kurgu kullanılmıştır. Devamlılık hiçe sayılmış, sıçramalı kurguya, (Godard ile güzel örneklerini görmek mümkündür.) çarpıcı ve tripotsuz çekimlere, görüntü deformasyonlarına (karakterlerin iç dünyasını göstermek için) yer verilmiştir. Günlük yaşam nasıl mantıklı bir sıra izlemiyorsa ve beklenmedik olaylar yaşanabiliyorsa filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantıklı değildir. [179]

Klasik Hollywood sineması seyircinin film seyrettiğini unutmasını sağlamaya çalışır. Buna karşın Yeni Dalga yönetmenleri ise filmin film olduğunun izleyicinin aklından çıkmaması gerektiğini düşünür. Bunun için film içinde bazı teknikler kullanılmıştır. Örneğin oyuncu kameraya baktırılır böylece yapaylığın göze batırılması seyirci ile film arasındaki estetik bir mesafeyi oluşturur.[180]

Filmler daha çok Paris ve sokaklarında geçer. Bu anlamda Paris adeta Yeni Dalga'nın ikonuna dönüşmüştür. Karakterler ile toplum arasında çok az ilişki vardır, yoğun

---

[176] Jean Breschand, a.g.e., s.7.
[177] Jacques Pecheur, **Le Cinéma Français Aujourd'hui**, Hachette, Paris, 1995, s.26.
[178] Claude Beylie,a.g.e., s.412.
[179] Deniz Bayraktar Sevgen, a.g.e., s.90.
[180] A.g.e.,90-91.

yabancılaşma yaşarlar. Kararları ve hareketleri anlaşılır değildir çünkü içinde yaşadıkları dünya mantıksız olup adalet ve düzenden yoksundur. Ana karakterler genellikle marjinal olan kadın, erkek, asi, entelektüel ile politik ya da hiç bir ailevi bağı olmayan öğrencilerdir.[181]

1958'de başlayan ticari ve sanatsal başarısıyla yeni bir sinema olarak ortaya çıkan Yeni Dalga, 1962'den sonra hızını ve önemini kaybetmeye başlamıştır. Buna karşın etkileri uzun süreli hatta kalıcı olan bu akımın yaratıcı ustalarını ve filmlerini incelemek dönemin daha iyi kavranması için gereklidir.

2. Yeni Dalga'nın Temsilcileri ve Filmleri

Yeni Dalga'nın önemli temsilcilerinden ilk olarak bahsedilecek yönetmen **Roger Vadim**'dir. 1956'da "Ve Tanrı Kadını Yarattı" (Et Dieu Crea La Femme) ile Yeni Dalga'nın habercisi, ilk filminde üstün ticari başarı yakalayan genç bir yönetmendir. Sadece Brigitte Bardot'u yaratmakla kalmayıp sinemada tabu olarak görülen cinselliği cesur ve estetik bir şekilde işleyişiyle sinemaya yeni bir anlayış kazandırmıştır. 1959'da "Tehlikeli İlişkiler" (Les Liaisons Dangereuses) adlı filmi sansüre takılmıştır. "Doludizgin"(La Brige Sur la Cou) (1961) , "Sensiz Yaşayamam" (Les Repos du Guerrier), "Kardeş Kanı" (La Vice et Vertu), "Aşk Zinciri" (La Ronde) (1964) ile 1968'de bir bilim kurgu romanı uyarlaması olan "Barbarella"yı yapan Vadim, 1980'e kadar yönetmenlik yapmayı sürdürmüştür.[182]

Yeni Dalga için önemli bir diğer isim **Agnès Varda**'dır. Yeni Dalga'nın tek kadın yönetmenidir. İlk filmi "Kısa Uç" (La Pointe Courte) (1954) Yeni Dalga'nın patlamasından dört yıl önce yapılmıştır. Ardından birkaç belgesel çekmiştir. Bunlardan en önemlisi "Kıyıdan Yana" (Du Côté de la Côté) (1958) olmuştur. "5'ten 7'ye Cléo" (Cléo de 5 à7) (1962), "Mutluluk" (Le Bonheur) (1965) ve "Yaratıklar" (Les Créatures) (1966) bu dönemde yaptığı diğer önemli filmleridir.[183] Günümüze kadar kadın ve sorunları üzerine film yapan Varda, kadın yönetmenler arasında önemli bir yere sahiptir.

---

[181] Esra Biryıldız, a.g.e., s.91.
[182] Oğuz Makal, a.g.e., s.108.
[183] Jacques Pécheur, a.g.e.,s.28.

Cahiers du Cinéma'nın yazarlarından ve Yeni Dalga'nın temsilcilerinden biri olan **Claude Chabrol**, 1958 yılında yaptığı "Yakışıklı Serge"(Le Beau Serge) ile Yeni Dalga'nın başlatıcısı olarak kabul edilmektedir. Bu başarısını "Kuzenler" (Les Cousins) (1959) ile sürdürmüştür. 1957'de "Tehlikeli Rabıtalar" (A Double Tour) (1959) adlı filmi yapmış, sonrasında "İyi Kadınlar" (Les Bonnes Femmes) (1961),"Kötünün Gözü" (L'Oeil du Malin) (1961), "Ophélia" (1962), "Landru" (1962), "Doktor Kah'a Karşı Marie Chantal" (Marie Chantal Contre Docteur Kah) (1965), "Sınır" (La Ligne Démarcation) (1966), "Skandal" (Le Scandale) (1966), "Geyikler" (Les Biches) (1967) gibi pek çok filme imza atmıştır. Chabrol, tecimsel başarıyı yakalayamadığı için 60'lardan sonra maddi beklentilerini karşılayacak filmler yapmaya başlamış ve televizyona yönelmiştir.[184]

Cahiers du Cinéma ekibinden olan bir diğer isim de **Eric Rohmer**'dir. Rohmer, sinema yapımına eleştirmenlikten geçmiştir. André Bazin'in ölümünden sonra 1957'den 1963'e kadar derginin yazı işleri müdürlüğünü yapmıştır. Üniversitede hocalık da yapan Rohmer, 1959 yılında "Aslan Burcu" (Le Signe de Lion) adlı ilk uzun metrajlı filmini çekmiştir. Bu filmin ardından sayıları altıyı bulan "Ahlak Öyküleri" (Les Contes Moraux) adı altında topladığı serileri yapmaya başlamıştır. Bunlar: "Suzanne'ın Kariyeri" (Le Carrier de Suzanne) (1963), "Monceau 'nın Fırıncısı" (La Boulangere de Monceau) (1963), "Kolleksiyoncu Kız" (La Collectionneuse) (1966), "Maud'da Geçen Gecem"(Ma Nuit Chez Maud) (1968), "Claire'in Dizi"(Le Génou de Claire) (1970), "Öğleden Sonra Aşk"(L'Amour l'Après Midi) (1972) dır.[185] Karakterler ve cinsel isteklerinin konu alındığı bu öykülerde tüm ilişkiler erkekler açısından ele alınmıştır. Buna karşın Dorsay'ın da belirttiği üzere: " Bu filmlerdeki asıl güçler kadınlardır. Kadınlar erkeğe ve cinsiyete olabildiğince rahat, kompleksiz bilinçle yaklaşan kişilerdir."[186]

Yeni Dalga'nın özelliklerini belki de en çok taşıyan, dönemin usta yönetmeni **François Truffaut'**dur. Diğerleri gibi o da yönetmenlikten önce kariyerine Cahiers du Cinéma'da yazı yazarak başlamıştır (1951). Çok güçlü bir kuramcı olan Truffaut daha önce de belirtildiği üzere "Kalite Sineması" geleneğini şiddetle eleştirip "Auteur

[184] Şenol Erdoğan, a.g.e.,s.119.
[185] Jean Pierre Jeancolas, s.78.
[186] Atilla Dorsay,a.g.e., s.37

Politikası"(Politique des Auteurs) adlı yazısını yayınlamıştır. Bu bağlamda Giraudoux'un "Auteur yoksa eser de yoktur."[187]formülünden de yola çıkarak auteur yaklaşımını savunmuştur.

Amerikan filmleri ile o dönemde yeni tanışan Truffaut, çoğunu Fransız filmlerinden daha başarılı bulmuş ve başta Hitchcock olmak üzere Hollywood ustalarının etkisinde kalmıştır. İlk uzun metraj filmi "400 Darbe" (Quatre Cent Coups) (1959) ile Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü almıştır. Yeni Dalga'nın en çok gişe yapan filminin sahibi olarak hem sanatsal hem de ticari başarıyı yakalamıştır.[188]

Otobiyografik özellikler taşıyan "400 Darbe"de Truffaut, 13 yaşında bir çocuk olan Antoine Doinel'in hayatından kesitlerle serüvenini anlatmıştır. Antoine karakteri sonradan Truffaut'un diğer filmlerinde de gittikçe büyüyerek izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Truffaut'un diğer filmi "Piyanisti Vurun" (Tirez Sur Le Pianist) (1960) ise David Goodi'nin romanından uyarlama bir kara filmdir. Truffaut'un bu filmdeki güldürüden melodrama kayan tarzı eleştiri konusu olmakla birlikte başarılıdır. Tüm filmde ciddi konuşmalar komik hareketlerle kesilmiştir.[189] Truffaut üçüncü filmi "Jule ve Jim" (Jule et Jim) (1961) ile I.Dünya Savaşı'nda geçen aşk üçgenini anlatmıştır. Bu film "400 Darbe" deki Jean-Pierre Leaud'un canlandırdığı Antoine Doniel'in hikâyesinin devamıdır. Truffaut, "Yirmi Yaşında Aşk" (L'Amour à Vingt Ans) (1962), "Çalınmış Buseler" (Baisers Volés) (1968), "Aile Yuvası" (Domicile Conjugal) (1970) ve "Kaçan Aşk"(L'Amour en Fuite) (1978) ile seriyi tamamlamıştır. Yirmi yıl süresince Truffaut, karakteri Doinel ve onu canlandıran Jean- Pierre Leaud ile birlikte büyümüştür.[190] Bu seri filmlerinin yanında daha birçok önemli eser veren Truffaut "Yumuşak Ten"i (La Peau Douce) (1964), bilim kurgu olan "Fahrenheit 451"i (1966) "Siyah Gelinlik"i (La Mariée Etait en Noir) (1967) ve "Evlenmekten Korkmuyorum" u (La Sirène de Mississipi) (1969) çekmiştir.[191]

Fransız sinemasının bugüne gelişinde çok büyük katkısı olan Truffaut, ölümünden

---

[187]Aktaran:Yann Darré, a.g.e., s.79, (Antoine de Baecque, "Histoire d'une revue, Tome 1 : A l'assaut du cinéma, 1951-1959", **Les Cahiers du cinéma**, Paris, 1991).
[188] René Prédal, a.g.e.,s.180-181.
[189] Esra Biryıldız, a.g.e., s.100-104.
[190] Douglas Gomery, **Movie History: a Survey**, Wadsworth Publishing Company, California, 1991,s.361.
[191] http://jdelpias.club.fr/truffaut/index.html, 2 Aralık 2008.

öncesine kadar film yapmayı sürdürmüştür. 1984 yılında 52 yaşında yaşama veda etmiştir.

Günümüzde anarşist ve politik sinemanın babası olarak anılan **Jean Luc Godard**, yeni yönetmenler kuşağının en yenilikçisi olarak sinemaya başlamıştır. Yerleşik anlatı geleneklerine aldırmadan bir yazar, bir entelektüel, bir denemeci olarak film diliyle ilgili pek çok şeyin öncülüğünü yapmıştır. Rohmer'in kurduğu La Gazette du Cinéma'da yazmaya başlamış (1950) sonradan Cahiers du Cinéma'nın yayın hayatına başlamasıyla (1951) [192] buradan düşüncelerini aktarmaya devam etmiştir.

Pek çok kısa filmden sonra ilk uzun metrajlı filmi "Serseri Aşıklar" (A Bout de Souffle) ile hayranlık uyandıran aynı zamanda da çok tartışılan bir filme imza atmıştır. Bir gangster filmi olan Serseri Aşıklar, Godard'ın Hollywood'un B tipi filmlerine duyduğu hayranlığı ifade edişidir. Tabii ki Amerikan sinemasının klasik anlatı geleneğini kırmış ve yepyeni doğası olan bir eser ortaya çıkarmıştır. Godard, "farklı" olanı yapma kaygısı taşımıştır. Bununla ilgili olarak: " Bir tür sinema sona eriyor, belki de bitti. O zaman biz de buna son noktayı koyalım ve her şeyin yapılabilir olduğunu gösterelim." [193] demiştir. Bu filmle Jean Vigo ödülünü ve Berlin Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü almış böylece tüm dünyada tanınmıştır. "Serseri Aşıklar"da sadece ilk sahne yazılmıştır. Godard çekim senaryosunun kendisini kısıtladığını düşünmüş ve yalnız aldığı notlara dayanarak filmi doğaçlama çekmiştir. Oyuncuların da aynı doğallığa sahip olması için onlara da doğaçlama yaptırmıştır.[194] Çok sade bir öykü olmasına rağmen inanılmaz ticari ve sanatsal başarı kazanan filmi farklı kılan Godard'ın yeni estetik ve anlatı tarzıdır. İkinci filmi "Küçük Asker" (Le Petit Soldat) (1960) politik bir filmdir. Bu filmiyle işkence sorununa değinen Godard, 1961'de "Kadın Kadındır" (La Femme Est Une Femme) ile striptiz yapan ve bedenini satan Angela'yı anlatmıştır. "Hayatını Yaşamak" (Vivre Sa Vie) (1962) ise, tiyatro öğelerinin çok olduğu bir filmdir. Brecht tarzı epik tiyatro etkilerini filmine yerleştiren Godard, yabancılaşma efektini belirgin şekilde kullanmıştır. [195] "Jandarmalar" (Les Carabiniers) (1963) ve "Hor Görme" (Le Mépris) adlı filmlerden sonra "Çete" (Bande

[192] http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard, 2 Aralık 2008.
[193] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.72.
[194] Fethi Gökçe, a.g.e., s.170-171.
[195] Esra Biryıldız, a.g.e., s.110

à Part) (1964) ile de kayıp kuşağı anlatmıştır. "Çete" günümüzde bile önemini korumayı başarmış bir yapıttır. Pek çok sahnesi pek çok yönetmen tarafından kopyalamıştır. Tarantino "Ağır Roman" (Pulp Fiction) filminde "Çete"den esinlenmiştir.[196] Zaten Tarantino, Godard'a olan hayranlığını şu sözlerle dile getirmiştir: "Jean Luc Godard bana kuralları yıkmanın eğlencesini ve özgürlüğünü yaşatan kişidir."[197] 1964'te "Evli Bir Kadın" (Une Femme Mariée) ardından "Alpha Kenti" (Alphaville) (1965) adlı bilim kurgu denemesini yapmıştır. "Çılgın Pierrot" (Pierrot le Fou) (1965), "Marx ve Coca Cola'nın çocukları", "Erkek Dişi" (Masculin Féminin) (1966), "Amerikan Malı" (Made in USA), "Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey" (Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle) diğer önemli eserleridir. Sonrasında yaptığı "Çinli Kız" (La Chinoise) ve "Hafta Sonu" (Weekend) (1967) filmleri adeta Mayıs 68'in habercisi olmuştur. Yıllar geçtikçe daha çok politik sinemaya ağırlık veren Godard bu iki filmden sonra Amerikan etkisinden uzaklaşıp yetmişlerle birlikte tamamen politik radikal filmlere yönelmiştir.[198]

Godard'ın film denemeleri yaptığı, Yeni Dalga'nın tüm özelliklerini gösterdiği ilk dönem sinemasını anlamak için, estetiğini ve anlatı yapısını daha yakından incelemek gerekmektedir. Godard, estetik ve anlatı arayışında değişik kurgu tekniklerine başvurmuştur. Kurgu stili çok yenilikçi, isyankâr ve özgündür. Kurguyu,"basit bir teknikle 'birleştirme' sanatı" [199] olarak adlandırmıştır. Anlatı geleneğini yapı-sökümüne uğratarak yerine yenisini koymuştur. Kurguda sürekliliğe yer vermez, uyuşum kurallarını bozar. Filmlerinde önemli olmayan sahnelere uzun planlarda yer verirken önemli çekimleri geçiştirmiştir. Bu şekilde Godard anlatıcı olarak her şeyin elinde olduğunu ve filmsel evrende her şeyin onun istekleri doğrultusunda gerçekleştiğini göstermiştir.[200] Godard görünmeyen, farkına varılmayanla ilgilenmiştir. Bu bağlamda sıçramalı kurguya (jump-cut)

---

[196] "Bande à Part", http://www.imdb.com/title/tt0057869/, 14 Kasım 2008.
[197] "Jean Luc Godard ve Filmleri üzerine", http://sinefil78.azbuz.com/readArticle.jsp?objectID=5000000002225642, 12 Kasım 2008.
[198] http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-godard/ENS-godard.htm#avenement , 10 Aralık 2008.
[199] Alain Beaulieu, "Accord et Faux Raccords Entre les Conceptions du Cinéma de Jean Luc Godard et Gilles Deleuze", **Revue d'Etudes Cinématographiques**, Vol:13, No:3, Edition Cinémas,Paris, Printemps 2003, s.178.
[200] Fethi Gökçe, a.g.e., s.171.

oldukça yer vermiştir. Örneğin "Serseri Aşıklar" ile ilgili Luc Mollet şunu söylemiştir: "Filmin bir dizi sıçramalı kurgu içermesi aslında karakterlerin davranışlarındaki ahlaksal atlayışın yansımasıdır."[201] Sübjektif bakış açısı ile el kameraları kullanan Godard, dramatik yapıda izleyiciyle doğrudan ilişki kurmuş ve izleyicinin filmi film olarak görmesini sağlamıştır. Tıpkı "Serseri Aşıklar'da" Belmondo'nun kameraya dönerek doğrudan izleyiciyle konuşması ve sinematografik biçimdeki şeffaflığı bozması gibi. Böylece, eserlerinde yabancılaştırıcı ve özdeşleştirmeyi ortadan kaldırıcı bir etki yaratmıştır.[202]

Godard'ın filmleri farklı bir gerçekçilik taşır. Deleuze'e göre Godard'ın öncülük ettiği diğer önemli bir konu, gerçeklikle kurmaca arasındaki ayrımı reddetmesidir.[203] Godard bunu şöyle açıklar: " Belgesel ve kurmaca olarak adlandırdıklarımız benim için bir hareketin iki yönüdür. Onların bağlantıları gerçek hareketi oluşturur."[204] Filmlerinde öykülerden çok kendinden bir şeyler anlatmaya çalışan, her zaman yapılmayanı yapmaya çalışan Godard, bugün hâlâ bağımsız sinema modelini sürdüren özel bir yönetmendir.

Yeni Dalga'nın usta yönetmenlerinden biri olarak kabul görmüş **Alain Resnais** diğerlerinden farklı olarak sinemaya Cahiers du Cinéma'da eleştirmen olarak başlamamıştır. Alain Renais, "yeni roman"ın avant-garde nitelikteki karmaşık yapısını sinemaya taşımıştır. Bu yönüyle de diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden ayrılmıştır. Astruc'un "caméra-stylo" kuramını farklı yorumlamış, "yeni roman" akımının da etkisiyle sanki bir tür yeni roman yazıyormuş izlenimiyle filmler yapmıştır.[205] Romancılarla her daim işbirliği içinde olan Resnais; Marguerite Duras, Robbe Gillet, (Bu ilk iki yazar sonradan yönetmenliğe soyunmuştur.) Jean Cayrol ve Jorge Semprun ile çalışmıştır. Sinema edebiyat bağlantısını mükemmel bir şekilde yorumlayıp sinema dilinde devrim yaratan Resnais, sinemaya belgesel türünde birçok kısa filmle başlamıştır. Bunlardan en önemlisi olan "Gece ve Sis" (Nuit et Brouillard) (1956) ile İkinci Dünya Savaşı toplama kamplarını anlatmıştır. Renkli kamp görüntüleriyle savaş dönemindeki kampların siyah-

---

[201] Luc Moullet, "Jean-Luc Godard", **Cahiers du cinéma**, Tome :18, Vol:106, Avril 1960 , s. 35.
[202] Fethi Gökçe, a.g.e., s.172.
[203] Gille Deleuze, **Cinéma II, L'Image- Temps**, Edition Minuit, Paris, 1985, s.202.
[204] Jean Luc Godard, **Introduction Une Véritable Histoire du Cinéma,** Edition Albatros, Paris,1980, s.168.
[205] Oğuz Makal, a.g.e., s.135- 136.

beyaz arşiv görüntülerini ustaca harmanlanmıştır. Resnais ilk defa bu filmiyle anlatıda bellek ve zaman olgularını kullanmıştır.[206]

1959 yılında nihayet ilk uzun metrajlı filmi "Hiroşima Sevgilim" (Hiroshima Mon Amour) ile Yeni Dalga'nın önemli yönetmenleri arasına katılmıştır. Marguerite Duras'nın senaryosunu yazdığı başarılı eser, edebiyatla sinemanın mükemmel uyumunun göstergesidir. Savaşın yıkıcılığı ve saçmalığı yeni bir anlatı tarzıyla ortaya konulmuştur. Her şey bir kadının belleğinde oluşmuştur. Film tümüyle bir hatırlama eylemi, bellek ziyaretidir.[207] Resnais bu filmdeki kurgusal ve anlatı denemelerini "Geçen Yıl Marienbad" (L'Année Dernière à Marienbad) (1962) ile daha ileri taşımıştır. Sübjektif çekimlere sahip bu film geleneksel anlatıyı kıran tekniğiyle estetik soyutlama olarak bellek üzerine yapılmış özgün bir eserdir.[208] Bu dönemde ayrıca "Savaş Bitti" (La Guerre Est Fini) (1965), "Vietnam'dan Uzakta" (Loin du Vietnam) (1967),"Seni Seviyorum, Seni Seviyorum" (Je T'aime, Je T'aime) (1968) gibi filmlere de imza atmıştır. [209]

Yeni Dalga deyince bahsedilmesi gereken diğer bir isim de **Louis Malle**'dir. Malle IDHEC'te sinema öğretimi görmüş, Bresson ve Cousteau'nun asistanlığını yapmıştır. Monaco'nun değişiyle Yeni Dalga'nın en eklektik* yönetmenidir. İlk filmi "İdam Sehpası" (L'Assenceur Pour l'Echafaud) (1957) ile Luis Delluc ödülünü almış ama asıl tanınması 1958'de yaptığı "Aşıklar" "Les Amants" ile olmuştur. Romantik bir drama olan bu filmin ardından Malle, roman uyarlaması olan "Zazie Metro'da" (Zazie Dans le Métro) (1960) adlı komediye imza atmıştır. Brigitte Bardot'un oynadığı "Gizli Hayat" (La Vie Privée) (1962) ile "Viva Maria!" (1965) yı çektikten sonra "Saman Alevi" (Le Feu Follet) (1963) ve "Hırsız"(1967) filmleriyle bu dönemi tamamlamıştır.[210]

Eleştirmenlikten yönetmenliğe geçen diğer bir isim **Jacques Rivette'**tir. İlk filmi "Paris Bizimdir" (Paris Nous Appartient) (1960) ile özgünlüğünü gösteren Rivette,

---

[206] Esra Biryıldız, a.g.e., s.95.
[207] Atilla Dorsay, **100 yılın 100 Filmi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.208.
[208] James Monaco, a.g.e., s.300.
[209] http://nezumi.dumousseau.free.fr/resnfilmo2.htm, 2 Aralık 2008.
* Eklektizim postmodernizmin temeline oturttğu bir öğretidir. Farklı dönem ve tarzları keyfi olarak bir araya getirme ve düzlem kaydırma olarak tanımlanabilir.
[210] Claude Beylie, a.g.e., 202-203.

sonrasında uzun, ussal ve yoğun biçimde kişisel olarak tanımlanan filmler [211] yapmayı sürdürmüştür.

Yeni Dalga, sonraki zamanlarda önemini yitirse de Deleuze'ün "görüntü-zaman" (image-temps)[*] ya da "modern sinema", John Orr'un "neo-modern"[212] olarak adlandırdığı sinemaya geçişi sağlamış ve birçok yönetmenin esin kaynağı olmuştur.

C. 1960'LI YILLARDA YENİ DALGA DIŞINDAKİ YÖNETMENLER VE "CİNEMA VERİTE"

1960'lı yılların sinemasına Yeni Dalga damgasını vurmuştur. Öte yandan bu oluşumun dışında kalan pek çok değerli yönetmenin de 1960'ların sinemasına önemli katkıları olmuştur. Yine bu dönemde Yeni Dalga kadar yankı uyandırmasa da "Sinema Gerçek" (Cinéma Vérité) denilen tür ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla söz konusu konulara değinmek altmışların Fransız sinemasının eksiksiz aktarımı için önem taşımaktadır.

1. 1960'lı Yıllarda Yeni Dalga Dışındaki Yönetmenler

1960'lar Fransız sinemasında Yeni Dalga dışında da pek çok önemli yönetmen değerli eserler vermiştir. Bu yönetmenleri üç grupta kabaca toplamak mümkündür: Ana akım yönetmenleri, kendi tarzını yaratan yönetmenler ve 1960'lı yıllarda Fransız sinemasına son eserlerini veren yönetmenler.

Bu dönem ana akım sinemasının komedi ve polisiye türlerinde çok önemli üç yönetmen dikkat çekmektedir. Komedi türünün en önemli yönetmenlerinden ilki **Philippe de Broca**'dır. Chabrol ve Truffaut için asistanlık yaptıktan sonra ilk filmi "Aşk Oyunları" (Les Jeux d'Amour) (1960) ile sinemaya atılmıştır. Film düşük bütçeli ve doğaçlama bir komedidir. 1961'de başrolünde Belmondo'nun oynadığı "Sevimli Haydut" (Cartouche) ile ünlenmiş ve ardından yine Belmondo ile "Rio Macerası" (L'Homme de Rio) (1963), "Çin Macerası" (Les Tribulations d'un Chinois en Chine) (1965) adlı güldürü filmlerini

---

[211] Oğuz Makal, a.g.e., s.142.

[*] Gilles Deleuze'ün önemli sinema kuramı "image-temps" ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için aynı ismi taşıyan kitabı: **L'Image- Temps**, Edition Minuit, Paris, 1985

[212] John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s.15

yapmıştır.[213] Yıllar boyunca Fransız sinemasına emek veren Broca, hâlâ güldürü türünün başarılı yönetmenlerindendir.

Komedi türünün altmışlı yıllardaki diğer bir önemli yönetmeni de **Jacques Tati**'dir. 1958'de çektiği "Amcam"dan sonra "Oyun Vakti" (Playtime) (1967) ile Bay Hulot'nun komik maceralarını bu dönemde de göstermeye devam etmiştir.[214]

Polisiye türünde Yeni Dalga'nın temsilcileri olan Godard, Chabrol, Truffaut gibi yönetmenlerin dışında film yapan yönetmenlerden biri de **Claude Sautet** olmuştur. Kara filmin etkisiyle "Büyük Risk" (Classe Tous Risques) (1960), "Silah Sol Elde" (L'Arme A Gauche) (1964) adlı filmleri yapmış ve Fransız sinemasındaki yerini sağlamlaştırmıştır.[215]

1960'lar Fransız sinemasında kendi tarzını yaratan yönetmenlerin başında ise Fransız sinemasının büyük yönetmeni **Robert Bresson** gelmektedir. Sinemadaki tüm değişimlere karşın bu dönemde de çizgisini bozmadan yaratıcı eserler vermeye devam etmiştir. 1959'da kendini başkalarından çalmaktan alıkoyamayan bir gencin öyküsü olan "Yankesici" (Pickpocket) ile dünya çapında ün kazanan bir klasiğe imza atmıştır. Fransız ulusal kahramanını konu alan "Jeanne D'Arc'ın Yargılanması" (Le Procès Jeanne D'Arc) (1961) adlı filmi ve ardından "Rastgele Balthazar" (Au Hasard Balthasar) (1966) ve "Mouchette" (1967) adlı filmleri yapmıştır. Bresson, bu filmlerden sonra edebi eserler uyarlamalarına yönelmiştir.[216]

Bresson gibi sinemada yalnız başına bir yol tutmayı tercih edenlerden biri de **Jacques Demy**'dir. 1961'de "Lola" adlı muhteşem filmi yapmıştır. Fahişe olan Lola'nın tutkulu aşkını anlatan bu filmden sonra "Cherbourg Şemsiyeleri" (Les Parapluies de Cherbourg) (1964) ve "Tatlı Günler" (Les Demoiselles de Rochefort) (1967) adlı filmleri çekmiştir. Demy, "Model Shop" (1968) adlı filmini ise Amerika'da gerçekleştirmiştir.[217]

Önceki kuşaklardan bu dönemde son önemli eserlerini veren yönetmenlere bakıldığında ise ilk olarak iyice yaşlanmış olan **Renoir** karşılaşılınır. Son bir yaratıcı

---

[213] Atilla Dorsay, **Yönetmenler, Filmler, Ülkeler- 2**,a.g.e., s.89.
[214] http://analysefilmique.free.fr/filmo/t/tati.php, 3 Aralık 2008.
[215] http://www.arkepix.com/kinok/Claude%20SAUTET/sautet_filmo.html, 3 Aralık 2008.
[216] http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13680, 12 Aralık 2008.
[217] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.73.

çabayla "Yakalanan Onbaşı" (Le Caporal Epinglé) (1962) adlı filmi yapmıştır. Aynı şekilde **Clair**'in "Fransız Kadın ve Aşk" (La Française et L'Amour) (1960), "Dünya'nın Tüm Altını" (Tout L'Or du Monde) (1961) , "Güzel Bayramlar" (Les Fêtes Galantes) (1965) adlı filmleri ile **Clouzot'**nun "Gerçek" (La Vérité) (1960), "Cehennem" (L'Enfer) (1964) ve "Mahkûm Kadın" (La Prisonnière) (1968) adlı filmleri yaptıkları son eserlerdir. **Becker**, ise "Delik" (Le Trou) (1960) filmini yaptıktan sonra yaşama veda etmiştir.[218]

2. "Sinema Gerçek" (Cinéma –Vérité) Akımı ve Akımın Önemli Yönetmenleri

1960'lar Fransız sinemasıyla ilgili bahsedilmesi gereken son konu birçok yönetmenin az ya da çok etkisi altında kaldığı "Sinema Gerçek" (Cinéma –Vérité) ekolünün ortaya çıkışıdır. Sovyet sinema kuramcısı ve yönetmeni Vertov'un öncülüğünü yaptığı bu yaklaşımda, kamera insan gözüne benzetilmiş ve gerçek olaylar kamera ile incelenmiştir. "Dolaysız sinema"dan (Cinéma Direct)[*], kameranın varlığının insanlar üzerinde bir farklılık yarattığı ve bu farklılıktan yararlanmanın kabul edilişiyle ayrılmıştır. [219] Yeni Dalga ile gelen el kamerası, duyarlı film kullanımı etnolojik, antropolojik ve sosyolojik araştırmalardan oluşan bu deneysel film türlerinin sokağa çıkmasını sağlamıştır. En önemli temsilcileri Jean Rouch ve Chris Marker'dır.[220]

Etnograf olan **Jean Rouch** en önemli temsilcisi olarak kabul edilmiş ve bu akımın öncü filmlerini gerçekleştirmiştir. "Ben, Bir Siyah" (Moi Un Noir) (1958) adlı filmi ona Louis Delluc Ödülünü kazandırmıştır."Bir Yaz Öyküsü" (Chronique d'Un Eté) (1961) ile Parislilere 1960 yazındaki hayatlarıyla ilgili bir anket sunmuştur. Bu filmle Cannes'te ödül kazanmıştır.[221]

Türün diğer bir temsilcisi **Chris Marker**'dır. Marker, öznel bir bakışla ele aldığı

---

[218] Claude Beylie, a.g.e., s.221.

[*] "Cinéma Direct", Kuzey Amerika'da 1958-1962 yılları arasında görülmüş bir belgesel türüdür. Gerçeği olduğu gibi çekip doğru bir şekilde aktarma esasına dayanır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_direct, 12 Aralık 2008.

[219] James Monaco, a.g.e., s.302.

[220] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s75.

[221] http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_filmography, 12 Aralık 2008.

belgeselleriyle tanınmıştır. Gündemdeki politik olayları konu alan yönetmen, "Kavganın Tasviri" (La Description d'Un Combat) (1960) ile İsrail'i, "Güzel Mayıs" (Le Jolie Mai) (1962) ile de Cezayir savaşı sonrası Paris'te travma yaşayan kişileri konu almıştır. "Vietnam'dan Uzak" (Loin du Vietnam) (1967) ile de Amerikalılar tarafından açılan savaşı irdelemiştir. Bu filmler politik film özelliklerini taşımakla beraber aynı zamanda bir bakış ve bellek filmleridir.[222]

"Cinéma Vérité" (Sinema Gerçek) akımı altmışlı yıllar Fransız sinemasında Yeni Dalga kadar önemli bir yere sahip olamamasına karşın Fransız sinemasının belgesel türünün gelişimine çok değerli katkılar sağlamıştır.

II. FRANSA'DA 68 HAREKETİ, MİLİTANİZM VE 1970'Lİ YILLAR SİNEMASI (1968-1981)

Yetmişli yıllar Fransız sineması toplumsal bir kırılma yaratan 1968 hareketi ile politik bir değişimi işaret eden François Mitterand'ın başkanlığa geçişi (1981) arasındaki dönemi kapsamaktadır. Her iki olay da mayıs ayında gerçekleştiği için ünlü tarihçi Pascal Ory bu dönemi "iki mayıs arası" (entre- deux-mai)[*] olarak adlandırmıştır.

Fransız sinemasında yetmişlerin kuşağı bir önceki kuşağa göre oldukça farklıdır. Bu fark sadece yaş farkı ve yenilenmeyle ilgili değil, başka bir şey yapma bilinciyle alakalı bir durumdur. Toplumsal ve politik değişimlerin gözlemcisi rolüne soyunan bu dönem sineması için Monaco, 1970'lerin Fransız sinemasının II. Dünya Savaşı'ndan bu yana eksik olan toplumsal değerler duyarlılığını yeniden keşfettiğini söylemiştir.[223] 1970'lerde yapılan filmler Yeni Dalga dönemindeki filmlere kıyasla daha fazla nesnellik kaygısı taşımaktadır. Bununla beraber yetmişlerin sineması Yeni Dalga gibi yenilikçi bir sinema olma özelliği göstermemektedir.

---

[222] Claude Beylie, a.g.e., s.205-206.

[*] Konuyla ilgili daha fazla bilgi için, Pascal Ory, **L'Entre-Deux-Mai: Histoire Culturelle de la France, Mai-1968-Mai 1981**, Edition Seuil, 1983.

[223] James Monaco, a.g.e., s.319.

A. 1970'LERİN SİNEMA ENDÜSTRİSİ'NDEKİ DEĞİŞİMLER, 68 HAREKETİ VE MİLİTAN SİNEMA (LE CINEMA MILITANT)

Yetmişlerde yaşanan toplumsal, politik ve ekonomik olaylar sinemada yansımasını bulmakla beraber sadece yapılan filmleri ve yönetmenleri etkilememiştir. Fransız sinema endüstrisiyle ilgili de önemli değişimlere neden olmuştur. Bu bağlamda 68 hareketi sinemasal bir harekete de dönüşerek etkinliğini arttırmış ve yetmişlerin sinemasına yön veren temel faktör olmuştur.

1. 1970'lerin Sinema Endüstrisi

Fransız sinema endüstrisi II. Dünya Savaşı'ndan itibaren belli sorunlar ve dalgalanmalar yaşamıştır. 1970'ler ise bunların daha yoğun hissedildiği bir dönemdir. 1970'lerin sinema endüstrisiyle ilgili en önemli sorunlardan biri prodüksiyon şirketleridir. Finansal sorunlar yüzünden çok sayıda (683 adet) olan küçük yapımevlerinden sadece 127 tanesi bu dönemde açık kalabilmiştir. Yapımevlerinin kapanmasıyla sektördeki 478 yönetmenden sadece 74'ü film yapabilmiştir. Sinema için çalışanların ve oyuncuların ise %90'ı işsiz kalmıştır. [224] Bu sorunu aşmak için prodüksiyon finansı ya direkt olarak ya da ortak yapımlarla başta Amerika (1972'de %42) olmak üzere yabancı ülkelerden sağlanmaya çalışılmıştır. Prodüksiyon şirketlerinin bulduğu diğer bir yöntem ise televizyon kanallarıyla ortak yapımlara yönelmek olmuştur. [225]

Dağıtım ve gösterim kanallarına bakıldığında ise film endüstrisinin bu ayaklarında birleşmeler yaşandığı ve tröstlerin daha güçlü hale geldiği görülmüştür. Gaumont ve Pathé 1976'da birleşip 579 sinema salonuna sahip GIE'yi oluşturmuşlardır. Bunun öncesinde ise UGC özel sektöre satılmış (1971) böylelikle Fransa'da ve yurt dışında en çok salona sahip işletme devletin kontrolünden çıkmıştır.[226]

Sinema endüstrisinde bu tip yapısal değişimler yaşanırken, film sayısında belirgin farklılıklar görülmemiştir. Buna karşın sinema izleyicisinde düşüş yaşanmıştır. 1977'de önceki 20 yıla göre izleyici sayısı % 60 azalmıştır. İzleyici saysındaki bu düşüşün temel

[224]Claude Beylie, a.g.e., s.412 .
[225] A.g.e., s.414-415.
[226] A.g.e.

nedenlerinden biri televizyondur. 1973'te üçüncü devlet kanalı da yayına başlamış, 1976'da 252'si yerel olmak üzere toplam 517 film yayını yapılmıştır.[227]

İşletmeler sinema izleyicisi sayısını arttırmak için bilet fiyatlarını düşürmek yerine öncelikle filmlerin kopya sayısını arttırıp sinema salonlarını "çoklu salonlar" (multisalles) haline getirmişler böylece sinemada yeni tür dağıtım ve gösterim dönemini başlatmış olmuşlardır. Bunun dışında daha fazla izleyici çekmek için özellikle 1974'ten sonra erotik filmlere ağırlık verilmiştir fakat bu tek başına bir çözüm oluşturamamıştır. Öte yandan entelektüel izleyiciyi çekmek için ise, sanat değeri yüksek filmlerin gösteriminin yapıldığı "art et essai" sinema salonlarının sayıları arttırılmıştır.[228]

Aslında düzendeki bu değişimlerle filmler pek çok farklı kanaldan (sinema, televizyon, festivaller, üniversitelerdeki seminerler vb.) daha çok izleyici tarafından seyredilir olmuş böylelikle filmler hakkında daha fazla bilgi sahibi olan, eğitimli ve bilinçli bir izleyici profili oluşmuştur. Pierre Bordieu: "Sinemaseverler (cinéphile) görmedikleri filmlerle ilgili tüm bilinmesi gerekenleri biliyorlar."[229] diyerek konuya ironiyle yaklaşmıştır. Bu durum sektördeki profesyonelleri film türlerinde çeşitliliğe, kaliteye, her türlü teknolojik yeniliğe zorlamıştır. Dolayısıyla "sanat filmi"- "ticari film", "Fransız sineması"- "Amerikan sineması" ayrımı daha da artmış, Amerika nefret, aynı zamanda da tutku nesnesi haline dönüşmüştür.[230]

Dönemin sinemasına devlet yardımı arttırılmış ve üç ayrı aşamada desteğe kavuşmuştur. 1948'de başlatılan yardım fonu ve 1959'daki, çekilecek filmler için önceden para yardım yapılması (avance sur recettes) uygulamalarına "dağıtıcı yardımı" (l'aide distributeur) eklenmiştir.[231] Bu yardımlar kapitalizmin çarkına giren Fransız sinemasının bağımsız eserler vermesine yardımcı olmakla beraber pek çok yeni yönetmenin bir şans yakalamasını sağlamıştır. Öte yandan birçoğu da yeni çıkan filmlerinden sonra varlık gösteremeden kaybolmuştur.

---

[227] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.81.
[228] Claude Beylie, a.g.e., s.414-415 .
[229] Pierre Bourdieu, **La Distinction, Critique Sociale du Jugement**, Edition Minuit, 1979, Paris, s.72.
[230] Fabrice Montebello, a.g.e., s.97.
[231] Claude Beylie, a.g.e., s. 414.

2. 68 Mayısı Hareketinin Özellikleri, Fransız Sineması'na Yansımaları ve Militan Sinema (Le Cinéma Militant)*

1970'lerin sinemasının endüstriyel yapısı incelendikten sonra Fransa'nın 68 hareketine ve sinemasal yansımalarına bakılması gerekmektedir. Fransız sinemasında militan sinemanın doğuşu ve politik sinemanın yükselişe geçişi bu olayların sonucunda gerçekleşmiştir.

1968 olaylarının en yoğun yaşandığı ülke Fransa olmuştur. Öğrenci isyanları ve işçilerin toplu grevi mayıs ve haziran aylarında toplumsal yaşamı durma noktasına getirmiştir. İktidar gücünü kaybetmiş ve siyasi yapı yıkılmaya başlamıştır. Ertan Yılmaz, toplumbilimin bunu devrim olarak adlandırdığını kaydedip Fransa'daki 68 olaylarını diğer ülkelere yaşanan 68 olaylarından farklı kılanın bu durum olduğuna dikkat çekmiştir.[232]

68 hareketini kavrayabilmek için nedenlerine bakmak gerekmektedir. Öncelikle Amerika'dan alınan Marshall yardımı ekonominin büyümesine yardımcı olurken aynı zamanda Fransa'da büyük bir enflasyon yaratmış ve bundan en çok etkilenen çalışan kesim olmuştur. Böylece toplumdaki eşitsizlikler derinleşmiştir. Modernizasyon eğilimi yüzünden çalışma süreleri 48 saate (Avrupa'daki diğer ülkelerde 40 saat idi.) çıkarılmış fakat buna karşın ödenen ücretler halk için yetersiz kalmıştır. Modernleşme beraberinde kentleşmeyi ve göç olgusunu getirmiştir. Hızlı kentleşme kentsel doku ve ilişkileri değiştirmiş ve yozlaşmaya yol açmıştır. Gelir yetersizliği birçok kadını fahişeliğe yöneltmiştir. Godard'ın "Hayatını Yaşamak", "Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey" filmleri bu konunun sinemadaki en başarılı ifadelerindendir. Bu olaylar içinde öğrencileri isyan noktasına getiren neden ise eğitim sistemidir. Öğrenci sayısının artışına karşın üniversiteler yetersiz kalmış, mevcut üniversiteler arasında da kalite farkı eşitsizlik yaratmıştır. Ayrıca öğrenciler, üniversitelerdeki merkezi sistemin kaldırılıp otonom olmasını istemişlerdir. 68 olaylarının dışsal nedenleri olarak da yakın geçmişteki Cezayir Savaşı'na öğrencilerin duyduğu büyük tepki ile 1965'te Amerika'nın Vietnam'a müdahalesi sayılabilir. 68 hareketine

---

* "Militant"kelimesinin Türkçedeki anlamı militan olmakla beraber ; savaşçı, mücadeleci anlamını da taşır.

[232] Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Kitle Yayınları, Ankara, 1997, s.52.

"modernleşmeye uyumlanamamışların hareketi" denmesine karşın aslında baskıcı ve hiyerarşik olan yapıya bir başkaldırıdır. 6 Mayıs'ta polisin Sorbonne Üniversitesi ve Latin semtini işgal etmesiyle başlayan bu olaylar silsilesi öğrencilerle başlamasına rağmen kısa zamanda kitlesel bir harekete dönüşmüş ve toplumun geniş kesiminin onayını almıştır. [233]

68 Hareketi'nin Fransız sinemasındaki yansımaları oldukça belirgin olmuştur. Önceki yıllara göre toplumsal ve siyasal yaşamla çok daha iç içe geçmiş bu dönem sineması, mayıs ayından üç ay öncesinde "Henri Langlois Vakası" ile ilk önemli hareketini gerçekleştirmiştir. Sinematek'in kurucusu olan Langlois, görevinden alınıp yerine hükümet yanlısı Pierre Barbin getirilmesi kültüre müdahale ettiği gerekçesiyle suçlanan Fransız Devleti'ne karşı sinemacıların hemen örgütlenip gösteriler düzenlenmesine neden olmuştur. 300 yönetmenin katılımıyla başlayan protestolar iki gün içerisinde, 3000 kişiye çıkmıştır. Truffaut, Chabrol, Godard, Renais gibi önemli yönetmenler "Sinematek'i Koruma Komitesi" ni (Comité de Défense de la Cinémathèque) kurarak eylemlere daha da hız vermiş ve sonuçta Langlois'nın görevine geri döndürülmesini sağlamışlardır. Mayıs ayında Paris'te öğrenci ve işçi hareketlerinin patlak vermesi sinemacıların da tepkilerinin doruğa çıkmasına neden olmuştur. Genel greve katılan sinemacılar Cannes Film Festivali'nin iptalini istemişlerdir. Godard ve Truffaut'nun yönettiği isyan sırasında ışıklar söndürülüp protesto sesleri yükselmiştir. Tüm bu çabaların sonucunda 19 Mayıs sabahı festivalin iptali gerçekleşmiştir.[234]

Bu iki olay bize Fransız sinemasının artık çevresinde olanları yok saymadığını ispatlamıştır. Cannes Festivali'ndeki harekete pek çok önemli yönetmeninin ön ayak olması sinemadaki yapısal değişimlerle (özellikle çok sık eleştirilen CNC) ilgili konuları gündeme taşımıştır. Monopollerin yok edilmesi, öz yönetimin olması ve sansürün kaldırılması, televizyon ve sinemanın birleştirilmesi gibi reform kararları alan otoriteler sonrasında, 180 yönetmenden oluşan "Film Yönetmenleri Topluluğu" nu (Société des Réalisateurs de Films) (SRF) kurmuşlardır. SRF, "auteur"ler ile ilgili ayrı bir profesyonel statü öngörmüş ve onları sinema teknisyenlerinden farklılaştırmışlardır. Böylece "auteur" hakları korunmaya

[233] http://fr.wikipedia.org/wiki/Mai_68, 7 Ocak 2009 ve Ertan Yılmaz, a.g.e, s.57-64.
[234] René Prédal, a.g.e., s.277-279.

alınmıştır. [235] Öte yandan, 68 Mayısı sonrası sinemasını kapsayan reformlar, sonrasında devlet tarafından sınırlandırılmış, birçoğu da uygulanamamıştır.

Bu dönem sineması için 68 Hareketi temasal ve şekilsel anlamda bir kırılma yaratmış ve neredeyse "cinématographe" kadar eski olan "militan sinema" nın Fransız sinemasında canlanmasına neden olmuştur. Tüm sinemacıların tek vücut olup "militan sinema için" dedikleri sinema Romain Lecler'in tanımıyla: " Burjuva sinemasından ideolojik bir kopuşu gerçekleştirmek için filmin politik bir silah olarak kullanılmasıdır."[236] Hafif kameraların ve 16 mm filmlerin kullanıldığı, düşük bütçeli ya da bütçesiz, öznellikten uzak, şahıs yerine grubun ifadesini taşıyan bu sinema; kolektif olarak yapılmış, politik nitelikli ve "dolaysız sinema" (cinéma direct) özelliklerini de taşıyan bir sinemadır. [237]

68 Mayıs'ı üzerine pek çok röportaj tarzı film yapılmıştır. Kilometrelerce pelikül harcanıp protestolar çekilmiş fakat düşünce ürünü olup iz bırakan çok az eser verilebilmiştir. Bunların en önemlilerinden biri IDHEC öğrencileri grubunun 68 olaylarıyla ilgili dönemin prototipi sayılacak "Wonder Fabrikalarında İşin Yeniden Ele Geçirilmesi" (La Reprise du Travail Aux Usines de Wonder) adlı kısa filmidir. Rivette filmle ilgili: "68 olaylarıyla ilgili tek ilginç ve gerçekten güçlü film IDHEC öğrencilerinin yaptığı bu filmdir çünkü dehşet ve acı verir. Ayrıca devrimcidir..." demiştir. Diğer önemli bir film ise dönemin çok sonrasında çıkmış olan William Klein'in olağanüstü eseri "Büyük Geceler, Küçük Eller" (Grands Soires, Petits Mains) (1977) olmuştur. [238]

Başta Godard olmak üzere Chris Marker, Claude Lelouch gibi çokça usta, kameraları alıp sokaklarda film yapmıştır. Ayrıca bu dönemde militan grupların ön plana çıkıp kolektif politik filmler yapılması söz konusudur.

Fransız sinemasının başarılı yönetmeni **Chris Marker**, 1967'de tamamen politik sinema yapmaya başlamış ve dönemin ilk kolektif grubu SLON'u (Yeni Eserlerin Gösterim Topluluğu) (Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles) (1967) kurmuştur. Aynı yıl

---

[235] Claude Beylie,a.g.e., s.416.
[236] Romain Lecler, "Le Cinéma Militant Français des Années 1970", 14 Juin 2007, www.crikat.com/le-cinema-militant-francais-des,1398.html, 17 Kasım 2008.
[237] Romain Lecler, a.g.e.
[238] A.g.e.

Varda, Godard, Demy, Resnais gibi pek çok ünlü yönetmenin de imzası olan "Vietnam'dan Uzak" (Loin du Vietnam) yapmıştır. [239] "Yeniden Görüşelim" (A Bientot J'espere) adlı filmle ise işçi savaşını anlatmıştır. "İtiraf" (L'Aveu) (1970) adlı filmi ve ardından Küba devrimi ile ilgili "On Milyonun Savaşımı" (1970) adlı eseri yapmıştır. "İlerleyen Tren" (Le Tren en Marche) (1970), "Şili'de Mücadele" (La Bataille de Chilie) (1973), " Havanın Zemini Kırmızı" (Le Fond de L'Air Est Rouge) (1977) gibi filmlere imza atan Marker sistem dışı ve radikal bir sinemanın peşinde koşmuştur. [240]

Bu dönemin en önemli isimlerinden biri Yeni Dalga'da da olduğu gibi **Godard**'dır. 68 olayları ve sonrası Godard'ın sinemasında yeni bir dönem açmıştır. Önceki döneminden radikal bir kopuş yaşayarak 1968- 1973 arasında Jean- Pierre Gorin ile birlikte Maoist bir kollektif olan Dziga Vertov (Ünlü Marksist Rus yönetmenin ismidir.) adlı grubu kurmuştur. Kollektif ile 16 mm pek çok film yapan Godard, ticari sinema ve tüm anlatı tarzlarından ayrılmıştır. Bunun nedeni hiç kimsenin radikal bir mesajı geleneksel bir biçimde ortaya koyamayacağını düşünmesidir.[241] Yılmaz'ın değişiyle: "Toplum ve sanatta devrim istemiş ve bu devrimi film içinde gerçekleştirerek devrime katkıda bulunmayı ummuştur."[242]

Godard'ın 68 eylemlerinden sonraki ilk filmi "Şen Bilgi" (Le Gai Savoir) (1968) dir. Bu filmle devrimcilikle ilgili dersler vermiştir. Zamanının çoğunu Fransa'nın dışında ABD, Çekoslovakya, İtalya, İngiltere, Filistin gibi ülkelerde geçirip politik durumlarına ilişkin eserler vermiştir. "Diğerleri Gibi Bir Film" (Une Film Comme les Autres) (1968) ve "Bir Artı Bir" (One Plus One) (1968) ile 68 olaylarını etkili bir şekilde dile getirmiştir. Sonrasında "Bir Amerikan Filmi" (One Amerikan Move) (1969) için Amerika'ya gitmiştir. Kollektiften Marsilyalı genç militan olan Roger ile " İngiliz Sesleri" (British Sounds) (1969) ve "Pravda" yı (1969); Maoist bir öğrenci olan Gorin ile de " Doğu Rüzgârları" (Vents d'Est) (1969), "İtalya'daki Mücadeleler" (Luttes en Italie) (1969), "Zafere Kadar" (Jusqu'a la Vitoire) (1970), "Vladimir ve Rosa" (Vladimir et Rosa) (1970), "Her şey Yolunda" (Tout Va Bien) (1972) ve "Jane'e Mektup" (Letter to Jane) (1972) adlı filmleri

[239] Jean Breschand, a.g.e., 15.
[240] René Prédal, a.g.e., s.295-296.
[241] Esra Biryıldız, a.g.e., s.113.
[242] Ertan Yılmaz, a.g.e., s.151.

yapmıştır. 1973'ün başında ise Dziga Vertov grubu dağılmıştır[243]. "Her Şey Yolunda" grubuyla olduğu dönemin zirve filmi olarak değerlendirilebilir. Diğerlerinden farklı olarak 35 mm ile, star kullanılarak çekilmiş ve geniş topluluklara ulaşmıştır. Godard ve Gorin bu filmle Fransız işçi sınıfı üzerine söyleyeceklerini iki burjuvanın aşkıyla ifade etmişlerdir.[244]

B. 1970'LERDEKİ FRANSIZ SİNEMASI'NDA YENİ YEŞEREN TÜRLER VE TEMSİLCİLERİ

1970'lerin Fransız sinemasında önceki dönemlere kıyasla daha fazla türün olduğu, mevcut türlere yenilerinin de eklenerek filmlerin daha geniş bir yelpazeye yayıldığını görülmektedir. Dönem sinemasının yeni yeşeren türleri; göçmen sineması, kadınların sineması, politik-popüler sinema ve erotik- pornografik sinemadır.

1. "Ötekilerin" Sineması: Göçmenlerin ve Kadınların Sineması

Militan sinemada sosyal sınıflandırmalara ve etnik konulara değinilmesi daha çok yabancılar tarafından yapılan göçmen sinemasının doğmasına neden olmuştur. 1970'lerle başlayan bu sinema toplumdaki ırkçılık, göçmenlerin sömürülmesi ve göçmenlerin karşılaştıkları sorunlar üzerine odaklanmış bir sinemadır. Bu dönemde daha çok yeni yönetmenler türün haberci filmlerini yapmışlardır. Özellikle **Med Hondo** "Ey Güneş" (Soleil ô) (1970), "Komşularımız Zenci Peksimet" (Les Biscots –Negres Nos Voisins) (1974); **Ali Ghalem** "Mektup" (Mektoub) (1969), "Başka Fransa" (L'Autre France) (1976); **Raul Ruiz** "Sürgün Diyalogları" (Dialogues Exilés) (1974) adlı eserleriyle Fransız sinemasında bir kulvar açmışlardır ki ikinci kuşak yönetmenler bu yoldan 1990'larda geçecekdir. [245]

Ataerkil toplum tarafından "öteki"leştirilen diğer bir grup da kadınlardır. Bu dönemde kadınlar da sinemada kendini ifade etmeye başlamışlardır. Fransız sinemasının ilk yıllarında (1898) Gaumont ile çalışan ilk kadın yönetmen Alice Guy'dan Yeni Dalga'ya

---

[243] Oğuz Makal, a.g.e., s.130.
[244] Jean Luc Godard, **Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema**, Derleyen: Ertan Yılmaz, Gece Yayınları, Ankara, 1994, s.216.
[245] Yann Darré, a.g.e., s. 92.

kadar kadınlar yönetmen koltuğuna geçmemiştir. Yeni Dalga döneminde dahi (Tek kadın yönetmen Agnès Varda'dır.) sinema sadece erkeklerin olduğu bir alan olmuştur. Halbuki kadınların da aktarmak istedikleri duyguları, yaşadıkları krizler ve hesaplaşmak istedikleri konular vardır. 68 Hareketi'nin hız vermesiyle feminist dalga yayılmış kadınlar kameranın arkasına geçmeye başlamışlarıdır. Kadın yönetmenler kişiye ve varlığa dair konulara odaklanmışlardır. En çok üstünde durdukları konular ise kanser, eşcinsellik, tecavüz ve uyuşturucudur.[246]

1970'lerdeki kadın yönetmenlere ve eserlerine bakıldığında öncelikle bu dönemin en tecrübeli yönetmeni **Agnès Varda** ile karşılaşılır. Varda yönetmenliğinin bu döneminde öykülü filmlerin yanında deneysel yapıtlara da yönelmiştir. 1975'te "Daguerréotypes"* adlı belgeseli yapmıştır. Bu önemli eserinin ardından, " Biri Şarkı Söylüyor Diğeri Söylemiyor" (L'Une Chante L'Aure Pas) (1977) adlı filmle öykülü anlatıma geri dönmüştür. [247]

Roman ve senaryo yazarı olarak (Hiroşima Sevgilim,1959) ün kazanan **Marguerite Duras**, 1966'da "Müzik" (La Musica) ile yönetmenliğe başlamıştır. Duras, bu dönemde "Yok Etmek Dedi" (Détruire Dit-Elle) (1969), "Sarı Güneş" (Jaune Le Soleil) (1971), "Gant'ın Kadını"(La Femme du Gange) (1974), "Ağaçlarda Geçen Günler" (Des journées entières dans les arbres) (1976), "Hint Şarkısı" (India Song) (1975), "Kamyon" (Le Camion) (1977) ve "Baxter, Vera Baxter" (1977) gibi önemli filmler yapmıştır.[248]

Yeni Dalga akımının ertesinde yönetmenliğe başlamış olan **Nelly Kaplan**, günümüze kadar Fransız sinemasına değerli eserler vermiş önemli bir sinemacıdır. "Korsanın Nişanlısı" (La Fiancée du Pirate) (1969) adlı filmi Claude Makovski ile yazıp yönetmiştir. Bu feminist ve kışkırtıcı film büyük ilgi toplamıştır. Kaplan sonrasında Jean Makovski ve Jean Chapot ile yazdığı senaryolarla "Baba, Küçük Gemiler" (Papa, Les Petits Bateaux) (1971), Néa (1976) ve "Charles ve Lucie" (Charles ve Lucie) (1979) adlı filmleri

---

[246] Claude Beylie, a.g.e.,s.251.

* Dagerreyotipi: Eski fotoğraf tekniğiyle basılmış resimdir yani gümüşlü levha üzerine çekilmiş fotoğraftır.

[247] Nijat Özön, a.g.e., s.275.

[248] Oğuz Makal, a.g.e., s.182.

çekmiştir. Başkaldıran tarzıyla ilgili Kaplan: "Filmlerimdeki erotizm ile sürrealizmi aşk, mizah, isyan ve özgürlük için kullanıyorum." demiştir.[249]

Bu dönemde feminist kolektifler de kurulmuş ve pek çok feminist film yapılmıştır. Feminist sinemanın en önemli yapıtlarından biri olan "A'nın Hikayesi" (Histoire D'A) (1973) **Marielle Issartel** ve **Charles Belmont** tarafından yapmıştır. Bu filmle kanunsuz kürtajın tehlikeleri ve yarattığı skandal anlatılmıştır. Film gösterime girmesiyle hemen yasaklanmıştır. Bir yıl boyunca sansüre uğramasına rağmen film MLAC (Mouvement Pour La Liberté de L'Avortement et De La Contaception) (Doğum Kontrolü ve Kürtaj Özgürlüğü Hareketi)'ın da desteğiyle 200 bin kişi tarafından izlenmiş, 1974'te devlet sansürünün kaldırılmasıyla diğer izleyicilerle buluşmuştur.[250]

Bahsedilmesi gereken diğer bir kadın yönetmen **Nadine Trintignant'**dır. "Aşkım Aşkım" (Mon Amour, Mon Amour) (1967) ile kadın özgürlüğünü, "Ça N'Arrive Qu'aux Autres" (1971) ile çocuğunu kaybeden bir anneyi işleyen yönetmen bu eserleriyle başarıyı yakalamıştır. Fransız sinemasının usta yönetmenlerinden birine dönüşecek olan **Coline Serreau** ise bu dönemde önemli bir feminist yapıta imza atmıştır. 1975 tarihli "Ama Kadınlar Ne İstiyor?"(Mais Qu'est- ce qu'elles veulent?) adlı belgeselde kadınlarla evlilik hayatları, işteki erkek gruplarıyla ilişkileri ve yaşamlarıyla ilgili röportaj yapılmıştır. [251]

Sayılan yönetmenlere ek olarak **Yannick Bellon** "Tecavüz Edilmiş Aşk" (L'Amour Violé) (1977) ile tabuları; **Nina Companeez** "Faustine ve Güzel Yaz"(Faustine et Le Bel Eté) (1971) ile genç kızın ilk aşkını; **Diane Kurys**, "Diabolo Menthe"(1977) ve "Molotov Kokteyli" (Cocteil Molotov) (1979) adlı eserleriyle aşka ve politikaya uyanan gençleri ele almış böylelikle kadın sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur.[252]

Bu dönemden itibaren kadınlar daha önce birçok alanında görev aldıkları sinemada yönetmen olarak kendilerini ifade şansı bulmuşlardır. Sonraki yıllarda sayıları artsa da sinemadaki erkek egemenliğini günümüzde dahi kıramamışlardır.

---

[249] http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12339, 7 Ocak 2009.
[250] Romain Lecler, a.g.e.
[251] Claude Beylie, a.g.e., s.251-252.
[252] A.g.e.

2. Politik -Popüler Sinema Ve Temsilcileri

1968 olayları Fransa'da politik sinemanın yayılmasında en önemli etken olmuştur. Bu dönemde bir kısım yönetmen militan sinemaya yönelmişken bir grup yönetmen ise politik ama aynı zamanda popüler olan bir sinema yapmıştır. Bu yaklaşımın en bilinen yönetmenleri Costa Gavras ve Yves Boisset'dir.

Yunan asıllı Fransız yönetmen **Costa Gavras**, 1968'de üçlemesinin ilkini oluşturan "Z/Ölümsüz" adlı filmi yapmıştır. Gavras bu film ile geniş kitlelere yönelik yapılan politik sinemanın sadece Fransa'da değil tüm dünyada öncüsü olmuştur. Gavras, filmde Yunanistan'ın adı hiç vermemesine karşın, aslında 1963 yılında suikasta kurban giden solcu milletvekili Grigoris Lambrakis (Yves Montand) ve çevresindeki olayları anlatarak sağcı askeri darbelerin hazırlık düzeneğini ortaya sermiştir. Klasik Hollywood anlatısı içersinde yıldız oyuncular kullanarak izleyenleri etkilemiş ve özdeşim kurmalarını sağlayarak sosyal bir fenomen haline gelmiştir.[253] "Z" ile Oscar kazanan Gavras, ardından triolojinin ikinci filmi "İtiraf" (L'Aveu) (1970) ı yaparak siyasal filmlerine devam etmiştir. Filmde eski Çekoslavakya Dışişleri Bakanı Arthur London'un 1952'deki anılarına dayanarak Stalinist rejimi dönemindeki yargılanma süreci ve yaşanan baskılar anlatılmıştır. "Sıkıyönetim" (État de siège) (1972) ise trilojinin son filmidir. Bu filmde Urugay'ın tutucu yönetimi karşısında solcu gerilla olan " Tupamaro"ların yaşadıkları anlatılmış ve ABD'nin Güney Amerika'daki emperyalist hareketleri şiddetli şekilde eleştirilmiştir. Yönetmen sonrasında ise "Özel Birlik" (Section spéciale) (1974) ile Vichy Dönemi'nde Almanlar ile işbirliği içinde olan Fransız adalet sistemini anlatmıştır. Gavras tüm bu filmlerinde insani bir görevle, gerek sağda gerekse solda olan totalitarizmi suçlamıştır. Yedinci sanatın eğitici bir rolü olduğuna yürekten inanan yönetmen, yıldız oyunculara yer verdiği ticari ve popüler sinemayı yurttaşlık bilinci ve eleştirel düşüncenin ön planda olduğu politik sinemayla harmanlamıştır.[254]

Politik-popüler sinemanın diğer önemli yönetmeni **Yves Boisset** polisiye filmleriyle başladığı yönetmenliğe, siyasal ve toplumsal filmler yaparak devam etmiştir.

---

[253] Jean Breschand, a. g.e., s. 17.
[254] Claude Beylie, a.g.e., s. 234.

Siyasal işleyişin iç yüzünü göstermeye çalışmış olan Boisset 1970'de yaptığı "Bir Komutan" (Un Condé) ile dikkatleri çekmiştir. Gösterimi uzun süre yasaklanan bu filmin sonrasında Boisset, "Suikast" (L'Attentat) (1972) ile Ben Barka'nın* kaçırılışını, "Kayda Değer Bir Şey Yok" (RAS) (1973) ile Cezayir Savaşı'nda cepheye sürülen askerleri, "Dupon Lajoie" (1975) ile ırkçılığı, "Yargıç Fayard" (Le Juge Fayard dit le Shérif) (1976) ile yargıç Renaud'un cinayetini anlatmıştır. [255]

Costa Gavras'ın açtığı yoldan pek çok sinemacı daha geçmiştir. Guy Hennelle Gavras'ın filmlerinde olduğu gibi eleştirel düşünceyi ön plana alarak yapılan filmleri "Z Serisi" olarak adlandırmıştır. Bu türdeki diğer önemli eserler: André Cayette'in "Ölesiye Sevmek" (Mourir D'Aimer) (1970), "Devletin Doğrusu" (La Raison D'Etat) (1978); Michel Drach'in "Elise Ya Da Gerçek Yaşam" (Elise ou La Vraie Vie) (1970); Jean Pierre Mocky'nin "Solo" (1970), "Albatros" (1971) ve "Aptallara Tuzak" (Le Piege à Cons) (1979) olarak sayılabilir. [256]

3. Erotik Filmler ve Pornografi

Fransız sinemasının her döneminde (bazı dönemlerde daha fazla olmak suretiyle) sansür uygulaması yapılmıştır. 1970'lerdeki özgürleşme hareketi çerçevesinde sansür konusuna da el atılmıştır. 1974 Mayıs ayında yapılan tüm halk baskıları sonucu sinemadaki sansür devlet tarafından kaldırılmıştır. Sansürün kalkması pek çok erotik ve pornografik filmin yapılmasına neden olmuştur.[257] İlk erotik film Just Jeakin tarafından yapılmış olan "Emmanuelle"dir (1974). İlk "hardcore" ise Jean François Davy'nin 1975'te çektiği "Teşhir" (Exhibition) adlı filmdir. Bu türdeki filmlerin maliyetlerinin çok ucuz olması ve ortalama bir ayda yapım masraflarını amorti edebilmesi sinemasal yapımın tüm geleneksel yapısını alt üst etmiştir. Bu nedenle pek çok önemli yönetmen de (Alain Robe Grillet'in, "

---

* Faslı bir politikacı olan Barka, kral karşıtı sosyalist bir politikacıdır. http://fr.wikipedia.org/wiki/Mehdi_Ben_Barka, 18 Kasım 2008.

[255] Nijat Özön, a.g.e., s.278.

[256] Guy Hennelle, "Le Cinéma Français des Années 70", www. Cineclubdecaen.com/analysecinemafrançais70.htm, 18 Kasım 2008.

[257] Claude Beylie, a.g.e., s.417.

Glissements Progressifs du Plaisir" (1975), Bertrand Blier'nin "Les Valseuses" (1974) adlı filmleri gibi.) bu türde filmler yapmıştır. [258]

31 Ekim 1974'te hükümet, tüm pornografik karakter taşıyan filmlere devlet yardımının kesilmesini ve bu tarz film yapanlardan ve gösterenlerden daha fazla vergi alınmasını kararlaştırmıştır. 1975'te ise bu filmler "X" klasmanına alınmıştır. Bu kararı sadece bir kısım yapımcı desteklerken çoğu sinemacı karşı çıkmıştır. Bu sefer de devletin "ekonomi yoluyla sansür" uyguladığını savunulmuştur. Aslında bu kadar karşı çıkış şaşılacak bir durum değildir çünkü sadece "Emmanuelle" ilk haftada 12 bin 500, 1 yılda ise 7 milyon kişi tarafından izlenmiştir.[259] Hızlı bir şekilde bu türde filmler yapılmaya devam edilmiştir. "Emmanuelle 2" 1976'da yapılmasına rağmen X klasmanında olduğu için ancak iki yıl sonra gösterime girmiştir. "Exhibition 2" nin gösterimi ise tamamen yasaklanmıştır. X klasmanı filmleri, 1973'de yapılmış 200 filmin 19'unu, 1977'de 222 filmin 78'ini, 1978'de 302 filmden 142'sini oluşturmuştur.[260] Bu fenomen herkesin ceplerini doldurana kadar yani 1980'lerin başına dek sürmüştür.

C. 1970'LERDEKİ DİĞER YENİ YÖNETMENLER VE YENİ DALGA'NIN USTA YÖNETMENLERİ

1970'ler Fransız sineması değinilen türler dışında kendi kulvarında yer alan pek çok yeni yönetmenin doğuşuna tanıklık etmiştir. Yeni Dalga'nın usta yönetmenleri ise Yeni Dalga akımın altmışlarda son bulmasıyla bu dönemde kendi kişisel tarzlarıyla yer alıp Fransız sinemasına katkıda bulunmuşlardır.

1. 1970'lerin Diğer Yeni Yönetmenleri

1970'lerde kariyerine başlayan önemli yönetmenlerden ilki **Bernard Tavernier**'dir. Amerikan sineması hayranı olan Tavernier, sosyal gerçekçi melodramlarla

---

[258] A.g.e., s.417.
[259] René Prédal, a.g.e., s.408.
[260] Daniel Serceau, **Erotisme et cinéma. Thèmes et variations**, Editions Atlas / Lherminier, Paris, 1986, s.112.

özellikle 1970'lerin ikinci yarısında uluslararası ün kazanmıştır.[261] Louis Delluc ödülünü aldığı "Saint Paul Saatçısı" (L'Horlorger de Saint Paul) (1974) adlı filminde kendi halinde bir saatçi ile oğlunun öyküsünü anlatmıştır. Aynı yıl mizah, aşk ve cinselliğin kaynaştığı; kurallara mercek tutan filmi " Eğlence Başlıyor"u (La Fete Commence) çekmiştir. "Yargıç ve Katil" (Le Juge et L'Assassin) (1976) ile 19. yüzyıl sonu endüstriyel toplumunun sorunlarına eğilen Tavernier sonrasında "Şımarık Çocuklar"da (Les Enfants Gatés) (1977) ise kişiler arası iletişimsizlik ve kişisel kaygıları ön plana çıkarmıştır.[262]

Tavernier gibi eserlerinde Fransız toplumunu başarılı şekilde yansıtan diğer bir yeni yönetmen de **Claude Sautet**'dir. "Hayat Bağları" (Les Choses de la Vie) (1969) ile küçük burjuva yaşamını aktarmış ve büyük başarı kazanmıştır. "Max ve Hurdacılar" (Max et Les Ferrailleurs) (1971), "Césare ve Rosalie" (Césare et Rosalie) (1972), "Vincent, François, Paul ve Diğerleri" (Vincent, François, Paul et Les Autres) (1974), "Mado" (1976) ve "Basit Bir Öykü" (Une Histoire Simple) (1978) adlı filmleriyle de orta sınıfın hayatını sosyal gerçekçilikle aktarmıştır.[263]

Özgün tarzıyla önem kazanmış dönemin bir başka önemli yönetmeni **Jean Eustache**'tır. 1972'de yaptığı "Anne ve Fahişe" (La Maman et Le Poutin) ile Yeni Dalga'nın geleneklerini ve Fransız entellektüelllerini kuşatan boğucu havayı yakalayıp bununla dalga geçmiştir. Monaco'ya göre bu film estetik olarak Yeni Dalga'nın sonunu göstermiştir. [264]

1970'lerdeki genç ve yetenekli diğer bir yönetmen de **Claude Lelouch**'tur. 1966'da yaptığı "Bir Kadın ve Erkek" (Un Homme et Une Femme) ile Altın Palmiye'yi alan ve mükemmel bir gişe başarısı yakalayan Lelouch, "auteur" tarzı sinemayı benimsemiştir. "Serseri"(Le Voyou) (1970), "Smic, Smac, Smoc" (1971), "Macera Maceradır" (L'aventure C'est L'aventure) (1972), "Yeni Yıl" (La Bonne Année) (1973), "Evlilik" (Mariage) (1974), "Tüm Bir Yaşam" (Toute une Vie) (1974) , " İyi ve Kötüler" (Le Bon et les Méchants) (1975), "Kedi ve Fare" (Le Chat et la souris) (1975) filmlerinde olduğu gibi

[261] James Monaco, a.g.e., s.321.
[262] Claude Beylie, a.g.e., s. 242.
[263] http://www.ecrannoir.fr/stars/stars.php?s=23, 20 Aralık 2008.
[264] James Monaco, a.g.e., s.320.

daha çok aşk konularını işlediği, komedi ve polisiye türünde filmler yapmıştır. Lelouch, 1989'da INSEE'nin (L'Institut national de la statistique et des études économiques) (Ulusal İstatistik ve Ekonomik Eğitim Enstitüsü) yaptığı araştırmaya göre Fransızlar tarafından en çok tanınan yönetmendir.[265]

1970'lerde yaptığı filmlerle adını duyuran **Jean Charles Techella**, Fransız toplumunun gelişimine tanıklık edip acı- tatlı hikâyeleri konu alan eserler yapmış ve Fransız sinemasına orta sınıf romansını yerleştirmiştir. İlk filmi "Büyük Tataristan'a Yolculuk" (Voyage en Grand Tartarie) (1973) u yaptıktan sonra, "Kuzen, Kuzen" (Cousin, Cousine) (1975) ile Lelouch'un filmi "Bir Kadın ve Bir Erkek"in on yıldır elinde bulundurduğu hâsılat rekorunu kırmıştır.[266]

Yakın dönem Fransız sinemasının başarılı isimlerinden biri olan **Claude Berri**, ilk filmi "Yaşlı Adam Ve Çocuk" (Homme et L'Enfant) (1964) ile hem eleştirmenler de halk tarafından çok sevilmiştir. "Asrın Erkeği" (1975) (Le Male du Siècle) ile büyük ilgi gören Berri otobiyografik film serisiyle mizahi bir yaklaşımla yaşamından kesitler sunmuştur. "Baba Sineması" (Le Cinéma de Papa) (1970) ile babasıyla olan ilişkilerini, "Sex Shop" (1972) ile cinsel özgürlüğünü kazanışını ve "İlk kez" (La Première Fois) (1977) ile de gençliğini anlatmıştır.[267]

Yukarıda sayılan yönetmenler dışında " Lola" ile önemli çıkış yapan **Jacques Demy** "Eşek Derisi" (Peau D'Ane) (1970), "Lady O" yu (1979); Brechtçi uygulamaları ile dikkat çeken **René Allio** "Gömlekliler" (Les Camisards) (1970) ve "Kraliçe İçin Zor Gün" ü (Rude Journée Pour La Reine); "Siyahlar, Beyazlar, Renkliler" (Noirs et Blancs en Couleur) (1976) ile en iyi yabancı film Oscar'ını alan **Jean Jacques Annaud** "Ateş Savaşı" nı (La Guerre du Feu) (1978); **Maurice Pialat** "Birlikte Yaşlanmayacağız" (Nous Ne Vieillirons Pas Ensemble) (1972) , "Açık Surat" (La Gueule Ouverte) (1973), "Önce Sınavını Geç" (Passe Ton Bac D'abord) (1978) ve "Loulou" yu (1979) yapmıştır. Ayrıca **Jacques Doillon**, "Yıl 01" (L'An 01) (1972), "Parmaklar Kafada" (Les Doigts Dans La Tete) (1974) ve "Matrak Kız" ı (La Drolesse) (1979); **Edouard Molinaro** Tachella'nın

[265] http://www.allocine.fr/personne/anecdote_gen_cpersonne=2113.html, 22 Kasım 2008.
[266] James Monaco, a.g.e., s.320.
[267] http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=3434.html, 7Ocak 2009.

hâsılatını kıracak güldürüsü "Çılgınlar Kulübü" nü (La Cage Aux Foux) (1979); **Michel Deville** önce başladığı komedi çizgisini gittikçe kararan trajedilere bıraktığı "Kırmızı Mendil"i (Raphael ou Le Débouché) (1970), "Dosya 51" (Le Dossier 51) (1978), " Sakin Yolculuk"(Le Voyage En Douce) (1979) u; **Jean- Louis Bertucelli** en ilginç Yeni Gerçekçi filmleri "Kilden Duvarlar"(Remparts D'Argile) (1970), "Aşk Yanılgısı" nı (On S'Est Trompé Sur L'Histoire D'Amour) (1974), **Claude Miller** "En İyi Yürüme Biçimi" (Le Meilleur Façon de Marcher) ve "Ona Sevdiğimi Söyle" (Dites- Lui Que Je L'Aime) adlı filmi, başarılı polisiyeler yapan **Alain Corneau**, Amerikan sinemasına gönderme yaptığı "Polis Python 357" (1975) ile "Tehdit" i (La Menace) (1977) çekerek Fransız sinemasına önemli yapıtlar vermiş ve dönemin sinemasının zenginleşmesini sağlamışlardır.[268]

2. 1970'li Yıllarda Yeni Dalga Yönetmenleri

Yeni Dalga bu dönemde artık ne bir ekol ne de bir birleşim alanıdır. 1970'lerde önemini yitiren akımın yönetmenleri yeni dönemin sinemasına entegre olup Fransız sineması için yine önemli eserler vermeye devam etmişlerdir.

Yeni Dalga'nın tecrübeli yönetmeni **Claude Chabrol** "Bu Hayvan Ölmeli" (Que La Bête Meure) (1969) , "Vefasız Kadın" (La femme infidèle) (1969) , "Kasap" (Le boucher) (1970) adlı filmleriyle kasaba burjuvalarına ve cinayet öykülerine yer vermiştir. "Nada" (1974) adlı gerilim filminden sonra "Violette Nozière" (1978) gibi polisiye romanlardan uyarlamalar yapmıştır. "Elleri Kirli Masumlar" (Les Innocents Aux Mains Sales) (1974) ve " Kan Bağları" (Les Liens du Sang) (1977) ise bu dönemde yaptığı diğer önemli eserleridir.[269]

Yeni Dalga dönemindeki üretkenliğini 1970'lerde de sürdüren **François Truffaut**'nun bu dönemde eklektik oluşu dikkat çekicidir. Sinemanın pek çok türünde eserler vermiştir. Hitchcock'un etkisinde kalarak "Evlenmekten Korkmuyorum" (La Sirène De Mississipi) (1969) adlı filmi yapmıştır. "Vahşi Çocuk" (L'Enfant Sauvage) (1970) belgesel havasında deneysel filmidir. Güldürü ve polisiye olan "Genç ve Güzel" (Une Belle

[268] Detaylı bilgi için bakınız Şenol Erdoğan, a.g.e., s.145-151, Oğuz Makal, a.g.e.,s. 153-171.
[269] http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=974.html, 7 Ocak 2009.

Fille Comme Moi) (1971) ve ardından dram olan "İki İngiliz ve Anakara"(Deux Anglais et Le Continent)(1971) ile "Adele H'nin Hikâyesi" (L'Histoire d'Adèle H.) (1975) adlı filmleri çekmiştir. Filmin içinde film olan sempatik komedi "Amerikan Gecesi" (La Nuit Américan) (1973) adlı filmden sonra "Kadınları Seven Adam"(L'Homme qui Aimait Les Femmes) (1976) ile "Yeşil Oda" yı (La Chambre Verte) (1978) yı yapmıştır. [270]

Yeni Dalga'nın başarılı yönetmenlerinden bir olan **Alain Resnais** yetmişli yıllarda yeni denemeler yapmaya devam etmiştir. Üç önemli filminde anlatı ve bellek ilişkisini incelemiştir: "Stavisky" (1974), "Kayra" (Providence) (1976) ve Cannes Festivali'nde ödül alan "Amerika'daki Amcam" (Mon Oncle d'Amérique) (1979). "Amerika'daki Amcam" ile Resnais biyolog Henri Laborit'in kuramları üzerine tahrik edici ve mizahi bir deneme yapmıştır. [271]

Bu dönemde de kişisel filmler yapmayı sürdüren **Jacques Rivette**, eserleriyle özgün sinema örnekleri vermiştir. "Out One" televizyon film serisi (1971-1972) belgesel filmle kurmaca arasında yer alan ve Rivette'in tarzını en güzel yansıtan filmleridir. Rivette "Céline ve Julie Gemiyle Gidiyorlar" (Céline Et Julie Vont En Bâteau) (1974) ile gerçeklikle hayal arasındaki ilişkileri sorgulamıştır. Sonrasında "Düello" (Duelle) (1975), "Noroit" (1977) ve "Merry Go Round" (1978) adlı filmleri yapmıştır. [272]

Bu dönemde çarpıcı filmler yapan **Louis Malle** ilk olarak "Yürekteki Çırpıntı" (Le Souffle Au Coeur) (1971) ardından da "Lacombe Lucien" (1974) adlı filmi yapmıştır. Bu filmde Gestopo'nun hizmetine giren bir Fransız köylüsünü anlatmıştır. Çalışmalarına ABD'de devam eden Malle, sembolizme kaydığı "Siyah Ay" (Black Moon) (1975) ve çocuk yaştaki fahişeyi anlattığı "Sevimli Bebek" (Pretty Baby) ile ticari başarı elde etmiştir.[273]

Yeni Dalga'nın burjuva ahlakçısı **Eric Rohmer** ilk döneminden başlayarak yaptığı "Ahlaksal Öyküler" adlı serinin sonuncu filmini 1972'de çekmiştir. Yeni film serisine

---

[270] http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufffilmo2.htm, 7 Ocak 2009 ve Oğuz Makal, a.g.e., s.115-119.
[271] Jamees Monaco, a.g.e., s.301.
[272] http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Rivette, 8 Ocak 2009.
[273] Nijat Özön, a.g.e., s.221, Oğuz Makal, a.g.e.,s.144.

1981'de başlamadan önce bu dönemde edebiyat uyarlaması olan "La Marquise d'O" (1976) ve "Perceval le Gallois" (1978) adlı filmleri yapmıştır. [274]

III. "JEUNE" (GENÇ) SİNEMAYA GEÇİŞ DÖNEMİ: "PASTİŞ" BİR SİNEMA (1981-1990)

1980'ler sineması 1990'ların sinemasının şekillenmesinde çok büyük öneme sahiptir. Bu dönem sinemasının başlangıç tarihi, ne temel tarihi bir değişimin (II. Dünya Savaşı ve sonrasının sinemaya etkileri gibi) ne de estetik "kırılma"ya yol açan bir yeniliğin (Yeni Dalga gibi) sonucudur. Fransa'da kırk beş yıl aradan sonra 1981'de François Mitterand'ın liderliğinde sol hükümetin başa gelmesi bu dönem sinemasının başlangıç tarihi olarak kabul edilmiştir. Bu siyasal olay Fransız sinemasının yeni yasal düzenlemelerle farklı bir görünüme kavuşmasını sağlamıştır. Sinema sanatının değerinin arttırılması için yapılan bu düzenlemeler daha sonra da oluşacak "Genç" (Jeune) Fransız sinemasına da ortam hazırlamıştır.

A. 1980'LERİN SİNEMA ENDÜSTRİSİ VE 1980'LER SİNEMASI'NIN ÖZELLİKLERİ

1980'lerde Fransız sinema endüstrisi tarihindeki en ciddi krizlerden birini yaşamıştır. Ezeli rakibi olan Amerikan sinemasının pazar üzerindeki etkinliğini arttırışı ve televizyonun önlenemez yükselişi adeta Fransız sinema endüstrisinin önüne set çekmiştir. Bu bağlamda endüstrinin geldiği durumda devlet endüstriyi kurtarmak için yasal düzenlemelere başvurmuştur. Fransız sinemasının endüstriyel değişimlerine toplumsal ve siyasi gelişmeler de eklenerek 1980'lerin sinemasının karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmıştır.

1. 1980'ler Sinema Endüstrisinin Kriz Ortamı ve Nedenleri

1980'ler Fransız sinemasının ekonomisinde ciddi bir kriz yaşanmıştır. Söz konusu krizle ilgili en büyük problem sinemalardaki izleyici sayısının 1980'ler boyunca sürekli düşüşüdür. 1982' de özel bir rakam olan 200 milyon olan izleyici sayısı 1985'te 172, 1986'da 163 ve 1988'de 120 milyona inmiştir. Ayrıca Fransız filmlerindeki izleyici oranlarında da

[274] http://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemafrancais70.htm, 18 Kasım 2008.

önemli bir düşüş yaşanmıştır. "Cumartesi akşamı seyircileri" olarak adlandırılan önceki dönem izleyicilerin profili tamamen değişmiş yerine daha genç, (Bu dönemde 15-24 yaş arasındaki izleyici grubu toplam gişe oranının %60'dan fazlasını oluşturuyordu.) eğitimli ve yerli yapımlardansa dışarıdan gelen yapımlarla daha fazla ilgilenen izleyici kitlesi gelmiştir. İzleyici sayısındaki azalma birçok sinema salonunun da kapanmasına neden olmuştur. 1959'da 5834 sinema salonuna ve 2 milyon 807 bin koltuğa sahip olan Fransız sinemasında bu rakam, 1988'de 4821 salon ve 1 milyon 104 bin 397 koltuğa düşmüştür. [275]Bu sorunların iki temel nedeni vardır: Amerikan sineması ve televizyonun etkisi.

Amerikan sineması, 1968 kültür karşıtı öğrenci olgusu felsefesiyle 1970'lerden itibaren yenilenme hareketine girişmiştir. "Yeni Hollywood" olarak değerlendirilen bu sinema sıradan kahramanlar ve anti kahramanların olduğu, Amerikan tarihine faklı bakan, emperyalizmini ifşa eden, türlerin kökeninde mitleri barındıran filmler üretmiştir. Zaten yıllardır sadece Fransa'yı değil tüm dünyayı etkisi altına alan Hollywood, film içeriğinin değerlendirilme şeklinin de değişmesiyle birlikte izleyiciyi çok daha kendine çekmiş, pazar payını genişletmiş ve eğilimleri tersine çevirmiştir. 1983'te yapılan filmlerin %49,3'ü yerli, %36,9'u Amerikan yapımıyken bu oran 1986'da %43,3'e karşılık %43,7 olarak ulusal sinema aleyhine değişmiştir.[276] 1980'lerde 204 film üzerinde CNC tarafından yapılan başka bir araştırmada ise, Fransız filmlerinin %41,4 oranına karşılık Amerikan filmlerinin payının %46,4 olduğu görülmüştür. Fakat bu oranlara karşılık Fransız filmleri genellikle Amerika'daki hâsılatlardan %1' den fazlasına sahip olamamıştır.[277]

Fransız sineması pazarındaki bu Amerikan etkinliği, daha sonradan detaylı olarak incelenecek film yapım türlerinin değişimine ve devlet düzenlemelerinin çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu dönemde Fransız sineması pazar payındaki üstünlüğünü Amerikan sinemasına kaptırmıştır.

1980'lerde televizyon sinema sektörünün işleyişini alt üst etmiştir. Fransa'da televizyonun gelişimi birden olmamıştır. 1950'lerden başlayarak aşamalar kaydetmiş

[275] René Prédal, a.g.e., s.448.
[276] Fabrice Montebello, a.g.e., s.133-135.
[277] "CNC info", No:283, Bilan 2001,Mai 2002,
http://www.cnc.fr/Site/Template/T8.aspx?SELECTID=2390&ID=1598&t=2, 30 Kasım 2008.

1964'te ikinci televizyon kanalı açılmış, 1967'de renkli yayına geçilmiştir. 1970'ler boyunca açılan televizyon kanallarına 1984'ün sonunda dördüncü kanal olan Canal Plus eklenmiştir. Canal Plus ile birlikte bir dönüm noktası yaşanmıştır çünkü bu kanal ilk olarak son dönem filmlerin gösterimini başlatmıştır. Canal Plus'ü ertesi yıl La Cinq ve M6 gibi özel kanalların doğuşu izlemiş, TF1 1986'da sağ hükümetin başa gelişiyle özelleştirilmiş ve ardından La Sept kurulmuştur.[278] Böylece Fransız televizyonlarında yayınlanan film sayısında çok büyük bir artış yaşanmıştır. 1957 ile 1963 arasında televizyonlarda yayınlanan uzun metraj film sayısı 121 iken bu sayı 1973-1985 arasında 494' e yükselmiştir. [279]1985'te ise önemli bir patlama yaşanmış ve film sayısı 500 iken ertesi yıl neredeyse ikiye katlayıp 950'ye, 1987'de ise 1300 filme çıkmıştır.[280]

Bu durum beraberinde ulusal pazardaki filmlere farklı ulaşma yolarını açmış ve televizyona ek olarak videonun da etkisiyle sinema salonları boşalırken film pazarı "evlere taşınır" olmuştur. Film izlemek kişiselleştirilmiştir. Artık isteyen kişi istediği saatte istediği filmi istediği kişilerle seyredebilmektedir. Tabii ki kişinin izlediği film ve saatleri onun adına televizyonlarca önceden belirlenmiştir. Medyanın izleyiciler üzerindeki gücü gün geçtikçe artmıştır. Pascal Ory evlerdeki sinemalar için II. Dünya Savaşı sonrası döneminde yaşanan teknolojik devrimlerin "ses ve görüntüden oluşan hayat illüzyonlarını" herkesin evlerinde yaşabilme olasılığını yükselttiğini belirtmiştir.[281] Filmlerin televizyonda yayınlanması filmlerin daha fazla izleyici tarafından izlenmesini sağlamakla birlikte izleyicilerin film kalitesiyle ilgili daha duyarlı olmalarını sağlamıştır.

Sinemada film izleyenlerin sayısı 200 milyonken televizyonda izleyenlerin sayısı 4 milyardır. Bu nedenle televizyonların yayınlamak için duydukları film ihtiyacı pazarda film arzının artmasını sağlamıştır ve televizyonun da yapım ve masraflarını üstlendiği ortak yapım dönemi başlamıştır. Böylece sinema filmleri gerekli maddi desteğe kavuşmuş olurken televizyon kanalları bir prestij kazanarak yapımına dahil oldukları filmleri 3 yıl

---

[278] Yann Darré,a.g.e.,s.105.
[279] Aktaran: Fabrice Montebello, a.g.e., s.164, (Joelle Farchy, **Le Cinéma Déchainé, Mutation d'une Endustrie**, Editions CNRS, Paris, 1992).
[280] A.g.e, s.178.
[281] Pascal Ory, **L'Aventure Culturellle Française 1945-1989**, Edition Flammarion, Paris,1989, s.16-24.

sonra kanallarında gösterim şansına sahip olmuşlardır. Bu konuda tek ayrıcalıklı kanal Canal Plus, filmleri sinema gösteriminden bir yıl sonra yayınlama hakkına sahiptir. Canal Plus üyelik gelirlerinin %20'sini sinemaya aktarmıştır. Bu karşılıklı çıkar ortak yapımlara hız verilmesini sağlamıştır. 1986'da 58 olan ortak yapımlar 1988 yılında %25 artarak 73'e çıkmıştır.[282]

Yapımlarla ilgili diğer bir konuysa "telefilm"lerin ve dizilerin ortaya çıkışıdır. Sadece televizyon için yapılan filmler olan telefilmlerde televizyonlar sinemanın ünlü oyuncularına yer vererek sinemasal saygınlığı ve prestiji kendi kanallarına taşımayı başarmışlardır. Böylece kanalların sanat filmleri yayınladıkları görüşü toplumun entelektüel kesiminin de televizyona yaklaşmasını sağlamıştır. Yani televizyonlar Jeancolas'nın deyişiyle "daimi sinemateklere" (cinématheque permanente) dönüşmüştür.[283]

Televizyondan sinemaya prodüksiyonla aktarılan para dışında bir de devlet tarafından televizyonlardan filmler için alınan dolaylı ya da direkt vergiler vardır. Bunlar bu dönemde arttırılmış ve Fransız filmlerinin %40 gelirini oluşturmasını sağlamıştır. 1985-1989 arasında televizyondan alınan vergilerin oranı %8'den %53'e çıkarılmıştır.[284] Söz konusu bu tabloda özellikle yapım masraflarını tamamen karşılayamaz duruma gelen sinema, televizyona finansal olarak bağımlı hale gelmiştir.

Sonuç olarak televizyon ve sinema çok karmaşık bir yapıyla birbirine bağlanmıştır. Televizyonlar filmlere ihtiyaç duyar, sinema da televizyon yüzünden düştüğü durumda yine onun parasıyla ayakta kalır.

Yukarıda belirtilen koşullar çerçevesinde oluşan sinemanın yeni finansal yapısı ile ilgili aşağıda görülen tablo tüm bunları net olarak göstermektedir.

---

[282] Susan Hayward, a.g.e.,s.62.
[283] Jean Pierre Jeancolas,a.g.e., s.82.
[284] Paul Léglise,a.g.e., s. 106.

Tablo 2. Fransız Sineması'nın Finansal Kaynakları

Yıl	Yapımcılar	SOFICA	Destek Yardımları	TV	Dağıtım Yardımları	Video	Krediler
1986	% 33,1	% 4,8	% 11,7	%11,7	% 21,1		%14,6
1990	% 33	% 8	% 11,5	% 20	% 6,5	%0,5	% 10

Kaynak: CNC Informations, Bilanço 1986, no.213 Mayıs 1987, Bilanço 1990, no.235,Mayıs 1991.[285]

1980'lerde endüstriyel yapıdaki sayılan temel değişimler sinema filmlerinin finansal yapısını temelden değiştirmiştir. Yapımcıların sineması (1950'ler), devlet yardımı sineması (1965-1985) dönemlerinden sonra televizyon sineması dönemi başlamıştır. 1986'da %11,7 olan sinemadaki televizyon finansı 1990'da %20'ye çıkmıştır. Bu artışın en büyük nedeni 1986-1987 arasında, sadece bir yılda televizyonların filmler için verdikleri tutarın iki katına çıkışıdır. Bu tutarı aktaran televizyon kanallarından en büyük paya sahip olanı Canal Plus'tür (%40). Televizyonların film yapımlarına olan katkısını SOFICA ve destek yardımları olarak adlandırılan avanslar takip etmiştir. [286]

2. Sinema Endüstrisi ve Devletin Yardım Politikaları

1980'li yıllarda "nitelikli ulusal sinema" devlet tarafından uyandırılmak istenmiştir. Filmlere gelir yardımı yapan "Avans Komisyon"u (La Comission d'Avances) 1981'den itibaren, bu yardımların tutarını arttırmıştır. 1981'de 30 milyon frank olan bu rakam, 1982'de 60'a çıkarılmış ve her sene arttırılmıştır. Avans felsefesiyle her yıl sinemaya ilk eserini veren yönetmenler desteklenmeye devam edilirken dönem başbakanı Jack Lang bu uygulamaya sanat değeri yüksek yapımların hiçbir kuruldan geçmeden doğrudan yardım alması esasını da getirmiştir. Bu çerçevede Maguerite Duras (Les Enfants), Agnès Varda (Sans Toi Ni Loi), Robert Bresson (L'Argent), Alain Resnais (L'Amour a Mort) gibi yönetmenler kaliteli yapım olarak değerlendirilen filmleri için doğrudan yardım almışlardır.

[285] Aktaran: Réne Prédal, a.g.e.,s.460.
[286] A.g.e.

Dağıtım için yapılan devlet yardımına, 1982'de filmlerin reklam masrafları ve kopya sayısı için de mali destekte bulunulması eklenmiştir. 1984'te sinema sektöründeki değişime paralel olarak sinema filmlerinin gösterim sıralaması düzenlenmiştir. Buna göre bir sinema filmi öncelikle sinemada sonra televizyonda ve en son videoda gösterilebilecektir. [287]

1985'te başbakan Lang tarafından SOFICA (Societe de financement des industries cinematographiques et audiovisuelles) (Sinema ve Görsel İşitsel Endüstrilere Finansman Sağlama Topluluğu) kurulmuştur ve sektöre vergi avantajları tanınmıştır. [288]

"Fransız sinemasının ölümü" tezlerine şiddetle karşı çıkan devlet 1989'da, dönemin son hamlesi olarak "süper prodüksiyonlara" para yardımında bulunmuştur. Gözü yükseklerde olan, büyük bütçeli ve bu harcamaları sinema salonlarından karşılayacağı şüpheli yapımlara destek sağlayan bakanlık bu tarz filmlerin sektörde "lokomotif" etkisi yaratacağı ve gişeyi canlandıracağını düşünmüştür. Düşünülenin tersine bu projeden istenilen verim bu dönemde alınamasa da Lang'ın çabaları Fransız sinemasının diğer sinemalardan farklı bir karaktere sahip olmasına ve Amerikan etkisine karşı daha dirençli hale gelmesine olanak sağlamıştır.[289]

Devlet sadece Fransız sineması endüstrisine yardım etmekle kalmamış ayrıca sinema eğitimine de destek sağlamıştır. Sinema kültürünün endüstrileşmesi, profesyonellerden oluşan kürsülerin de değişmesini sağlamıştır. İlk sinema dersleri daha önceden de belirtildiği gibi 1970'lerin başında Paris Üniversitesi'nde başlamıştır. 1983'te ise devlet, liselere sinema dersleri koydurtmuştur. Tüm bu yerlerde sektörün içinden ya da "cinéphile"lerden oluşan kişiler sinema eğitimi vermiştir. Üniversitelerde sinema hocalığı ise 1985'te başlamıştır. Önceden halkı eğitmekle görevli oluşum "ciné-club"ler iken eğitim fonksiyonunun devlet tarafından verilmeye başlanması "ciné-club"lerde düşüşe neden olmuştur. 1960'larda "cinéphile"ler okullara yeterlilik verirken 1980'lerin başında tam tersi olarak okulların nitelikleri "cinéphile" yeterliliğin sigortası olmuştur. 1986'da sadece

---

[287] René Prédal, a.g.e.,s.454-455.

[288] Hasan Bermek, "Tax Incentives for Films andAudiovisual Works in France", **Legal Information Department** ,October 2007, http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/tax_incentives_films_france.pdf.en, 17 Aralık 2008.

[289] Claude Beylie, a.g.e., s.310-311.

sinema eğitimi veren IDHEC'in yerine daha geniş kapsamlı ve prestijli bir okul olan FEMIS (Ecole Nationale Supérieure Des métiers de l'Image et Du Son) kurulmuştur. Bu yıllarda eleştirmenlerin tamamına yakını üniversiteden çıkmıştır. Sinema bir öğretim dalı haline gelmiş ve film eleştirileri semiyolojik (Christian Metz) ve yapısalcı (Raymond Bellour) eğilimlerle beslenmiştir. Sosyal bilimlerin üniversitelerde gelişmesi yapısalcı bir zihnin oluşmasını sağlarken, sol tartışmalardan kalan kültürel miras da görülenin arkasındakilerin ortaya çıkarılmasına yardımcı olmuştur.[290]

3. 1980'ler Fransız Sineması'nın Özellikleri

1980'lerin başında solun iktidara gelmesi sosyal ve ekonomik sorunların çözümlenmesi için yeterli olmamıştır. Derin bir sosyal kriz, işsizlik, kentsel şiddet ve "banliyö" kültürünün hızla yayılması, göçmen sorununun artması ilerleyen zamanlarda radikal sağın yükselişe geçmesine neden olmuştur.

Tüm bu politik ve kültürel alt üst oluşların yansıması ilginçtir ki bu dönem sinemasında yetersizdir. Tam tersine auteur sinemasının bir uzantısı olan, daha çok kişisel, iç dünyaya bakış yöntemiyle duyguların incelendiği bir sinemaya tanık olunmuştur. "Oda sineması"(cinéma de chabre) olarak adlandırılan kişilerin özel hayatı üzerine olan bu tarz sinemanın dışında da eserler verilse de bu dönem sineması bir önceki döneme göre çok daha az politiktir.[291]

1980'lerin sinemasının detaylı haritası çıkarıldığında, öncelikle bu dönem sinemasının "pastiş" (pastiche)* bir sinema olduğunu görülür. Ne Yeni Dalga gibi bir ekolü olan, ne de 1970'lerdeki politik sinema gibi bir türün ağır bastığı sinemadır. Daha çok ana akım belirtileri gösteren bu sinema, postmodern bir estetikle bezenmiştir. Önce yapılan tüm

---

[290] Yann Darré, a.g.e., s.94-95.
[291] Claude Beylie,a.g.e.,s.257.
* Türk Dil Kurumuna göre pastiş kelimesi Fransızca kökenli olup anlamı : 1. Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getiren sanat eseri. 2. Bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eserdir. http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=255159, 18 Aralık 2008.

tür ve tarzları, taklit edip kabul eder. Bu öykünme durumu tamamen birebir değildir. Önceden yapılmış olanı yıkar ve bunu yeniden yapar. Metinlerarasılık önemlidir. [292]

1980'lerin sineması ve bunu izleyen 1990'ların sinemasında iki baskın akım hakimdir. Bunlar, "görünüş sineması" (le cinéma du look) ve "héritage" (miras) ya da "retro- nostalji sineması" olarak adlandırılmıştır. İlkinde görüntünün ontolojisi önemlidir. Görüntünün mesajı ilettiği bu türe "esthetique publicitaire" yani sinemanın reklam estetiğine sahip türü de denir. Amerikan kültürel emperyalizminin uzantısı olan bu tarz aynı zamanda televizyonla birlikle gelen görüntü estetiğini de almıştır. [293]

"Héritage" sineması ise kültürel nostaljinin sinemaya uyarlanmasıdır. Bu tarz, eski sinema türlerini ve gelenekleri yeniden alıp farklı bir şekilde aktarır. "Neo- film-noir" (yeni kara film) (Örneğin Boisset'nin " Cehennem Mavisi"/ Bleu Comme L'Enfer, 1985), edebiyat uyarlamaları (özellikle Marcel Pagnol'dan uyarlamalar), tarihsel filmler bu türe girer.[294] "Héritage" sinemasında Amerikan sineması ile ulusal piyasada rekabet için Hollywood tarzı yüksek bütçeli, bol starlı, gösterişli yapımlar yer alır. Bu tür yapımlar ayrıca televizyon tehdidine karşı sinemanın "dev" yapımlarla izleyiciyi büyüleyip kendine bağlama isteğiyle de oluşturulmuştur. Söz konusu durum, yapım maliyetlerinin ortalama 8 milyon franktan 50 milyon franka çıkmasına neden olmuştur.[295] 10 milyon frankın üstünde yapılan filmlerin sayısı 1980'de 20 iken (Toplam yapımların %11,2'ni temsil eder.) bu rakam 1986'da 75'e (Toplam yapımların %50'sini temsil eder.) çıkmıştır.[296]

1989'da devlet yardımlarıyla da desteklenen büyük yapımlar her ne kadar gişe için gerçekleştirilseler de gişe garantisi sağlamazlar. Örneğin Jean Paul Rappenau'nun "Cyrano de Bergerac" ya da Claude Berri'nin Pagnol uyarlaması "Jean de Florette" adlı eserleri hem ticari hem de sanatsal anlamda başarı kazanmış ve büyük gişeler elde etmişken, yine büyük bütçelerle hazırlanmış Francis Girod'un "Lacenaire", Eric Barbier'nin "Kor" (Le Brasier)

---

[292] Susan Hayward, a.g.e., s.232.
[293] Dayna Oscherwitz, Maryellen Higgins, **Historical Dictionary of French Cinéma,** The Scrarecrow Press Inc, Lanham Maryland, 2007, s.12-13.
[294] Susan Hayward, a.g.e., s.247.
[295] Marie-Thérese Journot, **Le Courant de "L'Esthetique Publicitaire" Dans Le Cinéma Français Des Années 80: La Modernité en Crise**, Edition L'Harmattan , Paris, 2004, s.14.
[296] René Prédal, a.g.e., s.467.

gibi eserleri tecimsel anlamda başarısız olmuştur. Christian Vincent'in "Soyut" (La Discrete) ve Etienne Chatiliez'in "Hayat Uzun Sakin Bir Nehirdir" (La Vie Est Un Long Fleuve Tranquille) adlı "küçük" filmleri ise büyük gişe başarısı kazanmıştır. Bu demektir ki, filmlerde ekonomik kriter tek başına bir değer taşımamaktadır.

1980'lerdeki bu eğilim, yönetmenlerin özgürce oluşturdukları eserleri üzerinde yapımcı baskısı yaşamalarına neden olmuştur. François Dupeyron "Karşılaşma İçin Garip Bir Yer" (Drôle d'endroit pour une rencontre) adlı başarılı filmi için önce sıradan oyuncular istemiş fakat prodüktörünün baskısıyla başrollerde Catherine Deneuve ve Gérard Depardieu'yü oynatmıştır. Aynı şekilde Jean- Jacques Annaud'nun hâsılat rekorları kıran "Ayı" (L'Ours) adlı filmi için başlangıçta yönetmen "küçük" bir film olmasını arzu ederken, dev bir prodüksiyona dönüştürülmüştür. Sonuç olarak yapımcılar bu dönemde sadece kaliteye güvenmemişlerdir.[297]

1980'lerin en çok gişe yapan 10 filmine bakıldığında 5 milyonun üzerinde kişinin izlediği 7 filmle karşılaşılmaktadır. Listenin en başına 10 milyon 170 bin kişinin izlediği Colin Serreau'nun filmi "Üç Adam ve Bir Bebek"(Trois Hommes et Un Couffin) (1985) oturmuştur. Onu, 9 milyon izleyiciyle Jean- Jacques Annaud'nun "Ayı" (L'Ours) (1988) adlı filmi izlemiştir. Üçüncü sırada ise 8 milyon 864 bin izleyicisiyle Luc Besson'un "Derinlik Sarhoşluğu" (Le Grand Bleu) (1988) adlı filmi yer almıştır. Bu filmleri sırasıyla Claude Berri'nin "Jean de Florette" (1985), Patrice Leconte'un "Uzman" (Les Spécialistes) (1985), Gérard Oury'nin "As'ların As'ı" (L'As Des As) (1982), Michel Blanc'ın, "Gölgede Yürüyüş" (Marche a L'Ombre) (1984) adlı filmleri izlemiştir. Son üç film ise 5 milyon kişiye yakın bir gişe yakalamıştır. Bunlar: Jacques Deray'ın "Marjinal" (Le Marginal) (1983), Jeanne Yanne'ın "İsa'dan Önce İkiye Çeyrek Kala" (Deux Heures Moins Le Quart Avant Jésus Christ) (1982) ve Jean Becker'in "Öldürücü Yaz" (L'Eté Meurtrier) (1983) adlı filmleridir.*

---

[297] A.g.e., s.467-468.

* Bu çalışma René Predal'ın a.g.e., s.472-473'deki tablolarından yararlanılarak hazırlanmıştır.

B. 1980'LER SİNEMASI'NIN TÜRLERİ VE TEMSİLCİLERİ

1980'lerde popüler sinema olarak çıkan ve önemli gişe yakalayan türler polar/polisiye ve komedidir. Bu türler ana akım sinema içinde yer almaktadır. Ana akım yani merkez sinema dışında kalan sinemaya ise "périphérie" (çevre) adı verilir. İlk örneklerini veren beur ve kadın filmleri "périphérie" sineması türleridir.[298] Ayrıca bu dönem sinemasında roman uyarlamaları, tarihsel, belgesel ve reklam estetiğine sahip filmler de yer almaktadır. Çoğul bir sinema olan 1980'lerin sinemasında eski ustaların etkileri hâlâ hissedilirken çok sayıda yeni yönetmen sinemaya başlamıştır ki bu yönetmenler 1990'lardaki "Genç" sinemanın temellerini oluşturacaklardır.

1. Merkez Sinema

Ana akım sinema ya da merkez sinema olarak adlandırılan bu sinema içinde en popüler türler yer almaktadır. 1980'ler sinemasında bu türler: "Héritage" (Retro- Nostalji), "Görünüş Sineması" (Esthétique Publicitaire), "Polar/polisiye" ile "Komedi" dir.

Retro- nostalji sinemasının doğuşu 1980'lerin başında Kültür Bakanı Jack Lang'in yönetmenleri kalite sinemasına geri dönüş olarak **"héritage"** film türünde eserler vermeye çağırmasıyla olmuştur. Devletin maddi teşvikleri bu türde pek çok filmin yapılmasını sağlamıştır. Retro-nostalji olarak anılan bu sinema tarzının (Eski sinema türlerinin alınıp yeniden yorumlanmasıdır.) doğasında nostalji vardır. Bu nedenle roman uyarlamaları ve tarihi filmler, bu türde yer almıştır.[299] Daha çok büyük bütçeli yapımlarla gerçekleştirilmiş popüler türler olmalarından dolayı ana akım sinemanın içerisinde yer almışlardır.

Sırasıyla bu türlerin temsilcilerine ve eserlerine bakıldığında dönemin en başarılı roman uyarlamaları: **Claude Berri**'nin başta "Manon des Sources"(1985) olmak üzere Pagnol uyarlamaları, **Robert Hossein**'in "Sefiller"i (Les Misérables) (1982), **Jean Jacques Annaud**'nun "Gülün Adı" (Le Nom de la Rose) (1986) ve "Ayı" (L'Ours) (1988) adlı eserleri, **Bruno Nuytten**'in "Camil Claudel"i (1989), **Alain Cavalier'**nin "Thérèse"i (1986) ve **Godard**'ın "Kral Lear"ı (King Lear) (1987) sayılabilir. Tarihi filmler

[298] Susan Hayward, a.g.e., s.13.
[299] Dayna Oscherwitz, Maryellen Higgins, a.g.e., s.204.

incelendiğinde ise **Roberto Enrico** ve **Richard Heffron**'un yaptığı "Fransız Devrimi"(La Revolition Française) (1989), **Jean Yanne**'nin "Özgürlük, Eşitlik, Lahana Turşusu" (Libérté, Egalité, Coucroute) (1985), **Philippe de Broca**'nın "İsyancılar" (Chouans) (1987), **Youssef Chahine**'in " Allahaısmarladık Bonaparte" (Adieu Bonaparte) (1985) türün ön plana çıkan filmleridir.[300]

Dönemin diğer bir etkin türü **"görünüş sineması"** (cinéma du look) (Esthétique publicitaire/ reklam estetiği) adı verilen sinemadır. Bu türe bakıldığında 1980'lerin başında yeni bir estetik ve ideolojik (görüntü, anlatı ve plastik formlar anlamında) anlayışın belirdiği görülmektedir. "Esthétique publicitaire" diye de adlandırılan bu tür görüntüyü ön plana alır. Tarih, politika gibi kolektif ideolojilerden çok medya teknolojileriyle ilgilenir.[301] Amerikan estetiğinin ve dolayısıyla da kültürel emperyalizminin bir parçasıdır. Bu nedenle bu tarzda film üreten yönetmenler Amerikan sineması ve etkilerinin Fransız sinemasının ulusal kimliğine zarar vereceğini düşünenler tarafından şiddetli bir şekilde eleştirilmiştir.

"Esthétique publicitaire"in en önemli temsilcileri **Jean-Jacques Beineix, Leos Carax** ve **Luc Besson**'dur. Beineix'in "Diva"(1981) adlı filmiyle başlayan bu oluşum aslında ne bir hareket ne de ekol oluşturmuştur. Yeni Dalga'da olduğu gibi yönetmenler ortak düşünce tarzlarına sahip olmalarına rağmen estetik anlamda birbirinden farklıdırlar. **Beineix**'in "Hendekteki Ay Işığı"(La Lune Dans Le Caniveau) (1983), "37°2 Le Matin" (Betty Blue olarak da gösterilmiştir.) (1986), "Roselyne ve Aslanlar"(Roselyne et Les Lions) (1989); **Carax**'ın "Oğlan Kıza Rastlar" (Boys Meets Girls) (1983), "Kötü Kan" (Le Mauvais Sang) (1986); **Besson**'un "Son Savaşçı" (Le Derniere Combat) (1983), "Subway" (1985), "Derinlik Sarhoşluğu" (Le Grand Bleu) (1988) filmleri dönemdeki en önemli eserlerdir.[302] Bu neo-barok* yönetmenlerin 1990'lar ve sonrasında da "Genç" Fransız sinemasına önemli katkıları olmuştur.

---

[300] Susan Hayward, a.g.e., s.285-287.
[301] Guy Austin, **Contemporary French Cinema**, Manchester University Press, N.York, 1996, s. 119.
[302] A.g.e.,s.119-132.

* Geçmişe gönderme yaparak klasik çizgileri teknolojiyle birleştiren tarzdır. Detaylı bilgi için bakınız Angela Ndalianis, "Architectures of Vision: Neo-Baroque Optical Regimes and Contemporary Entertainment Media", http://web.mit.edu/comm-forum/papers/ndalianis.html, 27 Aralık 2008.

1980'lerin merkez sineması içinde yer alan diğer bir film türü **polar/ polisiye**dir. Polar/ polisiye türü Amerikan polisiye, gangster, dedektif ve kara filmlerin özelliklerini taşımaktadır. Ana karakterlerden biri mutlaka polis olmalıdır. Polar ile polisiye türleri arasında çok ince bir ayrım vardır. Her polar film kara film özelliği taşırken her polisiye kara film olmak zorunda değildir. Fazlasıyla ticari olan bu türde ataerkil toplumun cinsiyet temsilleri 80'lerin kültürel yapısıyla harmanlanmıştır. [303]

Türün önemli filmleri: **Jean Luc Godard**'ın Pierre ve Simon adlı iki dedektifin bir cinayeti çözme maceralarını anlatan "Dedektif" (Détective) (1984) adlı filmi, **Truffaut**'un 1940'ların Amerikan kara filmlerinin havasını vermek için siyah beyaz çektiği "Vivement Dimanche" ı (1983), **Michelle Deville**'in "Derin Sular" (Eaux Profondes) (1981) ve "Evde Tehlike" (Péril en La Demeure) (1985) adlı eserleri, **Maurice Pialat**'nın "Police" (1985) adlı psikolojik filmi, **Alain Corneau**'nun gerilim film denemelerinin devamı olan "Silahların Seçimi" (Les Choix Des Armes) (1981) ve **Claude Berri**'nin "Tchao Pantin" adlı kara filmi sayılabilir.[304]

1950'lerdeki güzel zamanları gibi polisiye yeniden yeni yönetmenler için zorunlu geçiş yolu haline gelmiştir. Türde oynamalar yapan yeni yönetmenler "neo- polar"ı (yeni polar) oluşturmuşlardır. 1980'lerde polisiye türüne merak saran **Yves Boisset**, "Kadın Polis" (La Femme Flic), "Tehlikenin Bedeli" (Le Prix du Danger), "Casus Ayağa Kalk" (Espion, Leve-Toi) ve "Cehennem Mavisi" (Bleu Comme L'Enfer) (1985) filmlerini yapmıştır. **Romain Goupil** ve **Edouard Niermans**, "Gölgelerin Javası" (Java Des Ombres" (1983) ve "Melek Tozu" (Poussiere D'Ange) (1987) adlı filmleri çekmişlerdir. Bu türe, psikolojik unsurların ve şiddetin olduğu, şok montaj ile yapılan yeni bir tarz eklenmiştir. Temsilcileri "Polislerin Savaşı" (La Guerre Des Polices) (1979) ile **Robin Davis** ve "Denge" (Balance) (1982) ile **Bob Swaim'**dir. Bu filmleriyle büyük gişe başarısı yakalamışlardır. Yeni polar sinemasında komedi türüne kayan bazı yapıtlarla da verilmiştir.

---

[303] http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=425464, 27 Aralık 2008.
[304] Jacques Pécheur, **Le Cinéma Français Aujourd'hui**, Edition Hachette, Paris,1995, s.61-63.

Bunlardan en önemlisi ve en popüleri **Jean Girault'un** 1964'ten 1982'ye kadar olan "Jandarmalar" (Gendarmes) serisidir. [305]

Merkez sinema içinde ele alınan son tür **komedi**dir. Fransız komedileri bu dönemde de halkın beğenisi kazanmaya devam etmiştir. Tür, özellikle, "café -théâtre" [*]geleneğinden gelen yazar ve oyuncularla yeniden canlılık kazanmıştır. Kendi miraslarını, yazma pratiklerini ve tiyatro oyunlarını sinemaya taşıyan bu jenerasyon, beyaz perdeye "iğneleyici" güldürüyü sokmuştur. [306]

1980'lerdeki komedi filmlerine ve temsilcilerine bakıldığında ilk olarak güldürü ustası **Gérard Oury** dikkat çekmektedir. Oury, filmlerindeki tüm konularını tarihten ya da günümüz sorunlarından seçmiştir. "As'ların As'ı" (L'As Des As) (1982), "Tüylü Yılanın İntikamı" (La Vengeance du Serpent à Plumes) (1984), "Lévy ve Goliath" (Lévy et Goliath), "Vanilya Çilek" (Vanille Fraise) (1989) gibi filmlerle nazizmi, uluslararası terörizmi, ırkçılık ve hoşgörüsüzlüğü, vodvil yapısında, stereotiplerle ve basit gaglarla anlatmıştır.[307]

Ünlü yönetmen **Claude Zidi**, bu dönemde polisiye komedi olan "Les Ripoux" (1984) ve sonrasında "Gag Kralı" (Le Roi de Gag) (1985) adlı filmleri yapmıştır. Hicivli komedi olan "Suçlular Derneği"ni (Association de Malfaiteurs) (1986) çektikten sonra yine polisiye komedi olan "Ripoux Ripoux'ya Karşı" (Ripoux Conre Ripoux) (1989) adı filmi ile üç dalda Oscar kazanmış ve aynı zamanda 6 milyon izleyiciye ulaşmıştır.[308]

Café- théâtre kuşağından olan **Patrice Leconte** Splendid dünyasını sinemaya uyarlayan ilk kişidir. Bu dönemde üç önemli komedi filmi yapmıştır. Bunlar: "Bana Gel Kız Arkadaşında Kalıyorum" (Viens Chez Moi J'Habite Chez Une Copine) (1981),

---

[305] René Prédal, a.g.e., s.475-476.

[*] Café Théatre, kafelerde küçük sahneler kurularak yapılan gösterilerdir. İlk Café Théatre Paris'te 1966'da kurulmuştur. Detaylı bilgi için: http://fr.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9-th%C3%A9%C3%A2tre, 24 Aralık 2008.

[306] Claude Beylie, a.g.e.,s.314.

[307] http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=10281.html, 25 Aralık 2008.

[308] http://www.evene.fr/celebre/biographie/claude-zidi-5051.php, 25 Aralık 2008.

"Karımın Adı Geri Dön" (Ma Femme S'Appelle Reviens) (1982), "Devam Edin, Görülecek Bir Şey Yok" (Circulez, y a Rien a Voir) (1983) adlı eserleridir.[309]

Dönemin diğer önemli yönetmen ve eserleri: **Michel Blanc**'ın "Gölgede Yürüyüş" (Marche A L'Ombre) (1984); **Francis Veber**'in "Keçi" (La Chevre) (1981), "Vaftiz Babalar" (Les Comperes) (1983) ve "Kaçaklar" (Les Fugitifs) (1987); **Etienne Chatiliez**'in "Hayat Uzun Sakin Bir Nehirdir" (La Vie Est Un Long Fleuve Tranquille) (1988); **Coline Serreau**'nun "Üç Adam ve Bir Bebek" (Trois Hommes et Un Couffin) (1985); **Jean Marie Poiré**'nin"Noel Baba Bir Pislik" (Le Père Noel Est Une Ordure) (1982); **Edouard Molinaro**'nun "Kuş Kafesi" I ve II (Cage Aux Folles) (1978,1980) olarak sayılabilir.

2. Çevre "Périphérie" Sineması

Çevre sineması ana akım sinema kadar bir popülerliğe ulaşmayan, merkez dışında kalan tarzda yapılan filmlerden oluşur. Bu filmlerin konusu da merkezin dışında olan yani mevcut sistemin ötelediği kişilere dairdir. 1980'lerde "çevre" sinemasında beur filmleri (beur Fransız argosunda Kuzey Afrikalı anlamına gelmektedir.) ve kadın filmleri yer almaktadır.

1970'lerden itibaren az da olsa örnekleri görülmeye başlanan **beur filmleri** 1980'lerde sosyo-politik gerçekliğin yansıtıldığı bir sinemadır. Fransız kolonilerinin bağımsızlığını ilan ettikten sonraki dönemde Fransa pek çok eski kolonisinden göç almıştır. Bu da özellikle 1970 ve 1980'lerde çok kültürlülük, alt kültürlerde gettolaşmayı doğurmuş ve beraberinde etnik ile kültürel farklılıklardaki sorunları getirmiştir.[310]

Bu türün en önemli yönetmenlerinden biri **Mehdi Charef**'tir. Eski işçi ve yazar olan Charef türü iyi temsil eden eserler vermiştir. En önemli filmi olan "Arşimet Hareminde Çay" (Le Thé au harem d'Archimède) aynı adı taşıyan kendi romanından sinemaya uyarlamadır. 1985'te çekilen film, biri Fransız kökenli diğeri Cezayirli iki işsiz gencin

[309] Jacques Pécheur, a.g.e., s.57-58.
[310] Tim Bergfelder, "National, transnational or supranational cinema? Rethinking European Film Studies", **Media Culture Society**, Vol: 27(3), Sage Publications, London,2005, s. 315.

yaşama bakışını ve davranışlarını konu almıştır. Bunun ardından "Miss Mona"(1986) ile aynı tarzı yakalayan yönetmen, 1987'de "Camomille"i yapmıştır. [311]

Beur sinemanın diğer bir temsilcisi **Abdelkrim Bahloul**, IDHEC'te eğitim görmüş genç bir yönetmendir. "Nane Çayı" (Le Thé à la Menthe) (1984) adlı eseri ile annesine yalan söyleyip Paris'te kalan genç bir göçmenin hayallerini anlatmıştır ve önemli bir başarı kazanmıştır.[312]

Bu yönetmenlerin dışında **Mahmoud Zemmouri**, göçmen sorunlarını mizahi bir dille ele almıştır. "10,000'i Al ve Kaybol" (Prends "10,000 Balles et Casse-toi) (1981) ile de türün gelişimine katkıda bulunmuştur.[313]

Fransız sinemasının ilk Çingene yönetmeni **Tony Gatlif'**tır. Bu dönemde arka arkaya yaptığı "Prensler" (Les Princes) (1982), "Başlangıç Yolu" (Rue Du Départ) (1986), "Ağlama Sevgilim" (Pleure Pas My Love) (1988) adlı eserleriyle kendini Çingene olan halkına adamış ve onları Fransız sinemasına taşımayı başarmıştır. Yol filmleri yapan Gatlif bununla ilgi " Yollar üzerine filmler yapıyorum çünkü yollar benim ülkemdir." diyerek sınırlar ve etnik kimlikler üzerine düşüncelerini özetlemiştir. [314]

Bu dönemin göçmen sinemasının bir özelliği de olumsuz görüntülere yer vermemesidir. Daha çok filmler "beur"lerin umut ve arzularının kültürel temsilleridir. Fransız sineması sonraki dönemde bu türde şiddeti de barındıran birçok örnekle dolmuştur.

Çevre sinemasında değinilecek diğer bir tür **kadın filmleri**dir. İlk defa 1970'lerde nicel bir artışla arka arkaya kameranın arkasına geçip kendilerini ifade etmeye başlayan kadınlar, 1980'lerde kariyer sahibi yönetmenler haline gelmişlerdir. Onlara yeni kadın yönetmenler de eklenmiş böylece 1980'lerde kadınlar ve filmleri Fransız sinemasında önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır.

Bu dönemde Agnès Varda'dan, Nelly Kaplan'a, Yannick Bellon'dan Nadine Trintignant'a, Diane Kurys'ten Nina Companeez'e, Coline Serreau'dan Christine Pascal'a,

---

[311] Michel Cadé, "Des İmmigrées Dans Les Banlieues", **Cahiers de la Cinématheque**, No:59/60, Paris, Fevrier 1994, s.125.
[312] http://www.africine.org/?menu=fiche&no=5524, 3 Ocak 2009.
[313] http://www.alterites.com/cache/center_portrait/id_1347.php ,3 Ocak 2009.
[314] Sylvie Blum-Reid, "The Elusive Search for Nora Luca: Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land", **Portal,** Vol:2, No:2, July 2005,s. 2-7.

Lilian de Kermadec'e, Christine Laurent'dan Marguerite Duras'ya, Chantal Akerman'dan, Chatherine Breillat'a pek çok kadın yönetmen önemli eserler vermiştir. Bir sonraki on yılda da sayıları katlanarak artan kadınlar erkeklerin hâkim olduğu sinemada yer edinerek kendilerini ifade etmeyi başarmış "périphérie" (çevre) sinemalarını merkeze taşımaya çalışmışlardır. Bu süreçte bazıları unutulmaz eserler verirken diğerleri belleklerden silinmiştir.

Yukarıda sayılan birinci dalga kadın yönetmenlerinden **Colin Serreau**, filmlerini komedi türünde vermiş ve bu yolla sosyal etki yaratmak istemiştir. "Neden olmasın" (Pourquoi pas!) (1981) ile erkek ve kadının sosyal rollerini, "Üç Adam ve Bir Bebek" (Trois Hommes et Un Couffin) (1985) ile anne- baba rollerinin değişimini ele almıştır.[315]

Bu dönemde **Agnès Varda**, "özgür kadın"ı anlatan ve bu konuda bir çığır açmış filmi "Yersiz Yurtsuz" (Sans Toi Ni Loi) (1985) ile Venedik'te Altın Aslan ödülünü kazanmıştır. Bir çukurda bulunan donmuş bir kadın cesediyle başlayan film, ardından genç bir kadın olan Mona'nın yolculuğunu anlatır. Bu basit konuyla toplumdaki kadının tanımı, cinselliği üzerine düşündürücü bir anlatı sunan Varda, sonrasında beğeni toplayan "Jane B.Par Agnès Varda" ile "Kung Fu Master" adlı filmleri yapmıştır.[316]

Dönemin önemli kadın yönetmenlerinden **Chantal Akerman** NewYork'ta deneysel sinemayı keşfetmiş, sonrasında Paris'e dönerek bu tarzda Fransız sinemasına eserler vermiştir. "Bütün Bir Gece" (Tout Une Nuit) (1980) adlı filmi ardından "Altın Seksenler" (Golden Eighties) (1985) adlı müzikali çeken Akerman, 1988'de "Amerika Hikâyeleri" ni (Histoires d'Amérique) yapmak için yine NewYork'a geri dönmüştür.[317]

Ayrıca bu dönemde feminist tarzıyla **Diane Kurys** "Yıldırım Aşkı" (Coup de Foudre) (1983) adlı filmi, **Christine Pascal**, kişisel ve alt üst edici sinemasıyla "Zanzibar"ı, **Catherine Breillat**, pornografiye kayan tarzıyla "36 Küçük Kız"ı (36 Filettes) (1987), **Christine Laurent** "Baş Dönmeleri" (Vertiges) (1985) ve "Eden Misteria"yı (1988),

---

[315] Jacques Pécheur, a.g.e., s.48.
[316] Sandy Flitterman- Lewis, "Sans Toi Ni Loi: Le Portrait impossible de la Féminité",**CinémAction**, No:67, Paris, Automne 1993, s.171-172.
[317] http://fr.wikipedia.org/wiki/Chantal_Akerman ,10 Ocak 2009.

Claire Devers ise cesur sahnelerle dolu "Siyah ve Beyaz" (Noir et Blanc) (1986) adlı filmi yapmıştır. [318]

3. 1980'ler Sinemasının Eski Yüzleri: Bresson ve Yeni Dalga'nın Temsilcileri

Özel sinemasıyla kendine has bir tür oluşturan **Robert Bresson**, bu dönemde sadece bir film yapmıştır. "Para" (L'argent) (1983), Bresson tarzının tamamen görüldüğü bir filmdir. Tolstoï'nin romanından uyarlanan film 500 frank değerindeki sahte para çevresinde gelişen olayları anlatmaktadır. Film, Cannes Film Festivali'nin büyük ödülünü almıştır.[319]

1980'ler, Yeni Dalga yönetmenlerinden **François Truffaut** için verimli geçmiştir. "Kaçan Aşk" (L'Amour en Fuite) (1980) ile aynı yıl gerçekleştirdiği "Son Metro" (Le Dernier Métro) da tutkulu bir aşk öyküsünü anlatan Truffaut, bu filmleriyle büyük başarı kazanmıştır. "Penceredeki Kadın" (La Femme d'à Coté) (1981) ve hemen ardından son filmi olan "Vivement Dimanche" ı (1983) yapan Truffaut, [320] 1984'te hayata veda etmiştir.

Militan film döneminden sonra bu dönemde video denemelerine yönelen **Godard**, "Herkes Başının Çaresine Baksın" (Sauve Qui Peut- La Vie) ile başladıktan sonra "Çile" (Passion) (1982) adlı filmi çekmiştir. Film içinde bir film olan bu yapıtının ardından "Adı Carmen"i (Prenom Carmen) (1982) yapmıştır. "Sizi Selamlarım Meryem" (Je Vous Salut Meryem) (1983) adlı filmi ise Meryem Ana hikâyesinin modern bir versiyonu olarak büyük tepki çekmiştir. [321]

Bu dönemde **Chabrol** ise "Müfettiş Lavardin" (L'Inspecteur Lavardin) (1986) adlı polisiye filmi ve ardından "Bir Kadın Meselesi"ni (Une Affaire de Femme) (1988) yapmıştır. "Hiroşima Sevgilim"in yaratıcısı **Resnais**, beğenilen filmi "Amerikalı Amcam" (Mon Oncle d'Amérique) (1980) ve ardından üç ayrı öyküyü paralel bir şekilde anlattığı "Yaşam Bir Romandır" (La Vie Est Un Roman) (1983), "Ölümde Aşk" (L'Amour à Mort) (1984) ve "Melo" (1986) adlı filmleri çekmiştir. "Ahlaksal Öyküler"den sonra "Komedi ve

---

[318] Claude Beylie, a.g.e.,s.293-296.
[319] http://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Bresson, 12 Ocak 2009.
[320] Gerard Betton, a.g.e., s.92.
[321] Deniz Bayraktar Sevgen, a.g.e., s.92.

Atasözleri" (Comédie et Proverbes) (1981) serisiyle devam eden **Rohmer**, "Dolunay Geceleri" (La Nuit de la Pleine Lune) (1984) adlı filmiyle başarısını pekiştirmiştir. 1986'da yaptığı "Yeşil Işın" (Rayon Vert) ile Venedik'te en iyi film ödülü alan Rohmer, her dönemde başarılı olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır. **Rivette** ise "Kuzey Köprüsü" (Le Pont du Nord) (1981) ile döneme başlayarak "Yerde Aşk" (L'Amour Par Terre) (1984), "Rüzgârlı Tepe" (Hurlevent) (1986) ve "Dörtler Çetesi" ni (La Bande Des Quatre) (1988) yapmıştır. **Malle**, "Karanlık Şehir" (Atlantic City) (1980) ile Venedik'te en iyi film ödülünü aldıktan sonra "My Dinner With André"(1981), "Crackers"(1984), "Alamo Bay" (1985) adlı filmlerini de Amerika'da çekmiştir. Sonrasında yurda dönen ünlü yönetmen "Hoşçakalın Çocuklar"(Au Revoir Des Enfants) (1987) ile otobiyografik bir çalışma yapmıştır.[322]

[322] Claude Beylie, a.g.e.,s.264-271.

BÖLÜM III: DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI: "GENÇ" (JEUNE) FRANSIZ SİNEMASI

"Jeune"(Genç) sinema adını, genç yönetmenleri ve ilk yapımlarıyla Fransız sinemasını "gençleştirmesi"nden dolayı almıştır. Gerçekten genç bir sinemanın varlığından bahsedebilmek başta sinema tarihçileri arasında bir tartışma konusu olsa da istatistiksel çalışmalar bunu gözler önüne sermektedir. 1988- 1997 yılları arasında 329 yeni yönetmen ilk filmini yapmıştır. Her yıl ortalama 33 ilk filmin yapıldığı bu dönem sonrası 1998-2002 yıllarını kapsayan dönemde ise toplam 470 yeni eser gerçekleştirilmiştir.[323]

1990'lı yılların sinemasındaki bu gençleşme öncelikle sinemayı eğlence kadar sanat olarak gören devlet politikaları ve dünyada sinemaya en fazla para yatıran devlet desteği sonucudur. Bu konuya "gençliğe verilmiş bir prim" olarak yaklaşan Michel Marie, söz konusu dönem sinemasına genç olarak başlamanın teşvikler sayesinde kolay ama bu sinemada silinmeden iyi eserler vererek yaşlanabilmenin oldukça zor olduğuna dikkat çekmiştir.[324]

I. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI ENDÜSTRİSİNDE YAPIM VE FİNANSMAN

Yeni dönem Fransız sinema endüstrisi üretim, dağıtım ve gösterim adı verilen pazara ve paraya bağlı ekonomik aktivitelerden oluşmuştur.[325] Fransız sinema endüstrisinin yapım ayağında bu dönemde bir canlanma ve değişim söz konusudur. Bu durum beraberinde film yapımlarının finansman şekli ve finansman kaynaklarını da değişime uğramıştır.

A. FRANSIZ SİNEMASI'NDA YAPIM (PRODUCTION)

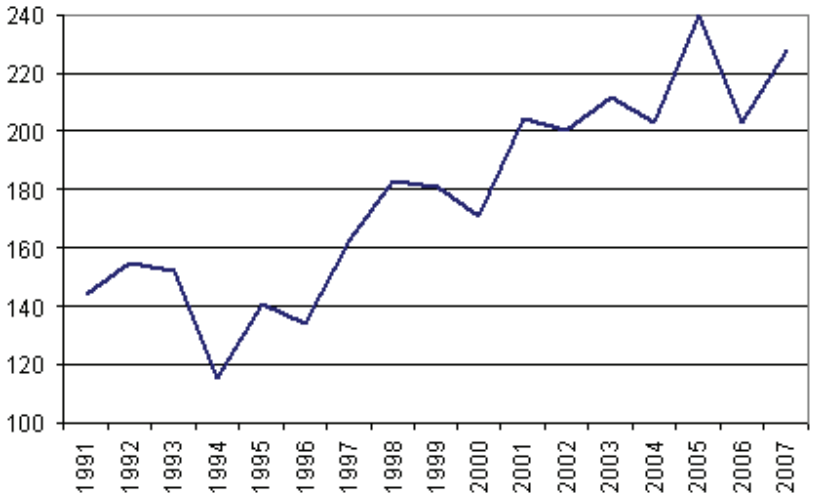
Fransız sineması endüstrisinde yapım ayağı çok önemli ve güçlüdür. Fransız sinemasının son 20 yılına bakıldığında yıllık ortalama 160 film üretildiği görülmüştür. Bu oran 1990'ların başlarında özellikle de 1994'te 115'e düşmesine rağmen 2000'lerle birlikte yeniden bir yükselişe geçmiş, her yıl üretilen film sayısı 200'ün üzerine çıkmıştır.

---

[323] Jean Pierre Jeancolas, "The Confused Image of Le Jeune Cinema", **Studies in French Cinema**, Vol:5, No:5, 2005, s. 157.
[324] Michel Marie, **Le Jeune Cinéma Français**, Nathan Editions, Paris, 1998, s.3.
[325] Marc Nicolas, "Economie du cinéma", DVD'ye çekilmiş konferans, Paris,10 Temmuz 2004.

Üretimdeki bu rakamlar şaşırtıcı değildir çünkü Fransız sineması dünyada film üretiminde Hindistan, Çin ve Amerika'dan sonra dördüncü sırada yer almaktadır.[326]

Aşağıdaki grafikte yıllara göre Fransa'da üretilen film sayısı verilmiştir.



Kaynak: CNC Mart 2007, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/publications/etudes/BilanProdCine_0308_.pdf ,(15 Ocak 2009).

Grafik 1: Fransa'da üretilen film sayısının yıllara göre dağılımı

Son dönem Fransız sinemasıyla ilgili bu olumlu tablonun yanında Jean Cluzel'in yaptığı çalışma dikkat çekicidir. Cluzel, yılda üretilen 180-200 filmin sadece 15-20 tanesinin gişe yaparak gelir sağladığını belirtmiştir.[327] Yani bu yapılan filmlerin ticari başarıları düşüktür. Tabii ki bu filmlerin ticari olmaması filmlerin kötü olduğu anlamına gelmemektedir.

Fransa'da yapılan filmlerin bazıları ağırlıklı Fransız sermayesiyle üretilmişken, bazıları ise ağırlıklı olarak yabancı sermayeyle üretilmiş yapımlardır.

Aşağıdaki tabloda Fransız filmlerinin ağırlıklı sermaye kaynağına göre yıllık üretim

[326] Jean Cluzel, a.g.e.,s. 40.
[327] Jean Cluzel, a.g.e.,s.87.

oranları gösterilmektedir.

Tablo 3. Ulusal ve yabancı sermaye ile yapılmış filmlerin yıllara göre dağılımı

	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Fransız sermayesi	148	150	145	172	163	183	167	187	164	185
Yabancı sermaye	32	31	26	32	37	29	36	53	39	43

Kaynak: CNC Mart 2007 Raporu, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/publications/etudes/BilanProdCine_0308_.pdf ,(18 Ocak 2009).

Fransız filmlerinin farklı sermaye yapıları dışında diğer belirtilmesi gereken konu da Fransa film pazarındaki Amerikan filmleridir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de ayrıntılarıyla işleyecek olan Amerikan tehdidi, 1990'lar ve sonrası Fransız sinemasında da önemini koruyan bir konudur.

Tablo 4. Fransız ve Amerikan Filmlerinin Pazar Payları (%)

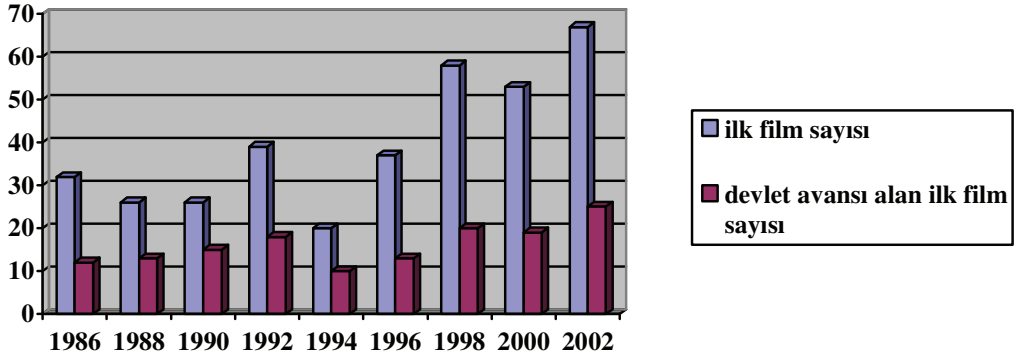
	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Fransız	37,5	34,8	27,8	32,8	28,5	41,2	34,9	34,9	38,5	36,8	44,7	36,6
Amerikan	54,3	52,3	63,3	54,5	62,3	46,4	49,9	52,2	47,7	46,1	44,2	49,2

Kaynak: CNC Mart 2007 Raporu http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/publications/etudes/BilanProdCine_0308_.pdf ,(18 Ocak 2009).

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi özellikle 1990'lı yıllarda Amerikan sinemasının Fransız sinema pazarındaki üstünlüğü belirgindir. 1998 yılına bakıldığında ulusal filmlerin pazar payı oranı %27,8 iken Amerikan filmlerininki %63,3'tür. Philippe d'Hugues, uluslar arası arenada 1998 yılını Fransız sinema tarihindeki en kötü yıl (savaş dönemleri dahil) olarak değerlendirmiş, Amerikan sinemasının rakibi Fransız sineması

karşısındaki zaferini ilan ettiğini belirtmiştir. [328] Fakat 2000'li yıllara doğru Fransız sinemasının pazar payını arttırtıp farkı kapattığını görülmektedir. Bunun nedeni sonradan da ayrıntılı bir şekilde anlatılacak olan Fransız sinemasının Amerikan sineması ile ilgili stratejileridir

Fransız sineması endüstrisinin diğer belirleyici özelliği de daha önce de değinildiği gibi genç yönetmenlerin yaptığı ilk filmlerdeki yükseliştir. İlk yapımlar ulusal film üretiminde önemli yere sahiptir. 1980'lerden 2000'lere geçişte ortalama olarak 2 katına çıkan ilk yapımlar, 2000'li yıllarda yılda 60 filmin üzerinde seyretmiştir. Örneğin 1988'de 26 olan ilk filmlerin sayısı 1996'da 37'ye, 1999'da 62'ye 2002'de 67'ye ulaşmıştır. Yapılan ikinci filmlerin sayısı da 2000'li yıllarda 30'un üzerine çıkmış böylece Fransız filmlerinin toplam üretiminin %60'ını yeni yapımlar oluşturmuştur.[329] Bu rakamlar Fransız sinemasının yenilenme (gençleşme) potansiyelinin ne kadar yüksek olduğunu göstermektedir.



Grafik 2: Fransa'da üretilen ilk filmlerin ve devlet yardımı alan ilk filmlerin yıllara göre sayısı*

1960'lardan beri auteur sinemasının devamlılığını ve yeni kuşaklarla buluşmasını sağlayan devlet yardımları ilk filmlerin gişe kaygısı taşımadan yapılabilmesini sağlamıştır.

---

[328] Phiplippe d'Hugues, **L'envahisseur American, Hollywood Conre Billancourt**, Edition Favre, Paris,1999,s. 101.
[329] Laurent Creton, **L'Economie du Cinéma**, Edition Arman Colin, Paris, 2005, s. 72.
* Laurent Creton'un a.g.e., deki grafikten yararlanarak araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

1980'lerde ilk filmini yapmak isteyen yönetmenlerin 1/3'ü çekim öncesi maddi yardım alırken bu oran 1990'larla birlikte 1/2'ye yaklaşmıştır.[330] Yapım finansman kaynaklarındaki artış yapım masraflarının karşılanmasıyla ilgili sorunları başlangıçta da olsa azaltmıştır.

B. FRANSIZ SİNEMASINDA FİNANSMAN

1990'lar ve sonrası dönemde Fransız sinemasında artan film üretimiyle birlikte film bütçelerinde de artış yaşanmıştır (%250). Bu dönemde artık daha çok film çok daha pahallıya mal olmaya başlamıştır. Bunun nedeni Fransız sinemasının Amerikan sinemasının gişe rekortmeni filmleriyle o tarzda filmler üreterek rekabet etmesidir. "Blockbuster" adı verilen bu tarz filmler "héritage" (Ulusal mirası tekrar canlandıran tarihi filmler, roman uyarlamaları bu türe girmektedir.) ve "program" (Modern görsel estetiğiyle Hollywood'a ve reklam estetiğine yakın aynı zamanda da Fransız olma özelliği taşıyan film türleridir.) olarak 2 türe ayrılabilir.[331] Hatırlanacağı üzere 1980'lerden itibaren büyük bütçeli filmler özellikle "héritage" filmleri devlet tarafından desteklenerek Amerikan tehdidine karşı bir çözüm alternatifi olarak görülmüştür.

Fransız filmlerinin değişen bütçelerine ayrıntılı bakıldığında büyük bütçeli filmlerin bütçesinin 5 milyon avroyu aştığını, orta bütçeli filmlerin azalıp 2 milyon avronun altındaki küçük bütçeli filmlere dönüştüğünü böylece bu iki tür film arasındaki kutuplaşmanın daha da büyüdüğü görülmektedir. 1992'de 10 milyonu aşan 4 film yapılmışken, 2001'de bu sayı (9 tanesinin yapım maliyeti 15 milyon avronun üzerindedir.) 20'ye çıkmıştır. Buna karşılık aynı dönem içerisinde 1 milyon avro altında bütçesi olan küçük yapımların sayısı 8'den 42'ye çıkmıştır.[332]

Büyük bütçeli süper yapımlar Hollywood yapımları gibi büyük gişe için yapılsalar da bunun garantisini sağlayamazlar. Örneğin "Astérix ve Obélix: Görev Kleopatra" (Astérix et Obélix: Mission Cléopatre) (2002) 50 milyon avroya mal olmuş ve 14 milyonun üzerinde gişe elde etmişken aynı yıl Claude Lelouch'un filmi "And Now, Ladyies and Gentlemen" 21 milyon avroluk bütçesiyle sadece 477 bin gişe yapmıştır. Bunun yanında

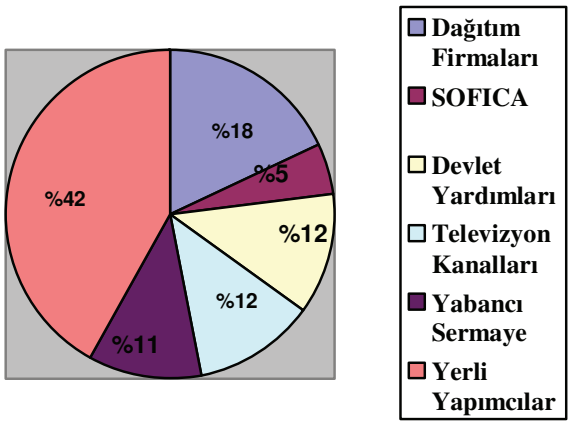
[330] René Prédal, **Jeune Cinéma Français**, Edition Arman Colin Cinéma, 2005, s. 9.
[331] Jean Michel Frodon, **L'Age Moderne du Cinéma Français**, Flammarion, Paris, 1995, s.185.
[332] Laurent Creton,a.g.e., s. 73.

Jean Marie Poire'nin "Ziyaretçiler" (Les Visiteurs) (1993) ve Françis Veber'in "Salaklar Sofrası" (Le Diner de Cons) (1998) orta bütçeli filmleriyle büyük gişe elde etmişlerdir.[333]

Fransız sinemasında özellikle son 20 yılda finansman sisteminde önemli yenilenmeler yapılmıştır. Filmin yapımından önce finans sağlama mantığı geliştirilerek yapımcının risk ve masraflarını hafifletme mantığıyla finanse etmenin yerini almıştır.

Geleneksel film finansmanında dağıtım firmaları filmin riskini paylaşmıştır. 1980'lerden itibaren dağıtım rolü dağıtım firmalarına ek olarak televizyon kanalları tarafından da yapılmaya başlanmıştır. Televizyonlar film üretiminin direkt finans kaynakları aynı zamanda da dağıtıcıları haline gelmiştir. Bu bağlamda yeni dönemde Fransız sinemasının finansal kaynakları da çeşitlenip artmıştır. Bunlar: Yapımcılar, SOFICA (Sinema ve Görsel İşitsel Endüstrilere Finansman Sağlama Topluluğu), DVD, video, uydu yayıncılığı, dağıtım firmaları (filmleri yapımından önce satın almaya başladılar), yabancı sermayeler (ortak yapım) ve CNC (Ulusal Sinema Merkezi) (yapım öncesi yardımlar ve destek fonları) ve televizyon kanallarıdır.

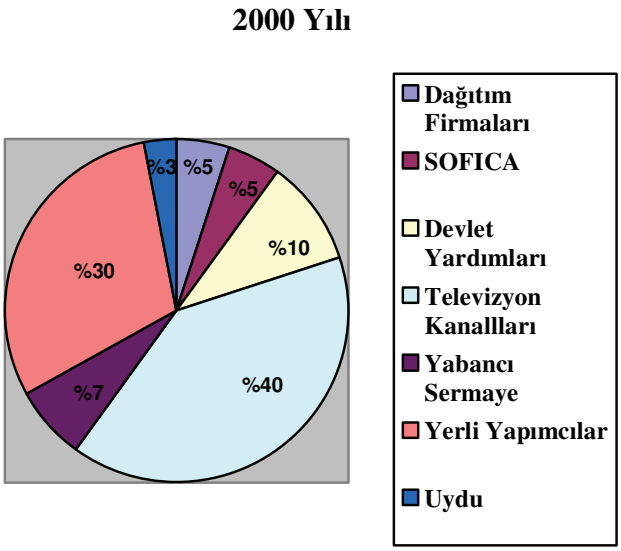
1986 Yılı



Grafik 3: 1986 yılı Fransız sinemasının finansman kaynakları dağılımı

Kaynak: Laurent Creton, **Cinema et Marché**, Arman Colin, Paris, 1997,s.239.

[333] Charlie Michael, "French National Cinema and Martial Arts of Blockbuster", **French Politics, Culture and Society**, Vol:23, No:3, Winter 2005, s. 60.



Grafik 4: 2000 yılı Fransız sinemasının finansman kaynakları dağılımı
Kaynak: Claude Forest, a.g.e., s.66.

Öncelikle yapımcılar incelendiğinde 1980'lerden başlayarak özellikle 1990'larda film üretim maliyetlerindeki paylarının epeyce düştüğü görülmüştür. Ortalama olarak 1980'lerde %40 olan bu pay sonrasında düşmüştür. CNC'nin 2007 raporuna göre yapımcıların 1992-2007 arası yapım masraflarındaki katılım oranı %30 civarında seyretmektedir.[334]

Yapım finansmanına katılan bir diğer grup yabancı yapım ve dağıtım şirketleridir. Yabancı sermaye 1990'lar ve sonrası dönemde ortak yapımlarla ortalama %10 oranında yer almıştır. Dağıtım firmaları ise, filmin gösteriminden sonra geri almak üzere prodüksiyona finansal yardımında bulunmaktadır. "A valoir des distributeurs" adı verilen bu sistemin üretim maliyetindeki payı %5 ile %8 arasındadır.[335]

---

[334] CNC 2007 raporu, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/ProductionCine_.pdf , 20 Ocak 2009.
[335] Claude Forest, **L'Argent du Cinéma, Introduction a l'Economie du 7eme Art**, Editions Belin, Paris, 2002, s.65.

Doğrudan sinema sektörünün içinde olmadan prodüksiyonun finansal kaynaklarını sağlayan 4 kanal vardır. Bunlardan biri SOFICA'dır. 1985'te sinema ve görsel-işitsel sektörlerde yapıma finansal destek sağlamak için kurulmuş olan bu kuruluşun yapım sektörüne katkısı ortalama %4'ün üzerindedir. Yine CNC 2007 raporu verilerine göre 1992'de %6,1 olan bu oran 2007'de %3,9'a düşmüştür.[336]

Sinema sektöründen olmayan diğer bir mali kaynak video, DVD gibi sinema salonları ve televizyon kanalları dışındaki film dağıtım kanallarıdır. Bunlar 1990'larda üretim finansmanında yer alamazken, 2002'de ilk kez finansman kaynakları içinde yer almış (%1,5) 2007'de ise üretime katılım oranı %2'ye[337] kadar çıkmıştır.

Prodüksiyonun sektör dışı mali kaynaklarından biri de devlet yardımlarıdır. Devlet yardımları otomatik ve selektif (seçmeli) yardımlar olarak ikiye ayrılır. Otomatik yardım sunulan projeye göre yapılmaz, yapıma verilir. Selektif yardım (avance sur les recettes) ise projeyle ilgili bir komisyonun kendi belirlediği kalite kriterlerince subjektif olarak verilir.[338] CNC 2007 raporuna göre devlet yardımlarının film yapımlarındaki ortalama payı %10'dur. Devlet yardımları Fransız sinemasının farklılık ve kalite garantisi olarak görülen "auteur" filmlerinin yapılmasını ve devamlılığını sağlamaktadır. Fakat bununla beraber bu sistemde bazı sorunlar da yer almaktadır. Otomatik destek fonunda başarılı filmlere diğer filmlere oranla daha fazla yardım yapılmaktadır. [339] Yani pastadan verilen pay daha büyüktür. Böylece daha fazla yardım alan yönetmen bir sonraki filminde bunu kullanarak (ki bu yardımın kullanılması zorunludur) başarı şansını yükseltmiş olmaktadır. Sonuçta yardımlar hep aynı tarz yönetmenlere gitmektedir. Örneğin yardımlar Desplechin, Stevenin gibi yönetmenler yerine Gans, Bresson, Jeunet gibi zaten büyük yapım ve dağıtım şirketlerinden yardım gören yönetmenlere gitmiştir. Selektif yardım olan "avance sur

[336] CNC 2007 raporu, a.g.e.
[337] A.g.e.
[338] Claude Forest, a.g.e., s.227.
[339] René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, Arman Colin, Paris, 2008, s.18.

recettes"de ise çekim öncesinde belli sübjektif kriterlerle sağlam senaryoya yardım yapılması prensibi suistimale açık bir düzendir. [340]

Devletin otomatik ve selektif olarak adlandırılan yardımları "destek fonu" (Fonds de soutien) aracılığıyla yapılmaktadır. Destek fonunun mali kaynağı ise televizyonda oynayan her sinema filminin ücreti ile sinema bileti ücretinin %12'sidir. Claude Marie Trémois sinema salonlarındaki gişe hâsılatının %60'nın Amerikan filmlerine ait olduğuna dikkat çekerek farklı bir açıdan düşünüldüğünde bu sistem sayesinde Amerika'nın Fransız sinemasının ayakta kalmasına yardımcı olduğuna dikkat çekmiştir.[341]

Fransız sinemasının özellikle 1990'lar ve sonrasında en büyük finansman kaynağı televizyon kanalları olmuştur. 1970'lerde televizyon kanallarının sinema finansmanına katkısı yok denecek kadar az iken 1980'lerle birlikte bu konuda büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Arka arkaya açılan özel ve kamu kanalları film ihtiyaçlarını karşılayabilmek için sinema filmlerinin yapım masraflarına katılmışlar böylelikle bu filmlerin kanallarında gösterimini sağlamışlardır. 1994'den itibaren yapımcıların oranını geçip sinemanın temel finansman kaynağına dönüşen televizyon kanalları 2000'lerden itibaren prodüksiyon masraflarının %40'nı karşılar hale gelmişlerdir.[*] Televizyon kanalları finansmanı iki şekilde gerçekleştirir: Ortak yapım (coproduction) (% 6-7) ve sinema filmini yapımından önce satın alma (préachat) (% 30-35). Ortak yapımda televizyon kanalı diğer ortaklar gibi yapımda aynı risk ve haklara sahiptir. Önceden satın alma yolunda ise yapımcıya finansal avans sağlanması karşılığında yapılan sözleşmeye bağlı olarak filmin belli bir sayıda ve belli bir dönem için gösterim hakkına sahip olunur. [342]

Bu bağlamda daha önceden de belirtildiği üzere sinema sektöründe izleyici sayısının düşmesine neden olan televizyon kanalları aynı zamanda Fransız sinemasının maddi yaşam kaynağı haline gelmiştir. Varlıklarını sürdürmek için birbirine ihtiyaç duyan ve iç içe

---

[340] Emmanuel Burdeau , "Ouverture
Les leçons d'une polémique" ," Nos 12 Propositions Pour Le Cinéma", **Cahiers du Cinéma**, No:622, Avril 2007,s.10-13.
[341] Claude Marie Trémois, **Les Enfants de la Libérté, Le Jeune Cinéma Français Des Années 90**, Edition du Séul, Paris, 1997, s.58.
[*] Bakınız Grafik 3 ve Grafik 4. Televizyon kanallarının finans kaynağı olarak değişen oranları.
[342] Claude Forest, a.g.e., s.66.

girmiş bu sektörlerin karmaşıklaşmış ilişkilerini anlayabilmek için daha detaylı inceleme yapmak gerekmektedir. Bu nedenle televizyon kanallarına ayrı başlık altında yer verilecektir.

C. BİR FİNANSMAN KAYNAĞI OLARAK TELEVİZYONUN SİNEMAYLA KARMAŞIK İLİŞKİSİ

1984'te iki önemli olay sinema ve televizyon kanalları arasındaki ilişkilerin sıkılaşıp gelişmesini sağlamıştır. İlki, kültür bakanlığına bağlı CNC'nin sinemaya yaptığı yardıma benzer bir yardım uygulamasını telefilmler için başlatmasıdır. Böylece 7. Sanat, devlet yardımı gören tek görsel işitsel ürün olmaktan çıkmıştır. İkincisi ise Avrupa'nın ilk özel ve paralı kanalı olan Canal Plus' ün kuruluşudur. [343] 1990'lardan itibaren başta Canal Plus olmak üzere özel ve kamu televizyon kanalları, gelişen uydu ve kablolu yayınlarla her geçen yıl artarak sinema filmlerine ihtiyaç duyup film yapımına katılmışlardır. Bu bağlamda geçmişte sinemanın yıllarca en büyük rakibi olan televizyon kanallarının birer yapımcıya dönüşmesi şaşırılmaması gereken bir olaydır.

Aşağıdaki tablolarda televizyonun finansmanına katıldığı filmlerin sayıları verilmiştir.[*]

Tablo 5. Uydu Yayıncılığı'nın Prodüksiyonuna Katıldığı Film Sayısı

1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
6	13	19	19	22	17	16	46	45	30	45

Tablo 6. Canal Plus'ün Prodüksiyonuna Katıldığı Film Sayısı

1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
135	139	140	115	122	109	108	124	120	125	140

[343] René Prédal, **Le Cinéma Français Français Des Années 1990**, 2. Edition, Arman Colin, Paris, 2008, s.9.

[*] Tablo5, 6, 7 Fransız sinemasının tüm istatistik bilgilerini yayınlayan CNC'nin 2007 raporu doğrultusunda araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.
http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/ProductionCine_.pdf , 26 Ocak 2009.

Tablo 7. Diğer TV kanallarının Prodüksiyonuna Katıldığı Film Sayısı

Film sayısı	**1996**	**1997**	**1998**	**1999**	**2000**	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**
TF1	17	16	20	19	20	21	20	20	28	20	22	20
France 2	23	18	27	25	33	28	32	34	33	32	28	27
France 3	15	14	18	17	16	15	27	27	20	27	15	25
La Cinq	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
M6	4	11	17	13	9	12	13	8	9	9	7	15
La Sept/Arte	12	21	19	22	22	17	19	18	18	17	16	22
Toplam	**67**	**73**	**94**	**88**	**95**	**89**	**103**	**102**	**105**	**99**	**84**	**104**

Söz konusu tablolar incelendiğinde Fransız sinemasının yeni döneminde finansal kaynak olarak uydunun da yer aldığı görülmektedir. Devlet 1996'dan itibaren uydu kanallarının da sinema film finansmanına katılmasını kararlaştırmıştır.[344]Tablo 5'ten de anlaşılacağı üzere uydunun finansmandaki önemi hızla artmaktadır. 1997'de sadece 6 filme finans sağlayan uydu yayıncılığı, 2007'de film sayısını 45'e çıkarmıştır.

1990 yılından itibaren televizyon kanallarının yıllık film yayınlama sayısı bazı kurallara bağlanmıştır. Kanallar, yılda en fazla 192 film yayınlama hakkına sahipken Canal Plus 364 film yayınlama hakkına sahiptir. Özellikle 2002' den itibaren bu sayı 500 filme kadar çıkarılmıştır. Ayrıca 1994'te televizyon kanallarına sanatsal ve deneysel filmlerden yılda en az 52 tane yayınlanması zorunluluğu getirilmiştir. Bu yasal düzenlemelere uymak zorunda olmayan sadece Alman- Fransız kanalı olan La Sept -Arte'dir. [345]

[344] Claude Forest, a.g.e., s.67.
[345] Copie des Films TV Réglementation, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/FilmsTV_.pdf ,25 Ocak 2009.

Tablo 8. Televizyon Kanallarının Film Finansmanına Katılımı (M€)

(M€)	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
TF1	33,7	30,1	33,3	37,4	35,8	45,7	33,4	40,3	52,0	46,6	44,1	41,1
France 2	18,4	17,8	29,1	19,5	23,9	23,0	26,9	30,8	29,2	29,7	29,0	31,1
France 3	15,1	15,7	17,8	12,8	13,1	12,8	24,0	20,2	16,1	24,2	14,6	23,5
La Cinq	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
M6	2,3	11,2	10,7	7,3	7,4	13,3	17,1	12,9	19,6	12,6	9,0	22,7
La Sept	4,4	8,0	6,8	7,9	11,2	5,1	6,6	5,6	7,5	6,3	5,2	6,6
Toplam	**73,9**	**82,8**	**97,8**	**84,9**	**91,4**	**99,9**	**108,0**	**109,8**	**124,4**	**119,4**	**101,9**	**124,9**
Canal +	**103,43**	**133,37**	**139,92**	**141,75**	**145,50**	**153,10**	**122,99**	**129,31**	**136,65**	**126,04**	**138,32**	**160,28**

Kaynak : CNC 2007 Raporu, Participation des chaînes en clair**,** http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/ProductionCine_.pdf , 26 Ocak 2009.

Sinema kanalı olarak faaliyetlerine başlayan Canal Plus diğer özel televizyon kanallarından farklı bir statüdedir. Yayın hayatına başlamasıyla sinema endüstrisinde değişim yaratan bu paralı kanal, filmleri sinema gösterimlerinden 12 ay sonra gösterme hakkına sahiptir.[346] Ortalama olarak bütçesinin %25'ini filmlerin gösterim hakkı için kullanan kanal, kendi bünyesinde yapım şirketini de kurmuştur. Tablo 5'te de görüldüğü üzere 2007'de 200'ün üzerinde üretilen filmden 140'ının prodüksiyonunda yer almıştır. Yıllarca ortalama Fransız filmlerinin %80'inin prodüksiyonuna katılan Canal Plus bu nedenle "auteur" sineması ve ilk filmlerin teminatçısı olarak görülmüştür. [347] Tablo 8 incelendiğinde Canal Plus'ün prodüksiyon için harcadığı tutarın (2007'de 160,8 M€) tüm televizyon kanallarının yaptığı harcamalardan (2007'de 124,9 M€) daha fazla olduğunu anlaşılmaktadır.

Son dönemde projelerine bakarak filmleri çekimlerinden önce satın alan Canal Plus'ün önüne getirilen film sayısı iki katına çıkmıştır. (1990'larda 300 iken 2000'lerde 600'e yükselmiştir.) Film sayılarındaki bu artış prodüksiyonları gerçekleşecek filmlerin hepsinin maddi yardım almasını imkânsız kılmıştır. Ayrıca seçimlerin daha çok filmlerin

[346] Claude Forest, a.g.e., s.70.
[347] Laurent Créton, **Théoreme Cinéma & (In)dépendence, Une Economie Politique**, Edition Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998, s.30.

sanat yönündense televizyon izleyicisine uygunluk, yani ticari kapasitelerine göre yapılmasına neden olmuştur. [348]

Diğer televizyon kanallarına bakıldığında her geçen yıl prodüksiyona daha fazla para yatırdıkları görülmektedir. Tablo 8 incelendiğinde 1996'da 73,9 M€ olan finansal katılım, 2007'de 124,9 M€'ya yükselmiştir. Bununla beraber yapımında yer aldıkları film sayısı da aynı yıllar için 67'den 104'e çıkmıştır (Tablo 7). Fakat her yıl üretilen film sayısındaki artış göze alındığında televizyon kaynaklı finansmanın çok büyüdüğü şeklinde bir düşüncenin oluşması da yanlıştır.

TF1 diğer televizyon kanalları içinde en fazla yapıma finansman sağlayan kanaldır. Yayın politikası gereği daha çok en iyileri ve ticari olan filmleri seçer. Buna karşın kamu kanalları olan France2 ve France3 ilk yapılan filmlerin finansmanında ana rolü üstlenmişlerdir. Özel bir kanal olan M6 de auteur sinemasına önem vermesine rağmen finansal katılımı diğer kanallar kadar yüksek değildir. LaSept-Arte ise ana akım karşısında yer alan bir kanal olarak ilk filmleri ve auteur filmlerini desteklemektedir.[349]

Fransa'da son dönemde sinema ve televizyon filmleri arasındaki ayrım oldukça azalmıştır. Sinema filmleri televizyon kanallarında gösterilirken televizyon için yapılan filmler (telefilm) sinema salonlarında gösterilmeye başlanmıştır. Sinema filmleri telefilmlere göre, daha çok kaliteyi temsil etse de pek çok telefilm sinema salonlarında önemli başarılar kazanmıştır. (André Téchiné'nin César ödülünü alan filmi "Les Roseaux Sauvages" (1994), Cédric Klapish'in "Le Péril Jeune" (1994) adlı başarılı eseri gibi.) Ayrıca filmler sinema için kısa, televizyon için uzun versiyonları yapılarak da sunulmaktadır. (Chéreau'nun "Kraliçe Margot" (La Reine Margot) (1994) adlı filmi gibi.) [350]

2002 yılı televizyon kanallarındaki film izleyici sayısındaki düşüşe işaret etmektedir. Sadece sinema filmleri izleyicisini kaybetmekle kalmamış özellikle Fransız filmleri büyük bir azalma yaşayarak televizyondaki yerinin büyük bir kısmını Amerikan

[348] René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e., s.11.
[349] Laurent Creton, a.g.e., s.96-97.
[350] Yann Darré, a.g.e., s.107.

filmlerine kaptırmıştır.[351] Bunun nedeni artık televizyon kanallarının izleyiciyi çeken pek çok program (Star Akademi gibi) yapması ve yine reytingi garanti eden maçlar ile ticari filmlere yer vermesidir.

II. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI ENDÜSTRİSİNDE DAĞITIM VE GÖSTERİM

Doksanlı yıllar ve sonrasında Fransız sinemasının ayrıntı olarak incelenen endüstrisinde yapım ayağından sonra bahsedilmesi gereken diğer aşamalar dağıtım ve gösterimdir. Filmlerin Fransa pazarındaki dağıtımı ve gösterimi dev şirket tekellerinin olduğu bir yapıda gerçekleşmektedir.

A. FRANSIZ SİNEMASI'NDA DAĞITIM (DISTRIBUTION)

Dağıtım bir sinema filminin var olabilmesi ve başarı kazanabilmesi için en temel role sahiptir. Sinema endüstrisi anlatılırken daha çok yapım ve gösterim aşamaları üzerinde durulmaktadır. Hâlbuki dağıtım bu iki aşama arasında aracı görevi görmektedir.

Dağıtıcı yapımcıdan filmin dağıtım haklarını alır. Bu iki yolla yapılabilir: Vekillik ve devretme. İlkinde filmin dağıtım hakları belli bir dönem ve alan için dağıtıcı tarafından kullanılır. Diğerinde ise filmin dağıtım hakları yapımcı tarafından uluslar arası alanda belli bir dönemi kapsayacak şekilde satılır.[352] Dağıtıcı tüm promosyon ve reklam masraflarını üstlenir ve gişe gelirlerinden payını alır. Filmin yapılmasından itibaren filmin ekonomik ve izleyici potansiyeline göre filmin çıkış tarihi, gösterileceği sinema salonu sayısı, film kopya sayısı ile filme uygun reklam ve promosyon programlamasını yapar ve böylece filmden elde edilecek geliri arttırmaya çalışır.[353]

Fransız sinemasının dağıtım ayağı ülke sınırları içinde yeterince gelişmiştir. Buna karşın dağıtımın uluslar arası alandaki etkinliği oldukça azdır. [354] Fransız dağıtım pazarı incelendiğinde pazardaki dağıtımı yapılan film sayısının arttığı görülmektedir. 1996'da 399

---

[351] Joelle Farcy, **L'Industrie du Cinéma**, Edition Puf, Paris, 2004, s.100-101.
[352] Laurent Créton, **Economie du Cinéma, Perspectives Stratégiques**, 3.Edition, Nathan, Paris, 2001,s.84.
[353] Laurent Créton, **Economie du Cinéma**, a.g.e., s.57-58.
[354] John Scott Allen, " French Cinema: Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry",**Theory Culture Society**, Vol:17, No:1, 2000, s.10.

olan bu sayı 2007'de 553'e çıkmıştır (Tablo 9). Yine aynı tablodan yararlanılarak 2000'li yılların ikinci yarısında Fransız filmleriyle Amerikan filmleri arasındaki sayısal farkın açıldığı ve Fransız filmlerinde önemli bir artış olduğu görülmektedir.

Tablo 9. Fransa'da Dağıtımı Yapılan Film Sayısı

	Fransız Filmi	Amerikan Filmi	Fransa Dışındaki AB Filmleri	Diğer Avrupa Filmleri	Diğer Filmler	Toplam
1996	155	141	47	11	45	**399**
1997	175	141	60	6	39	**421**
1998	174	162	84	9	26	**455**
1999	201	182	82	12	57	**534**
2000	210	184	78	9	51	**532**
2001	205	158	74	7	60	**504**
2002	208	147	68	7	57	**487**
2003	217	155	67	9	61	**509**
2004	238	169	70	11	71	**559**
2005	236	152	90	14	58	**550**
2006	242	177	85	18	67	**589**
2007	262	175	64	14	58	**573**

Kaynak: Films en Premier Exclusivité, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Distribution_.pdf ,s.3, 28 Ocak 2009.

Bu veriler Fransa'da dağıtımı yapılan filmlerin Amerikan filmlerine göre çok daha fazla olduğunu göstermektedir.

Fransa'da dağıtım sektöründeki firmalar incelendiğinde ise tekelci bir yapı gösterdikleri görülmektedir. Hızlı şekilde tekelleşmenin yaşandığı bu sektörde sadece tekellerin pazar paylarındaki oranı değişim göstermektedir. Son 10 yılda dağıtıcı firma gelirlerinde %14,1 oranında artış olmuştur (2007'de 430 M€). Dağıtıcı firma sayısında da artış yaşanmış ve buna paralel olarak tekeller tarafından dağıtımı yapılan filmlerin oranlarında azalma olmuştur.[355]

Dağıtım firmaları üç temel grupta toplanabilir. İlki filmlerini tüm dünya çapında dağıtım gücüne sahip Hollywood'un dev dağıtım firmalarının Fransa'daki şubeleridir

[355] Letizia Geron, "La distribution en France", 14 octobre 2008, http://cineuropa.org/dossier.aspx?lang=fr&treeID=1369&documentID=87091 , 28 Ocak 2009.

(Warner Bros, BVI, Paramount Pictures, Sony Pictures gibi). İkinci grup Fransız dağıtım tekelleridir (Pathé, Studio Channel gibi). Üçüncü grupta ise 60'ın üzerinde bağımsız dağıtıcının oluşturduğu grup yer alır (Pyramide, Diaphana, Haut et Court gibi).[356]

Aşağıda yer alan Tablo 10 incelendiğinde 2007'de ilk 10 dağıtıcının toplam pazarın %74,3'üne sahip olduğu görülmektedir. Warner Bros Pazar payı ve dağıtımını yaptığı 161 filmle ilk sırada yer almaktadır. Onu BVI (Buena Vista International) ve yine bir Hollywood devi olan Paramount Pictures takip etmiştir. Ulusal dağıtım devlerinin listenin daha alt sıralarında yer aldığına dikkat çekildiğinde Amerikan emperyalizminin Fransa'daki baskınlığı görülmektedir. Sektördeki devler arasındaki şirket evlilikleri de düşünüldüğünde emperyalizmden kaçabilen tek grup 3. grupta yer alan bağımsız dağıtıcılardır.

Bağımsız dağıtıcıların, dev dağıtım firmalarının büyük prodüksiyon ve reklam harcamaları karşısında ayakta kalabilmeleri epey zorlaşmıştır. Bağımsız dağıtıcılar kısıtlı bütçeleriyle kendi ülke pazarındaki sinema salonlarına yapılan dağıtım yeterli olmayacağı için, başka ülkelere ve diğer kanallara (video, DVD, televizyon kanalları, festivaller) da başvurarak en yüksek rantabiliteyi sağlamaya çalışmaktadırlar.[357]

Tablo 10. 2007 Yılının İlk 10 Dağıtım Firması

		Pazar Payı (%)	Dağıtılan Film
1	Warner Bros	10,9	161
2	BVI	10,9	116
3	Paramount Pictures*	10,1	185
4	Twentieth CenturyFox	8,9	88
5	Sony Pictures Releasing	6,5	145
6	TF1 International	6,4	52
7	Metropolitan Film	5,8	114
8	Pathé Distribution	5,5	145
9	StudioCanal	4,9	148
10	Pan Européenne	4,3	42

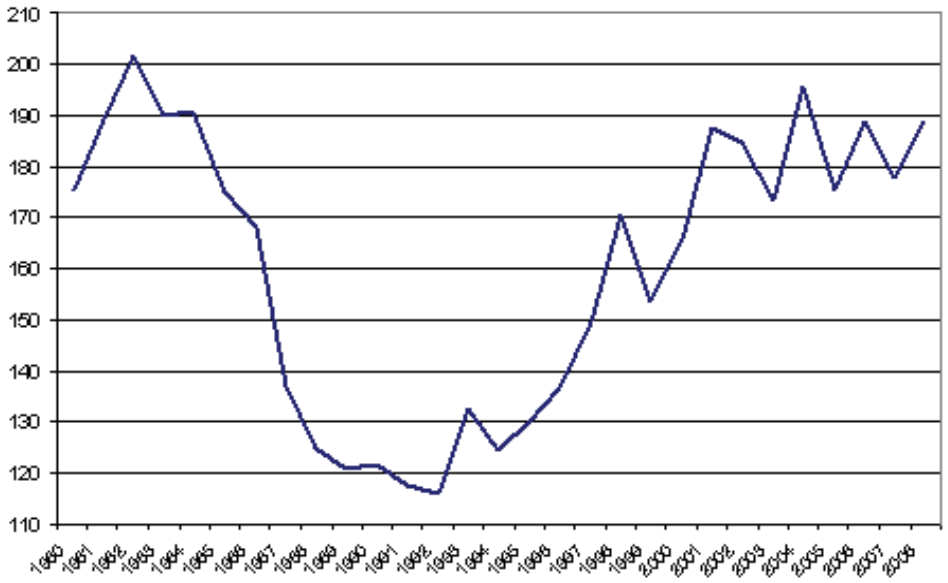
Kaynak: CNC 2007 Raporu, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Distribution_.pdf, s. 12, 28 Ocak 2009. ∗Eski United International Pictures.

[356] Laurent Créton, a.g.e., s.60.
[357] Laurent Créton, **Cinéma et Marché**, Edition Arman Colin, 1997, Paris, s. 126-127.

B. FRANSIZ SİNEMASINDA İZLEYİCİ VE GİŞE ORANLARINDAKİ DEĞİŞİMLER

Fransız sineması, 1990'ların başında izleyici oranlarındaki büyük düşüşle büyük bir dönüşüme uğramıştır. 1980'lerde televizyonun ve videonun sinema salonlarındaki olumsuz etkileri artarak devam etmiş, buna DVD, internet gibi filmlerin izlenebileceği yeni teknolojik araçlar eklenerek gişelerdeki tabloyu daha da olumsuzlaştırmıştır.

Sinema filmlerinin artık sadece sinema salonlarında izlenmemesi "gösterim sanatı" olarak kabul edilen sinemanın bu özelliğini yavaş yavaş kaybediyor olmasına neden olmuştur.[358]



Grafik 5: Sinema Salonlarındaki İzleyici Sayısı (Gişe) (milyon kişi)

Kaynak: "Les Films en Salles",
http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/06filmsensalles.htm, 2 Şubat 2009.

Yukarıdaki grafikte görüleceği üzere 1980'lerden 1990'lara geçişte büyük bir izleyici kaybı göze çarpmaktadır. 1990'larının ikinci yarısından itibaren izleyici sayısı artmış ve 2000'lerle birlikte 170 milyon üzerine çıkarak dengesini korumayı başarmıştır.

[358] Bernard Miege, Isabelle Paillard, **Institutions et Vie Culturelle**, Colléctif, Edition La Découmentation Française, Paris, 1996, s.138.

2007'de 177 milyonluk bilet sayısı 2006 yılına göre düşük olsa da önceki on yıllık süreç göz önüne alındığında önemli bir yükseliş kaydedilmiştir.

İzleyici kaybındaki en önemli nedenler daha önce belirtildiği gibi filmlerin yeni gösterim kanallarına sahip olmasıdır. Bu durum izleyicilerin alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Böylece "'Cumartesi gecesi izleyicileri' adı verilen önceki dönemlerin seyirci türünün aşamalı yok oluşuna tanık olunmuştur."[359] Bu nedenle 1990'lı yıllar ve sonrası Fransız sinemasının yeni izleyicisinin profili[*] üzerinde durulacaktır.

İzleyiciler cinsiyetlerine göre incelendiğinde son 20 yılda kadın izleyicilerin erkeklere oranla daha fazla olduğu görülmektedir. 2007'de (6 yaşından büyük yılda en az bir kere sinemaya giden) kadınların oranı %51,66 olmasına rağmen erkeklerin gişelerdeki payları daha fazladır (%62, 2). İzleyicilerin yaşlarına bakıldığında ise 1990'ların başından itibaren 35 yaş ve üstü izleyici grubunda artış görülmektedir. 2007 verilerine göre toplam sinema izleyicisinin %51'ini ve kesilen biletlerin ise %48,3'ünü 35 yaş ve üstü izleyiciler oluşturmaktadır. İzleyicilerin yaşa göre sinemaya gitme sıklığı incelendiğinde ise en yüksek ortalamanın 20-24 yaş arasındaki gruba (2007'de 8,3 kez), en düşük ortalamanın ise 6-10 yaş arasındaki gruba (2007'de 3,8 kez) ait olduğu anlaşılmaktadır. İzleyiciler eğitim ve çalışma durumlarına göre sınıflandırıldıklarında eğitimli çalışan kesim satılan biletlerin %27,8'ini temsil ederken, diğer çalışanlar %16,7'sini, emekli ve öğrencilerden oluşan (nüfusun aktif olmayan bölümü) grup ise %54,6'sını (2007 verilerine göre) temsil etmektedir. [360]

Fransız sinemasında izleyici sinemaya gidiş sıklığına göre ikiye ayrılmaktadır: Haftada ya da ayda en az bir kere sinemaya giden izleyici grubu (sinemaseverler) ve yılda en az bir kere sinemaya giden izleyici grubu (tesadüfi-occasionnel izleyici). İlk grup

---

[359] Olivier Donnat, Denis Cogneau, **Les Pratiques Culturelles Des Français**, Paris, Edition La Découverte, 1990,s.210.

[*] CNC-Médiamétrie Enquête 75 000 Cinéma adlı rapordaki istatistik verilerinden yararlanılarak araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

[360] "CNC-Médiamétrie Enquête 75 000 Cinéma",

http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Public_.pdf, 2, s.1-12, Şubat 2009.

seyirci türü aynı zamanda sinema filmlerinin gişe garantisidir. 2007'deki filmlerin gişesinin % 69,4'ünü (123,2 milyon kişi) oluşturmasına rağmen bu rakam 1995'ten beri (%69,7) bu izleyici grubu için kaydedilen düşük orandır. Tesadüfi izleyicilerin sinema salonlarındaki sayısına bakıldığında ise 1980'de %16 olan oranın %30,6'ya yükselerek 2007'de doruk noktasına ulaştığı görülmektedir. Bu durum Fransız sinemasında popüler ve geniş kitlelere hitap eden filmlerdeki artışla açıklanabilir. Örneğin 2007'de büyük gişe yapmış Taxi 4, Ratatouille gibi filmlerin izleyicilerinin %44'ü tesadüfi izleyicilerden oluşmaktadır. [361]

Son dönem Fransız sinemasının izleyicisiyle ilgili değinilmesi gereken diğer bir konu da izleyicilerin film beğenileridir. Amerikan filmleri 22 yıldır (1986'dan beri) Fransız filmlerine göre daha fazla izleyiciyi salonlara çekmektedir. Fakat 2008'de bu durum tersine dönmüş ve Fransız filmleri 86,2 milyon gişe yapmıştır. Amerikan filmleri ise 84,1 milyon izleyici ile 2007'deki payını % 3,6 oranında küçültmüştür. [362]

Film türlerine göre de izleyici beğenisi farklılık göstermekte bu da gişeye yansımaktadır. Aşağıdaki tabloda film türlerinin izlenme oranları verilmiştir.

Tablo.11 Film Türlerine Göre İzleyici Oranları (%)

Yıl	Animasyon	Belgesel	Komedi	Diğer	Toplam
2000	11	0,2	26,9	62	100
2007	15,5	1,9	16,1	66,5	100

Kaynak:
http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/publications/dossiers_et_bilan/306/ch01.pdf

[361] Les Spectateurs du Cinéma, http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/10spectateur.htm, 2 Şubat 2009.
[362] Fréquentation des salles de cinéma estimations de l'année 2008, http://cineuropa.org/Files/2009/01/19/1232360735293.pdf , s.12, Şubat 2009.

C. FRANSIZ SİNEMASI'NDA "MULTİPLEXE"LER VE GÖSTERİMİN DEĞİŞEN YAPISI

Fransız sineması 1990'lı yıllar ve sonrasında her alanda olduğu gibi endüstrinin gösterim ayağında da değişime uğramıştır. 1950'lerin ortasından 1990'lara kadar olan sinema salonlarındaki 40 yıllık durgunluk[363] ve özellikle 1992'de izleyici sayısındaki büyük düşüş (116 milyon) işletmeciler tarafından pek çok yeni yolun denenmesine neden olmuştur. Bu da beraberinde yeni kuşak sinema salonlarının yani "multiplexe" lerin (çoklu sinema salonları) doğuşunu getirmiştir. İzleyici oranlarındaki düşüşün tek nedeni yeni teknolojik gelişmelerle oluşan yeni film izleme kanalları değildir. Sinema salonlarının küçük ekranlı, sıkışık koltuklu oluşu, gösterim kalitesindeki yetersizlikleri ve buna karşın izleyicilerin evlerinde daha konforlu seyir olanaklarını yakalamaları sinema salonlarını daha az tercih edilir hale sokmuştur. Bu nedenle Amerika'da 1960'larda AMC adlı işletme tarafından ilk kez uygulaması başlatılan "multiplexe" (çoklu sinema salonları) sistemi getirilmiştir. Bu büyük ultra modern sinema salonlarının ilki 1993'te Pathé tarafından kurulmuştur. [364] CNC'nin 2007 raporunda "multiplexe"; " en az 8 sinema salonundan oluşan en az 300 kişi alabilme kapasitesine ve büyük sinema ekranına (en az 10 metre) sahip konforlu, klimalı, yüksek gösterim kalitesine sahip yerler" olarak tanımlanmaktadır. Bu alanlar yeni kuşak sinema salonları olmakla birlikte izleyiciye aynı alanda pek çok film seçeneği sunan yerlerdir.[365]

"Multiplexe"ler Fransız sinemasında gösterim şirketlerinin oligopol yapısını güçlendirmesine karşın izleyicilerin sinema salonlarına çekilmesinde çok etkili olmuştur. Yavaş yavaş artan izleyici sayısı 2004 yılında 196 milyona ulaşarak son 20 yılın en yüksek seviyesine ulaşmıştır.[366]

---

[363] Laurent Creton, Claude Forest, "Evolution des Structures et Options Stratégiques de l'Exploitation Cinématographique Française", **Cinématheque**, No:1, Mai 1992, s.22.
[364] Pierre Roy, "Vertus de l'innovation Strategique Pour Les Leaders du Marché, XIV eme Conference International de Ménagement Strategique, Pays de la Loire, Angers, 2005, http://www.strategie-aims.com/angers05/com/113-774comd.pdf, 3 Şubat 2009.
[365] "Exploitation des Films, Réglementation, Rapport CNC 2007", 01.12.2008, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Exploitation_.pdf, 3Şubat 2009.
[366] Patrick Brion, **Cinéma Français (1895-2005)**, Edition Adpf, Paris, 2005, s.90.

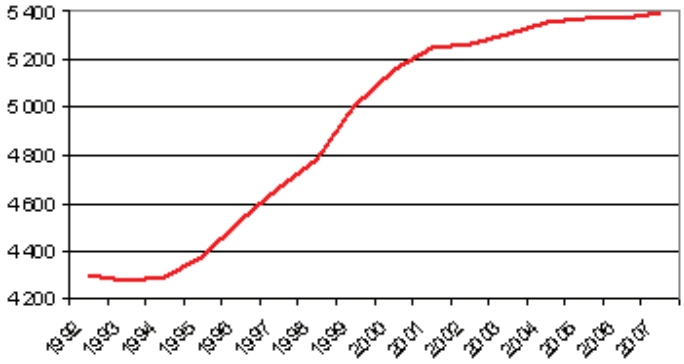
Tablo 12. Multiplexelerin Gösterim Pazarındaki Ağırlığı

	Perde Sayısı	Tesis Sayısı	Koltuk Sayısı	İzleyici (milyon) Sayısı	Gösterimdeki İzleyici Ağırlığı (%)
1998	576	45	119 949	38,75	22,7
1999	823	65	169 544	43,7	28,4
2000	1025	84	211930	57,18	34,5
2001	1164	97	240 991	73,72	39,3
2002	1267	106	264 760	77,87	42,2
2003	1375	117	286 870	78,71	45,4
2004	1482	127	308 961	93,16	47,6
2005	1595	140	330 900	88,56	50,5
2006	1661	146	344 799	97,70	51,8
2007	1734	153	357 276	94,12	53

Kaynak: "Poids des multiplexes dans l'exploitation, Rapport CNC 2007", 01.12.2008, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Exploitation_.pdf,s.7, 3 Şubat 2009.

Tablo 12'de de görüldüğü üzere "Multiplexe"ler arka arkaya açılmaya devam etmiş ve gösterimdeki ağırlıkları hızla artmıştır. 2007'de 7 tesis daha açılmış toplam izleyicinin %53,1'i (94,12 milyon kişi) "multiplexe" lerde film izlemeyi tercih etmiştir.

"Multiplexe"ler ve diğer sinema salonlarındaki modernleşme Fransa'da sinema salonlarının artmasını sağlamıştır. İzleyici düşüşü ile kapatılan sinema salonlarının yerine yenileri açılmıştır.



Grafik 6: Sinema Salonu Sayısı

Kaynak:"L'Explotation",
http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/03exploitation.htm, 3 Şubat 2009.

2007'de 5 398 sinema salonu ile Avrupa'nın en büyük sinemasal gösterim alanına sahip Fransa, son 10 yılda 1000 yeni sinema salonuna kavuşmuştur. 2122 tesisten 1078 tanesi "Art et Essai" adı verilen "sanatsal ve deneysel" film gösterimi yapan sinemalardan oluşmaktadır.[367]

Gösterim alanlarındaki bu artış filmlere aynı anda pek çok salonda gösterime girme şansı sağlarken filmlerin salonlardaki gösterim süresini azaltmıştır. Forest'ın tabiriyle filmler kağıt mendiller gibi "kullanıp atılan" ekonominin hızlı tüketim ürünleri haline dönüşmüştür.[368]

Fransız sinemasında gösterimin yapısı incelendiğinde gösterimi yapan Fransız firmalar içinde oligopol yapı dikkat çekicidir. Özellikle dikey yapılanma gösteren (yapım, dağıtım, gösterim) Fransa'nın 3 devi UGC, Pathé ve Gaumont (Pathé ve Gaumont birleşip Europlaces'ı oluşturmuşlardır.) sinema salonlarının %20'sine ve gişeden elde edilen toplam gelirin %50'sine, "multiplexe"lerin ise %70'ine sahiptirler.[369] CGR (Circuit Georges Raymond) şirketi 2000 yılından itibaren atağa kalkmış 381 sinema salonu ile UGC'yi geride bırakarak Europlaces'ın 642 salonundan sonra ikinci sıraya yerleşmiştir (2007 yılı

[367] http://www.fncf.org/web/index.php?id_cat=38&id_contenu=39&lang=lang1, 3Şubat 2009.
[368] Claude Forest, **L'Argent du Cinéma, Introduction a l'Economie du 7eme Art,** a.g.e., s.42.
[369] Laurent Creton, **Le Cinéma et L'argent**, Edition Nathan, Paris, 1999, s.104,109.

verileri).[370] Tabi ki bu yapı beslenebilmek için daha çok gişe sağlayan aksiyon, komedi gibi ticari filmlere yönelmiştir. Sanat filmlerinin gösterimi "multiplexe"ler yerine daha çok "art et essai" adı verilen bağımsız ve sübvansiyon alan sinemalarda olmaktadır. Bu anlamda "multiplexe"ler Fransız sinemasının iki kutuplu yapısını daha da belirgin hale getirmiştir.[371]

Fransız sinemasının gösterim ayağındaki ikinci önemli değişim ise sinema üyelik kartı uygulamasıdır. 2000 yılında UGC'nin başlattığı üyelik kartı uygulaması izleyicinin aylık ya da yıllık olarak bu kart için para yatırması karşılığında bu firmanın bünyesindeki tüm sinema salonlarındaki filmleri sınırsız izleme olanağını sağlamaktadır.[372] Böylece izleyici çok daha çok fazla filme çok daha düşük bir ücret karşılığı ulaşabilmektedir. Firma ise izleyiciyi kendisine daha sadık hale getirebilecektir.[373] Bu uygulama UGC'nin rakipleri Gaumont ve MK2 tarafından da hemen benimsenmiştir. İzleyici artışına katkısı olmasına karşın bu uygulama bağımsız gösterim firmaların sinemanın devleriyle rekabetini daha da zorlaştırmıştır.

III. FRANSIZ SİNEMASI'NDA AMERİKAN TEHDİDİ VE FRANSIZ SİNEMASI'NIN REKABET GÜCÜ

Fransız sinema pazarındaki ve Fransız filmlerindeki Amerikan etkileri Fransız sineması açısından oldukça önem taşıyan bir konudur. Bu iki ülke arasındaki kültürel etkileşimler ve hegemonya akademisyenler arasında da tartışmalar yaratmıştır. Amerikan sineması tehdidi karşısında uygulanan devlet politikaları ise Fransız sinemasının rekabet gücünü arttırmaktadır.

---

[370] "Principaux exploitants français, Rapport CNC 2007", 01.12.2008, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Exploitation_.pdf,s.8, 3 Şubat 2009.
[371] Pierre Roy, a.g.e., s. 17.
[372] Jean Cluzel, a.g.e., s.78.
[373] Pierre Roy,a.g.e., s.18.

A. FRANSIZ SİNEMASI'NDAKİ AMERİKAN TEHLİKESİ VE AMERİKAN FİLM ENDÜSTRİSİ'NİN EGEMENLİK STRATEJİLERİ

Fransız sineması savaş öncesi döneme kadar dünya pazarına hükmetmiştir. Fakat I. Dünya Savaşı sonrasında Fransa bu egemenliğini geri alamamacasına Amerika'ya kaptırmıştır. Sinema endüstrisinde Amerika özellikle 1920'lerden itibaren oligopol yapısıyla ve dev sermayeli dev firmalarıyla rekabeti neredeyse imkansız bir güç haline gelmiştir. Son yıllarda Amerikan sinema endüstrisinin daha da atağa kalktığı ve egemenliğini arttırdığı görülmektedir. 1970'lerde Amerikan dağıtım firmaları uluslar arası pazarın %50'si kontrolü altında tutarken bu oran 1990'ların sonunda %80'lere kadar çıkmıştır.[374]

Amerika'nın özellikle de devlet desteği ve korumacılığı çok kuvvetli olan Fransız sineması endüstrisinde tehdit oluşturabilmesinin ilk nedeni Amerikan sinema endüstrisinin çok güçlü uluslar arası tekeller tarafından yönetilmesidir. Bu yapı yakından incelendiğinde Amerika'nın emperyalist politikaları ortaya çıkmaktadır. Amerika sadece filmlerini Fransa'ya satmamış aynı zamanda Fransız filmlerinin üretim ve dağıtımını da üstlenmiştir. Ancak böyle devlet fonlarından yardım alma hakkını elde edebilmektedir. Örneğin Warner Bros Jean Pierre Jeunet'nin "Un long Dimanche de Fiançailles" adlı filminin finansmanına katılarak aslında Amerikan menşeli bir firma olmasına rağmen Fransız devletinden para yardımı almıştır.[375] Amerikan firmaları Fransız şirketlerle birleşerek de kârlarını arttırmayı amaçlamışlardır. Örneğin Fransız Gaumont ve Pathé Distrubution Buena Vista International ile Fransız UGC ile de Fox dağıtım kanallarını birleştirmiştir. [376]Zaten Fransa'da en çok dağıtımı yapılan filmler ve en büyük dağıtım firmaları Amerikan menşelidir.*

Tüm bu gelişmelere karşın Amerikan sinemasının hiçbir şekilde Fransız ve Avrupa sinemasından etkilenmediği düşünülemez. Özellikle savaş dönemlerinde hatırlanacağı

---

[374] Claude Forest, **Economies Contemporaines du Cinéma En Europe**, L'improbable Industrie, Paris, CNRS Editions, 2001, s. 33.
[375] Joelle Farchy, a.g.e., s.11.
[376] Laurent Creton, **Cinéma et Marché**, a.g.e.,s.114.
* Bakınız tablo8 ve tablo9.

üzere pek çok Avrupalı ve Fransız yönetmen ile oyuncu Amerika'ya göç etmiştir ve eserlerini orada vermeye devam etmişlerdir. Amerikan- Fransız bir şirketin yaptığı bir filmin ne kadar Amerikan olduğu da tartışmalıdır (Örneğin Vivendi-Universal).

Amerikan sinemasının dünya pazarına hakim olma stratejileri sonuç vermektedir. 2002 verilerine göre Amerikan sineması dünyada 9 milyar gişe yakalamıştır. Bunun 7,4 milyarı ülkesi dışında elde ettiği gişe sayısıdır. Fransa ise ulusal sınırları dışında yaptığı gişe 55 milyondur. 42 milyonu Fransızca çevrilmiş filmlerden oluşmaktadır. Bu rakamları CNC "Fransızca yapılan filmlerde bir rekor" olarak değerlendirmiştir.[377] Gittikçe devleşen Amerikan sinemasının yanında Fransız sineması endüstrisinin ve izleyici kapasitesinin mütevaziliği, uluslar arası alanda Amerika ile rekabetin ne kadar zor olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir.

Amerikan sinemasının stratejilerinden ilki star, dekor, özel efekt gibi unsurlarla zengin bir görsellik sağlayıp izleyiciyi ekran başına çekmektir. Steven Spielberg star sisteminin Hollywood'daki önemini "Yıldız, filmdir." cümlesiyle özetlemiştir.[378] Filmleri öncelikle ticari ürün olarak gören Amerikan sineması bağımsız sinemayı da bünyesinde barındırmaktadır. Bunun nedeni ise tüm yeni senaryoları, fikir ve aktörleri içine alıp onlardan beslenmek ve bağımsız sinemanın izleyicisini de kaçırmayarak film yelpazesini genişletmektir.

Amerikan sineması promosyon ve reklama da çok önem vermektedir. Sinema salonlarından elde edilen hasılatın 1/3'ü ve film prodüksiyon masraflarının %50'si promosyona ayrılırken bu oran Avrupa sinemasında %5 ile %15 arasında değişmektedir.[379] Böylece filmlerin binlerce kopyası yapılarak pek çok sinema salonunda, reklam kanalları kullanılarak da tüm medyada aynı anda yer almaktadır.[380]

Amerikan stratejilerinden bir diğeri ise "remake"lerdir. "Remake", filmlerin yeni versiyonlarının yapılmasıdır. Amerikan piyasasında Fransız filmlerine şans verilmesi yerine Hollywood ticari sisteminin bir uygulaması olarak Fransız filmlerinin Hollywood

[377] Aktaran: Jean Cluzel, a.g.e., s. 65, (CNC Mayıs Raporu 2003, s.26).
[378] Laurent Créton, a.g.e., s. 108-109.
[379] Claude Forest, a.g.e.,s. 221.
[380] Jean Pierre Esquenazi, **Cinema Contemporain, Etat des Lieux**, L'Harmattan, Paris, 2004, s.55.

versiyonları yapılmıştır. Fransız filmlerinin Amerikanlaştırılması bir paradoks içermektedir. "Remake" Fransız sinemasıyla Hollywood arasındaki alışverişin bir türü olmakla birlikte sinemacıların ülke değişimini ve hatta Fransız filmlerinin Amerika'daki dolaşımını gereksiz kılmaktadır. [381] İki tür "remake" vardır. Klasik "remake"lerde filmin orjinali başarı kazanmıştır ve yönetmeni "auteur"dür. Bu filmin Amerikan versiyonunu yapan da "auteur"dür. Örneğin Renoir'ın filmi "La Bete Humain" in(1938) F. Lang tarafından "Human Desire"(1954) adıyla yeni versiyonu yapılmıştır.[382] 1980'lerden itibaren yeni bir tür "remake" ortaya çıkmıştır. Yeni tür "ana akım remake" olarak adlandırılmakla beraber çok sayıda yapılmıştır. Buna göre ticari başarı kazanmış ama ulusal sınırlar dışında adı duyulmamış Fransız filmleri alınıp yeni versiyonları yapılmıştır. Böylece orijinal bir senaryo için harcanan paradan daha az bir parayla gişe başarısı yüksek filmler elde edilmiştir. [383]

Fransız yapımcılar için de Amerikan pazarındaki zayıf dağıtım ve gişe gelirini beklemek yerine filmin haklarını yüksek ücret karşılığı satmak daha kârlı olmaktadır. [384] Her yıl ortalama iki Fransız filminin Amerikan versiyonları yapılmaktadır. Bunlardan en çok başarı getirenlerden bazıları: "Three Man and a Baby" /Üç Adam ve Bir Bebek (Nimony, 1988) "Trois Hommes et Un Couffin"(Serreau, 1988) adlı filmin; "The Assasin" (Badham, 1993), "Nikita"nın(Luc Besson, 1990); Twelve Monkeys/ 12 Maymun (Terry Gilliam, 1995) "La Jetée"nin (Chris Marker, 1962); "True Lies/Gerçek yalanlar "(Cameron, 1994) "La Totale" in (Zidi, 1991); "My Father The Hero/Kahraman Babam" (Steve Miner, 1994) "Mon Pere Héro"nun (Gérard Lauzier,1991) Amerikan versiyonlarıdır.[385] "Kahraman Babam" adlı filmin iki versiyonunda da başrolde "Gerard Depardieu'nün olması dikkat çekicidir.

Fransız filmlerinin yurt dışındaki dağıtımından sorumlu kurum Unifrance bile "remake"lerin merkezi haline gelmiştir. Fransız filmlerinin "remake"lerini yapmak isteyen

---

[381] Martin Barnier, Raphaelle Moine, **FRANCE/HOLLYWOOD, Echanges Cinématographiques et Idéntités Nationales**, Edition l'Harmattan, Paris,2002, s.63.
[382] Ginette Vincendeau, "Hijacked", **Sight and Sound**, July 1997, s. 23-25.
[383] Martin Barnier, Raphaelle Moine,a.g.e., s. 67.
[384] Raphaelle Moine, **Remakes,Les Films Français a Hollywood**, CNRS Editions, Paris, 2007, s.56.

[385] Martin Barnier, Raphaelle Moine, a.g.e., s.66.

çok sayıdaki Amerikan firması bu filmlerin haklarını satın almak için Unifrance'a başvurmaktadır. [386]

Liberal ve kapitalist Amerikan sinemasının izlediği diğer bir strateji de dünya pazarındaki payını arttırmak için Avrupa'nın ve Fransa'nın yasal düzenlemeleriyle ilgili uluslar arası platformlarda ortaya koyduğu politikalardır. Bunun en önemli örneği GATT görüşmeleri sırasında verilmiştir.

B. GATT GÖRÜŞMELERİ ," KÜLTÜREL AYRICALIK" SAVI VE FRANSIZ SİNEMASI İLE İLGİLİ TARTIŞMALAR

Avrupa pazarındaki ihracatını arttırmak isteyen Amerika GATT (General Agreement On Tariffs and Trade) (Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması) (1993) ve sonrasında DTÖ'nün (Dünya Ticaret Örgütü) toplantılarında (1999) Fransız sinemasını ekonomik ve politik baskısı altına almaya çalışmıştır.

1993'te GATT görüşmeleri çerçevesinde Amerika başta Fransa olmak üzere tüm Avrupa devletlerine sinemasal ürünlerin ticaretinde serbest dolaşım ve devletin tüm korumacı politikalarının kaldırılmasıyla ilgili baskıda bulunmuştur. Bu aynı zamanda kotaların iptali ve Fransız sinemasına devletin yaptığı yardımları (1948'den beri uygulanan yardım yasası çerçevesinde) kesip desteğini çekmesi anlamına gelmektedir. [387]

Bu söylemlerine karşın Amerika kendi sinemasını daha farklı ve etkili bir koruma politikası gütmektedir: Amerika'da gösterime giren yabancı filmler alt yazılıdır ayrıca Amerika ve Avrupa arasında yapılan sinemasal ürünlerin ticaretinde Amerika lehine ve onun tarafından bir dengesizlik yaratılmıştır. Amerikan filmlerinin Avrupa'ya ihracı 3,6 milyar iken ithali 288 milyondur. Avrupa filmleri Amerikan pazarında yer bulamamaktadır. Avrupa pazarı ise Amerikan prodüksiyonlarının hegemonyası altındadır. Avrupa'da sinema sektöründen elde edilen gelirin %80'i Amerikan devleri tarafından alınmaktadır. Ayrıca sinemasal ürünlerin %70'i Amerikan yapımıdır.[388]

---

[386] Marc Mancini, "French Remakes" **Contemporary French Civilization**, Vol:13, No:1, Winter/Spring, 1989, s.38.
[387] Philippe d'Hugues, **L'envahisseur Americain**, Edition Favre, Lausanne, 1999,s.117.
[388] Laurent Créton, **Economie du Cinéma, Perspectives Stratégiques**, a.g.e., s.103.

Amerika'nın istediği olan serbest dolaşım kültürel çoğulculuğun ölümü anlamına gelmektedir. Bu tartışmalar Fransız sineması ile ilgili önemli söylemlerin oluşmasına yol açmıştır. Fransa, Amerika'nın baskılarına karşı gelmiş ve ulusal sinemasıyla ilgili bir söylem geliştirmiştir: "Kültürel ayrıcalık" (exception culturelle). Bu sav, globalleşmenin kötü etkilerine ve kültürel homojenleşmeye karşı film yapımındaki canlılık ve farklılığın korunmasını hedeflemektedir. [389]

Diğer Avrupa ülkeleri tarafından da benimsenen görüşle sinema ve görsel işitsel araçlarla ilgili ticari düzenlemeler GATT'ın uygulama alanından kaldırılmıştır. GATT görüşmelerinin Amerika'yı şaşırtan sonucu "Fransız zaferi" olarak değerlendirilmiştir. [390]

Amerika GATT'daki başarısızlığının ardından bu amacından vazgeçmediğini kanıtlarcasına 1998'de AMI (Uluslar arası Yatırım Antlaşması) ile ilgili Avrupa'ya baskı yapmaya devam etmiştir."Kültürel ayrıcalık" tezi, Avrupa komisyonu tarafından 1999'da Seattle'daki DTÖ görüşmeleri sırasında korumacı olduğu gerekçesiyle terk etmiştir. Onun yerine çok daha tarafsız olan ve farklılığın ön planda olduğu fikirler benimsenmiştir. [391]

Cluzel de Amerikan tehdidi ve yok ettiği kültürel farklılıklara karşı oluşturulan "kültürel ayrıcalık" politikasının terk edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bunun yerine "kültürel muafiyet" formülünün getirilmesi önermiştir. Cluzel, Fransa'nın "kültürel muafiyet"i Avrupa bazında ele almasına dikkat çekerek kültürel çoğulculuğun ancak kültürel ürünlerin ticari amaçlarla dolaşımından ve devlet tekelinden kaçınılarak sağlanabileceğini ifade etmiştir. Ancak böyle sinemasal ürünlerin üretimindeki oligopol yapıdan ve korumacı görevi üstlenen devletin mandasından sinemasal ürünlerin sıyrılabileceğini belirtmiştir.[392]

---

[389]Aktaran: Martine Danan, "French Cinema in The Era of Media Capitalisme", **Media Culture ans Society**, Vol:22, Sage Publications, London, 1996, s.355, (Catherine Trautmann, "Allocution a l'occasion de l'Ouverture du Colloque , "La Culture Française a l'Horizon de l'An 2000").
[390] Philippe d'Hugues, a.g.e., s.122.
[391] Joelle Farchy, a.g.e., s.122.
[392] Jean Cluzel, a.g.e.,s.167-169.

Fransız sinemasında süregelen tartışmalara son olarak 2001 yılında Vivendi Universal'ın başkanı Jean Marie Messier'in "Fransız kültürel ayrıcalığı öldü" açıklaması da etkenmiş ve tartışmaların artmasına neden olmuştur. [393]

"Kültürel ayrıcalık" tezi uzun süredir devam eden ticari film- sanat filmi ayrımıyla ilgili görüşlerin iyice kutuplaşmasına neden olmuştur. Bu görüş genelde iki argümanla özetlenmiştir: "Amerikan ve ekonomik", "Fransız ve kültürel". Bu yaklaşımlar elbette indirgemecidir ve yapımları tek bir forma sokmaktadır.[394] Fransa'daki Amerikan sineması tehdidine Fransız sinemasındaki Hollywood etkisi de eklenmiştir. 1980'lerden itibaren "reklam estetiğini" dolayısıyla Amerikan kültürel emperyalizmini benimseyen filmler yapılmaya başlanmıştır. Örneğin Luc Besson'un "Beşinci Element" adlı filmi İngilizce çekilmiş, Hollywood starlarının oynadığı ve Amerika'da en uzun süre gösteriminin yapılıp toplamında 76 milyon dolar hâsılat getiren "Fransız" filmidir.[395] Fransızlar tarafından Besson ve bu filmi Amerikan tarzının Fransa'daki simgesi olarak görülmüşken Amerikalılar tarafından ise oldukça "Fransız" bulunmuştur.[396]

C. FRANSIZ SİNEMASI'NDA AMERİKAN TEHDİDİNE KARŞI GELİŞTİRİLEN POLİTİKALAR VE FRANSIZ SİNEMASI'NIN YARIŞTAKİ DURUMU

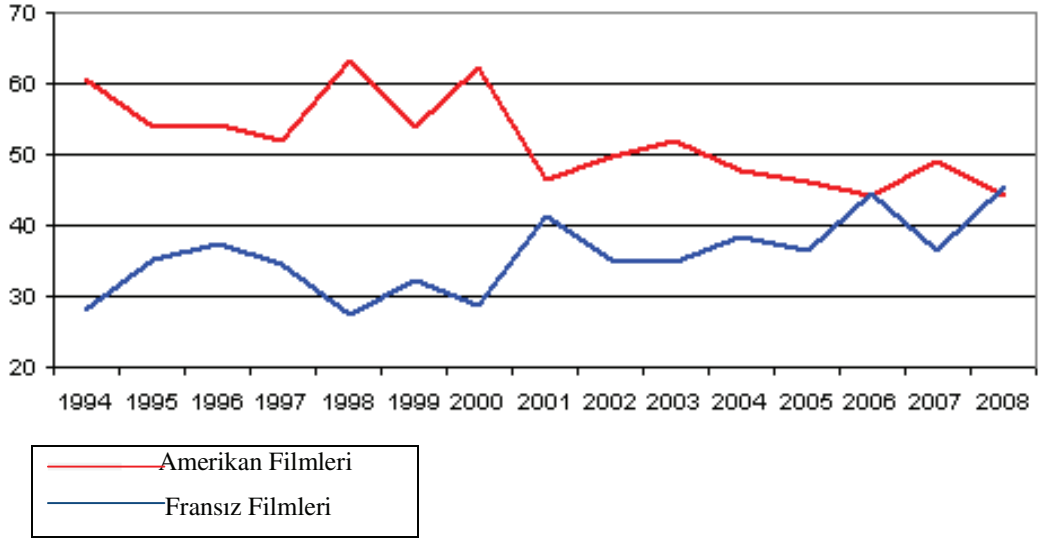
Fransız sinemasındaki Amerikan etkileri ve tehlikesi Fransız sinemasında yeni yöntemlerin izlenmesine neden olmuştur. Bu dönemde de devlet sinemaya yardıma devam etmektedir. Sinemacıların bir kısmı devletin de "héritage" filmlerini teşvik etmesiyle "Hollywood'u kendi oyunuyla yen"[397] mantığıyla hareket edip Fransız filmleri için daha fazla izleyici çekmeye çalışmışlardır. Ayrıca bazı Fransız filmleri uluslar arası pazarda daha fazla başarı kazanacağı düşüncesiyle İngilizce çekilmeye başlanmıştır. Sadece 1990'larda İngilizce çekilenler filmler 50 milyon franklık ihraç geliri sağlamıştır. Bunlardan "Sevgili"

---

[393] Serge Regourd, **Que Sais-je? "L'exception Culturelle"**, No:3647, Puf, Paris, 2002, s.143.
[394] Martin Barnier, Raphaelle Moine,s.8.
[395] Martine Danan, a.g.e., s.357.
[396] Martin Barnier, Raphaelle Moine, a.g.e.,s.16.
[397] Charlie Michael, a.g.e., s.56.

(L'Amant) (1992, J.J. Annaud), "Léon" (1994) ve "5. Element" (Fifth Element) (1997) (Luc Besson) İngilizce çevrilmiş Fransız filmleri olup uluslar arası alan büyük başarı kazanmışlardır.[398] Buna karşın pek çok Fransız filmi de orijinal dilde çevrilerek başarı kazanmıştır."Amélie" (Le Fabuleux Destin d'Amelie Paulin) (2001, Jean Pierre Jeunet) Amerikada 60 milyon insana ulaşabilmeyi başarmıştır.[399] Ayrıca Jacques Perrin'nin "Kuşlar Kanatlı Uygarlık" filmi (7.6 milyon dolar), François Ozon'un "Swimming Pool" filmi (6.5 milyon dolar), Cedric Klapish'in "İspanyol Pansiyonu" (3.8 milyon dolar) gibi filmler uzun başarı listesinden sadece bir kaçıdır. Bu konuyla ilgili Unifrance'ın sözcüsü "1999'dan bu yana Fransız filmleri ABD'de başarılı sonuçlar elde ediyor" diye açıklama yapmıştır.[400]

Aşağıdaki grafikte de görüleceği üzere 1999'dan itibaren Fransız filmleri Amerikan filmleriyle kendi pazarlarında olan yarışta aradaki farkı kapatmaya başlamışlardır.



Grafik 7: Ulusal Pazarda Fransız Filmleriyle Amerikan Filmlerinin Pazar Payları(%)
Kaynak: " Films en Salles",
http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/06filmsensalles.htm,2 Şubat 2009.

[398] Aktaran: Martine Danan, a.g.e., s.356, (CNC 1998 Bilan s.22).
[399] Joelle Farchy,a.g.e., s.108.
[400] "Amerikalılara Fransız Öpücüğü",25 Ağustos 2003, http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=86325, 10 Şubat 2009.

Sonuç olarak Charlie Michael'in dediği gibi "Fransız sinemasının ayakta kalması narin kültürel ürünler olarak görülen sinemasal ürünlerle daha çok ekonomik gerçeklik taşıyan Hollywood'un egemen ürünleri arasındaki dengeye bağlıdır." [401]

IV. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI' NDA YENİ BİR "YENİ DALGA": "JEUNE" SİNEMA VE "AUTEUR"LERİ

1980'lerde başlayan postmodern dönemin devamı olan 1990'lı yıllar ve sonrası Fransız sineması diğer dönemlere göre türsel anlamda oldukça çeşitlenmiş, pek çok yeni yönetmene sahip, farklı eğilimleri olan "Genç" (Jeune) bir sinema olarak değerlendirilebilir. Daha önce de istatistiksel olarak ortaya konduğu üzere Fransız sineması gençleşmektedir. Kitleler halinde gelen yeni yönetmenler auteur sinemasına ait pek çok örnek vererek "auteur" sinemasının Fransız sinemasında canlanmasını sağlamışlardır. Bu dönem sineması ile ilgili diğer önemli bir değişim ise sinemanın önceki dönemlere göre çok daha fazla toplumsal konulardan etkilenip politik hale gelmesidir. Sosyal kırılmaların açık bir şekilde filmlere yansıyışları ve bu bağlamda yeni bir realizm ile politik sinemanın doğuşu söz konusudur. Fransa'da farklılıklarla ilgili hoşgörünün tartışıldığı bu dönemde (kültürel, dinsel, etnik, cinsel) Fransız sineması da kişisel ve toplumsal "farklılık"lar üzerine yoğunlaşmıştır. 1990'lı yıllar ve sonrası "Jeune" sineması çok sesliliğin hâkim olduğu bir sinemadır.

A. "JEUNE" (GENÇ) FRANSIZ SİNEMASI VE ÖZELLİKLERİ

Doksanlı yıllar ve sonrası "Jeune" Fransız sinemasında pek çok yeni özellik görülmektedir. Öncelikle bu dönemde "auteur" sinemasının merkezileşmesi söz konusudur. Hollywood filmlerinden farklılığı olan, "sanat" ya da "kalite" sinemasının garantisi olarak adlandırılan "auteur" sineması Phil Powrie'nin de belirttiği üzere merkez/çevre olarak ikili

[401] Charlie Michael, a.g.e., s. 57.

bir yapıya sahiptir.[402] Hatırlanacağı üzere Susan Hayward Fransız sinemasını merkez yani ana akım ve bunun karşısına konan çevre (périphérie) sineması olarak ayırmıştır.[403] Bu bağlamda 1990'larla birlikte çevre sineması olan "auteur" sineması pek çok genç yönetmenin gelişiyle Fransız sineması üretiminin merkezine oturmuştur. Fakat "auteur" sinemasının kültürel değeri ile Hollywood karşıtı anlatı geleneğinden ve stilinden dolayı ise hala çevre (périphérie) sineması özelliği taşımakta böylece de ikili bir yapıya sahip olmaktadır. [404]

"Jeune" sinemayı oluşturan kitlesel çıkışlarla ilk eserlerini veren 1990'lı yılların auteur Arnaud Deplechin, Pascal Ferran, Gaspar Noé, Noémie Lvovsky gibi yönetmenlerinin büyük bir bölümü FEMIS'te (eski IDHEC) eğitim almış ve ilk filmlerini işbirliği içinde çıkarmışlardır. Yeni teknolojiler kullanarak devlet tarafından da yardım fonlarından desteklenen genç yönetmenler ilk filmleriyle (Eric Rochant-Un Monde Sans Pitié, 1990; Cyril Collard- Les Nuits Fauves, 1992; Arnaud Desplechin- La Sentinelle, 1992) hem sanatsal hem de ticari başarıyı yakalamışlardır.[405]

"Jeune" sinema ile ilgili belirtilmesi gereken diğer bir konu ise yönetmenlerin sadece sinema için değil, televizyon için de film yapmalarıdır. Fransız sineması endüstrisini incelerken de ayrıntılı olarak ortaya koyulduğu üzere televizyon pek çok genç yönetmene kapital olmuştur. Wendy Everett, 1994'te Arte kanalı için çekilen " Tous Les Garçons et Les Filles de Leur Ages" adlı film serisinin doksanlı yıllar Fransız sineması için "ana damar" olduğunu ve bu seriden sonra yapılan filmlerin bu konulardan beslendiğini ortaya koymuştur. 9 ayrı filmden oluşan bu seri, film yönetmenlerinin kendi hayatlarına gerçekçi ve doğal bir anlatımla mercek tuttuğu otobiyografik çalışmalarıdır. Döneme damga vuran **André Téchiné** (Le Chene et Le Roseau), **Claire Denis** (US Go Home), **Chantal Akerman** (Portrait d'Une Jeune Fille de la Fin des Années 60) , **Olivier Assayas** (La Page Blanche), **Laurence Ferreira Barbosa** (Paix et Amour), **Cédric Kahn** (Bonheur),

---

[402] Phil Powrie, **French Cinema in the 1990's, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999, s. 1.
[403] Susan Hayward, a.g.e., s.13.
[404] Phil Powrie, a.g.e.,s.1.
[405] René Prédal, **Jeune Cinéma Français**, a.g.e., s. 36-39.

Patricia Mazuy (Travolta et Moi), **Olivier Dahan** (Freres), **Emilie Deleuze** (L'Incruste) adlı "auteurist" eğilimli bu yönetmenler sosyal konulara eğilerek içsel bir anlatı tarzı çevresinde toplanıp "Jeune" sinemanın temel eğilimlerini ortaya çıkarmışlardır. Kariyerlerine seksen ve doksanlarda başlayan bu yönetmenlerin "auteurist" eğilimleri televizyon- sinema işbirliği ile desteklenmiş ve bu özelliği tüm "Jeune" sinema filmlerine yayılmıştır.[406]

René Prédal, Fransız sinemasında yeni bir dönem oluşturan genç yönetmen kuşağına "FEMIS'in, televizyonun ve yardım fonlarının çocukları" adını vermiştir. Bazıları telefilmler yapmış (Philippe Faucon, Laurent Cantet gibi), bazıları hem televizyon hem sinema için eserler vermiştir (Cédric Kahn, Eric Zonca, Dominique Cabréra gibi). Bir kısmı ise sadece sinema için çalışmıştır (Gaspar Noé, Xavier Beauvois gibi).[407] Genç yönetmenler kariyerlerine ister televizyonda ister sinemada başlasın filmlerinin temelinde kişisel ve toplumsal konuları aynı gerçekçi anlatımla ortaya koymak vardır. Tüm bu özellikler ve benzerlikler "yeni" bir Yeni Dalga yaşandığı düşüncesini akla getirmektedir. Bu düşünce ilk kez Cahiers du Cinéma dergisinde ortaya atılmıştır. Buna göre yeni ve genç bir sinema farklı eğilimleri olan birçok genç yönetmen tarafından oluşturulmuş ve tıpkı Yeni Dalga'da olduğu gibi "auteur" kavramı merkeze alınmıştır.[408]

Fransız sinemasında hatırlanacağı üzere 1960'ların başında pek çok yeni yönetmen yeni bir estetik anlayışıyla ilk filmlerine imzayı atmış ve kuramsal anlamda da "auteur" teorisini ortaya atıp çalışmalarının temeline oturtarak Yeni Dalga'yı oluşturmuşlardır. Otuz yıl sonra ancak Fransız sinemasında yeniden yer bulabilmiş olan bu özelliklerin "yeni" bir Yeni Dalga olarak adlandırılmasıyla ilgili pek çok tartışma söz konusudur. Örneğin Noel Herpe "1990'ların Fransız sineması doğrulanmamış bir iddia ile Yeni Dalga'nın kültürel mitiyle kuşatılmıştır"[409] diyerek bu bu görüşe karşı çıkmaktadır.

---

[406] Wendy Everett, "The Autobiographical, Eye in European Film", **Europa : An International Journal of Language, Art and Culture**, Vol:2, 1995, s.3-10.
[407] René Prédal, a.g.e., s.37-38.
[408] Thierry Jousse v.d, "Le Cinéma Nouveau Est Arrivé:Dix Places Pour Le Jeune Cinéma", **Cahiers du Cinéma**, Vol:473,Novembre, 1993, s.27-30.
[409] Noel Herpe, " Y aura- il Un Jeune Cinéma Français?", **Positif**, Vol:443,Octobre,1998, s. 53.

Judith Mayne ise "Jeune" teriminin Yeni Dalga sonrası kuşakları 1990'lardan ayırmak ve Yeni Dalga'nın mirasçısı olarak algılanmasının sağlanması için kullanıldığını öne sürmektedir. Esnek olan bu terimin gerçekte genç yönetmenleri mi filmin anlatısındaki genç karakterleri mi, yeni filmleri mi, filmlerdeki gençlik duyarlılığına mı işaret ettiği anlaşılamamaktadır.[410] İster "yeni" bir Yeni Dalga ister "Jeune" sinema olarak adlandırılsın bu sıfatlar 1990'lardaki yeni kuşak sinema için kullanılmaktadır.

"Jeune" sinemanın oraya çıkışı elbette hemen olmamıştır. Bu sinemanın oluşumundan önce belli yönetmen ve filmleri akımın habercisi olmuş sonrasında da sayıları nicel olarak artan yönetmenlerin eserleriyle akımın genel hatları çizilmiştir. Pek çok sinema tarihçisi bu dönemin başlangıcıyla ilgili araştırmalar yapmıştır. Claude Marie Trémois'nın başını çektiği görüşte "Jeune" sinemanın doğum günü olarak **Eric Rochant**'ın ilk filmi "Un Monde Sans Pitié" (1989) nin kabul edilmektedir. Rochant'ın bu kült filmi Godard'ın " Serseri Aşıklar" adlı filminden otuz yıl sonra yapılmış ve tıpkı Yeni Dalga'daki gibi Fransız sinemasında bir şeyleri harekete geçirmiştir.[411] Film, işsiz ve kaygısız Hippo ile çalışkan ve sorumluluk sahibi Nathalie arasındaki aşkı anlatmakta ve karakterler üzerinden incelikle gözlenmiş sosyal dünyanın gerçekçi bir kritiğini yapmaktadır.

1980'lerden itibaren bazı yönetmenler "auteurist jeune" sinema olarak atfedilen sinemanın habercisi filmler yapmaya başlamışlardır. Bunlar: 1980'lerin dâhi neo-barok sinemacısı **Léos Carax** (Boys Meet Girls, 1983), **Laurent Perrin** (Passage Secret, 1984), **Olivier Assayas** (Désordre, 1986) ve **Robert Guédiguian** (Dernier Eté, 1986) dır. Bu dört yönetmen kariyerlerine doksanlarda da devam etmişlerdir ve açtıkları kapıdan pek çok genç sinemacı geçmiştir. Eric Rochant'nın yanında 1990'ların başında bu sinemaya eserler vermiş diğer yönetmenler: **François Dupeyron** (Drole D'Endroit Pour Une Rencontre, 1988), **Christian Vincent** (La Discrete, 1990), **Philippe Le Guay** (Les Deux Fragonard, 1989), **Arnaud Desplechin** (La Vie Des Morts, 1990), **Claire Denis** (Chocolat, 1988), **Philippe Faucon** (L'Amour, 1989), Patricia Mazuy (Peaux de Vaches, 1989), **Tonie**

[410] Aktaran, Susan Hayward, **French National Cinema, Second Edition**, Routledge, London, 2005, s.315, (Judith Mayne, "Tous Les Filles et Tous Les Garçons", Unpublished paper, Studies in French Cinema, conference on Le Jeune Cinema, London April, 2004).
[411] Claude Marie Trémois, a.g.e., s. 20.

Marshall (Pentimento, 1989), **Jean- Pierre Jeunet** ve **Marc Caro** (Delicatessen, 1990), **Xavier Beauvois** (Nord, 1991), **Cédric Kahn** (Bar des Rails, 1991) dır. Tüm bu yönetmenler yeni bir sinemanın kesin varlığının kabul edilişini sağlamışlardır.[412]

Yukarıda sayılan yönetmenlere; Noémie Lvovsky, Bruno Dumont, Cédric Klapisch, Laurence Ferreira- Barbosa, Eric Zonca, Anne Fonataine, Claire Simon, Mathieu Kassovitz, Laurent Cantet, Pascal Ferran, François Ozon, Manuel Poirier, Malik Chibane, Karim Dridi, Laettita Masson, Gaspar Noé, Dominic Cabrera, Jean Kouen, Mathieu Amalric gibi pek çok yönetmen[*] daha katılmış ve "Jeune" sinemanın gelişimi sağlanmıştır.

"Jeune" Fransız sinemasında yer alan genç "auteur"ler, daha çok içsel, psikolojik dışlanmalar ve bunların ifade şekilleri ile ilgili olan "farklılık" sinemasının olarak ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Susan Hayward, bu dönem sineması için "Jeune" yerine "farklılık sineması" teriminin kullanılması gerektiğini belirterek "Jeune" sinemanın konularının etnik, sınıfsal, cinsiyet ve cinselliğe dair olduğuna dikkat çekmiştir. [413] Filmlerde Paris ve banliyöler, işçilerin dünyası, gençlik ve sorunları, kadın yönetmenlerdeki artışın yansıması olarak ataerkil toplum ve cinsiyet rolleri, gay ve lezbiyenler, toplumsal ötekileştirmenin getirdiği şiddet işlenmiştir.

Bu dönemde yapılmış filmlerin "kişisel ifadenin" en güzel örnekleri olduğunu söyleyen René Prédal bu dönem sinemasını "içsel gerçekçilik" (réalisme intérieur) olarak adlandırmıştır.[414] "İçsel" sinema pek çok alt türe sahiptir. Prédal bunları eserlerinde "otobiyografik" sinema, "psikolojik" ve "ruhani" sinema, "çığlık" sineması ve "itiraf" sineması, "gençlik" sineması gibi pek çok başlık altında ele almıştır.[*]

---

[412] René Prédal , **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e., s.5.

[*] Adı geçen Jeune sinemanın yönetmenleri Michel Marie'nin kitabında belirlenmiş olanlardan seçilmiştir. Michel Marie, **Le Jeune Cinéma Français**, Nathan Editions, Paris, 1998.

[413] Susan Hayward, a.g.e.,s.316.

[414] René Prédal, **Le Jeune Cinéma Français**, a.g.e.,s.75.

[*] Bakınız René Prédal, adı geçen tüm eserleri.

B. " YENİ GERÇEKÇİLİK" (NOUVEAU REALİSME) VE POLİTİK SİNEMA'NIN GERİ DÖNÜŞÜ

Genç Fransız sinemasında özellikle 1995'ten itibaren "Yeni Gerçekçilik" (Nouveau Realisme) ve politik sinemanın dönüşümüne tanık olunmuştur. Bu dönemde pek çok farklı gruptan yönetmenin sosyo-politik gerçeklere karşı yeniden sorumluluk almaları yalnızca göçmenlik, ırkçılık, işsizlik, dışlanma ve sosyal kırılmaları anlatan filmlerle değil, politik gündeme yer alan konulara karşı protestolarıyla da olmuştur. [415]

1990'larda Fransa'da sosyo-politik alanda belirli kırılmaların yaşandığı görülmektedir. 1981'de solun başa gelmesi toplumsal sorunların çözümüne yardımcı olamamış 1995'te Mitterand görevini Jacques Chirac'a devretmiştir. Chirac döneminde de toplumdaki sosyal adaletsizlik, göçmen sorunları, işsizlik, güvenlik, çok kültürlülük tartışma konusu olmaya devam etmiş ve kitlesel halk hareketlerine neden olmuştur.[416]

1997'nin Şubat ve Mayıs aylarında genç yönetmenler göçmenlikle ilgili çıkan yasayı protesto etmişlerdir. Bu yasaya göre "sans papiers" (kâğıtsızlar/kimliksizler) adı verilen göçmenlerin ülkeden atılmasına karar verilmiştir. Fransız sinemacıların "sans papiers" göçmenlere destekte bulunması şüphesiz ki politikanın sinemaya geri dönüşünün kilit noktası olmuştur.[417] 11 Şubat 1997'de "59'ların çağrısı" (l'Appel des 59) olarak da adlandırılan, başını Pascal Ferran ve Arnaud Deplechin'in çektiği genç sinemacılardan oluşan grup göçmenlik yasasına karşı bir manifesto hazırlayıp yayınlamıştır. Altında 59 sinemacının imzasını taşıyan bu manifestoda "yabancı" ları koruyup kollayacaklarını, onlarla arkadaşlık edeceklerini, onlarla kâğıtlarını sormadan çalışacaklarını, iş vereceklerini bildirmişlerdir. 14 Mayıs'ta manifestoyu imzalayan yönetmen sayısı 68'e yükselmiş, genç kuşağa yaşlı sinemacılar (Chabrol, Corneau, Godard, Lazzman) ve seksen kuşağı sinemacıları (Charef, Chatiliez, Chibane) da katılmıştır. [418]

---

[415] Jean Pierre Jeancolas, "Une Bobine d'Avance", **Positif**, Vol:434, Avril 1997,s.56-58., Phil Powrie, a.g.e., s.15,Susan Hayward, a.g.e.,s.307.
[416] Susan Hayward, a.g.e.,s.293-295.
[417] Martin O'Shaughnessy. "Post- 1995 French Cinéma: Retourn of The Social, of The Political, **Modern & Contemporary France**, Vol:11, No:2, 2003, s. 189.
[418] Phil Powrie, a.g.e., s.10-11.

Bu manifesto sonradan pek çok yazar, gazeteci, tiyatrocu, sanatçı ve serbest meslek grupları tarafından kabul edilmiş binlerce kişinin dâhil olduğu anonim bir bildiri haline gelmiştir.[419] Bu durumun benzeri hatırlanacağı üzere Yeni Dalga yönetmenleri tarafından da yapılmıştır. Başını Truffaut ve Godard'ın çektiği bir grup, 68 olayları çerçevesinde bir manifesto yayınlamış ve protestolarla Cannes film festivalini iptal ettirmişlerdir.

Sonuç olarak sinemacılar Jean Pierre Jeancolas'ın da belirttiği üzere, politik bir konuda başı çekmişler ve "sans papiers" ile ilgili toplumsal hareketin oluşturulmasında başrolü üstlenmişlerdir.[420]

Bu dönemin sinemasal yansımalarına geri dönüldüğünde önceden de belirtildiği üzere genç yönetmenler yaşanan toplumsal gerçeklerin sorumluluğunu üstlenmiş ve bunu yeni realizmin etkisinde filmlerine aktarmışlardır.

"Yeni gerçekçi" sinema ile ilgili pek çok gruplama söz konusudur. Bu konuyla ilgili Franck Garbarz'ın tipolojisi dikkat çekicidir. Buna göre yapılan filmler üç kategoride incelenebilir. İlk grup "Films- constant" yani "daimi filmler"dir. Belgesel filmlerin 1990'lardaki yeniden doğuşunu simgeleyen bu film türünde işsizlik, güvenlik, bireyin toplumda yer kazanma arayışları konu olarak işlenmiştir. Laetitia Masson'un "En Avoir ou Pas" (Sahip Olmak Ya Da Olmamak) (1995), Pascal Ferran'ın "L'Age Des Possibles" (1996) filmleri sosyal dışlanma ve işsizliğin acımasızlığı anlatır. Belgesel nitelikteki bu filmler türün önemli örneklerindendir. İkinci grup "les films signaux d'alarme" yani "alarm veren filmler"den oluşmaktadır. Bu filmlerde sosyal bağların kopması ile toplumda bir patlama oluşturacak potansiyel olaylar konu alınmıştır. Pierre Jolivet'in "Fred" (1996), Bruno Dumont'un " La Vie de Jésus" (1997), Mathieu Kassovitz'in, " La Haine/Nefret" (1995) adlı filmleri tarzı en güzel simgeleyen filmlerdendir. Son grupta ise "films de solidarité" (dayanışma filmleri) yer almaktadır. Bu filmler diğerleri gibi sosyal olayların tanıklıklarını yapmakla birlikte sorunlara karşı grup dayanışmasının olduğu, diğer film

[419] Claude Marie Trémois, a.g.e.,s.9.
[420] Jean Pierre Jeancolas,a.g.e., s.56-58.

gruplarına göre daha iyimser filmlerdir. Robert Guédiguian'ın, " A La Vie, A La Mort" (1995), Manuel Poirier'in, "Marion" (1996) adlı filmleri gibi. [421]

"Yeni Gerçekçi" Fransız sinemasında yeni türler oluşmuş, mevcut türler ise değişime uğramıştır.

Yıkıcı ve rahatsız edici gerçeklerin görünür kılınması rolünü üstlenen bu dönem sinemasında Mathieu Kassovitz'in, 1995 yılında yaptığı " La Haine/Nefret" adlı film sinemada **"banlieu" (banliyö)** adı verilen sosyal ve etnik dışlanmayı konu alan bir türün doğmasını sağlamıştır. Filmde sosyal dışlanma arap, siyah ve beyaz erkeklerin banliyödeki acımasız hayatlarını resmederek anlatılmıştır. Kassovitz, yeni bir estetik anlayışıyla uzun zamandır tartışılan Fransız kimliği sorununu sinemaya taşımıştır. Bir fenomen haline dönüşen film ana akım sinemada da yer bularak sosyal konuları inceleyen filmlere bu alanda yer açmıştır.[422]

Banliyöler ilk olarak XIX. yüzyılın sonunda endüstriyel devrimle birlikte şehir dışında kurulan pek çok fabrikanın işçileri için oluşturulmuş yerleşim yerleridir. 1945 sonrasında ise demografik ve ekonomik sorunlar özellikle Paris'te barınmayı daha da zorlaştırmıştır. Kentsel yapılanma planı çerçevesince başta göçmenler olmak üzere gelir düzeyi düşük halk, banliyö adı verilen bu sitelere yerleştirilmeye başlanmıştır. 1960'lardan itibaren banliyöler, artan göçlerle birer şehir görünümüne bürünmüştür.[423] 1970'lerin sonrasında ise banliyöler şiddetin, suçun, işsizliğin, sosyal dışlanmanın, yabancılaşmış göçmenlerin (özellikle Kuzey Afrikalı erkek göçmenlerin) yerleştiği alanlar haline gelmiştir. Bu durum Fransa'da ciddi sosyal kırılmalara, güvenlik sorunlarına neden olmuştur. Banliyö gençleriyle polis arasında yaşanan sürekli çatışmalar, krizin boyutlarını 2005 yılında yaşanan ayaklanmalara ve şiddete taşımıştır. Bu durum son otuz yıldır Fransız hükümetinin banliyölerde yaşayanların sosyal dışlanma sorununa çözüm getirememesinden

---

[421] Franck Garbarz, " Le Renouveau Social du Cinéma Français", Positif, No:442, Décembre, 1997, s.74-75.
[422] Sue Harris, "Culture in Postwar France 88-99, The Decline Fall & Rebirth" **French Cultural Studies**, Vol:15, No:3, October, 2004, s.212-213.
[423] José Baldizzone, "Y a-t-il une vie au-dela du périphirique..?", **Cahiers de la Cinématheque**, No:59/60, Fevrier, 1994, s.9-10.

kaynaklanmıştır. Bu sorunlar; kronikleşmiş işsizlik, ekonomik zorluklar, suç, ırkçılık, yabancılara önyargılar olarak sayılabilir.[424]

Irkçılık, şiddet ve dışlanmanın acımasız yüzünün marjinal kahramanlarla aktarılarak toplumsal eleştiri yapan bir tür olan banliyö filmleri western sineması gibi coğrafi özelliğine göre adlandırılmış bir türdür.[425] Doğal mizansen, belgesel tarzı yaklaşımlar, izleyene kahramanla empati kurduracak çekimler (özellikle el kamerasıyla çekimlere sık rastlanır.) türün estetiksel özelliklerini oluşturmaktadır. Banliyö filmlerin politik olması militan ve ideolojik özelliklerinden dolayı değil, sosyal gerçekliği ekrana yansıtma biçimleri ve filmin kahramanlarının yabancılaşmasını betimlemesi ile ilgilidir.[426]

Mathieu Kassovitz'in "Nefret" adlı filmi kentsel yaşamdaki krizleri, "öteki" olmanın gerçek hissini ve ahlaksal davranışların reddini ortaya koymuştur.[427] Kassovitz, tarzıyla "mainstream" (ana akım) sinemada da yer almıştır. Kassovitz'in tarzı sosyal realizm sineması temsilcileri Guédiguian ve Zonca'dansa daha çok Luc Besson ve Scorsese'ye benzemektedir. Böylece 1990'lar ve sonrasında politik sinemaya dikkat çekerek popüler hale getirmiştir. Bu durum 1970'lerde Costa Gavraz'ın "Z" (1969) filmiyle politik sinemayı popülerleştirmesine benzemektedir.[428] Kassovitz banliyö film türünde "Nefret"ten başka triolojisini (üçleme) oluşturan Métisse (1993) ve Assasin(s) (1997) adlı "sosyal kırılma" filmlerini yapmıştır.[429]

"Nefret" banliyö türünün güzel ve başarılı bir temsilcisi olmakla birlikte tabii ki tek örneği değildir. "Bye-Bye" (Karim Dridi, 1995); "Douce France" (Malik Chibane, 1995); "Etat des lieux" (Jean-François Richet, 1995); "Krim" (Ahmed Bouchaala, 1995) ve "Raï "(Thomas Gilou, 1995) aynı dönemde ortaya çıkmış ve banliyö filmlerinin bir tür özelliğine sahip olmasını sağlamıştır. Ayrıca Jean-François Richet'nin "Ma 6T va cracker" (1995) ve "De l'Amour" (2001), Olivier Dahn'ın "Freres" (1994), Malik Chibane'ın "Hexogone"

---

[424] Will Hegbee, "Re-presenting the urban periphery: Maghrebi-French filmmaking and the banlieue film", **Cinéaste**, No:33/1, December 2007, s.38.
[425] Susan Hayward, a.g.e., s.308.
[426] Jean Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.58.
[427] Serge Toubiana, "Retour du Politique", **Cahiers du Cinéma**, No:511,Mars 1997, s.28.
[428] Will Hibgee, "The Return of Political, or Designer Visions of Exculison? Case of Mathieu Kassovitz's 'Fracture Sociale' Trilogy", **Studies in French Cinema**, Vol:5, No:2, 2005, s.134.
[429] A.g.e.,s.123.

(1994), Abdeltif Kechiche'in "L'Esquive" (2004) adlı filmleri türün önemli örneklerindendir. Banliyö sinemasının çoğu zaman 1980'lerde başlayan ve başarı kazanan "beur" sinemasıyla iç içe girdiği görülmektedir. [430]

Yukarıda sayılan filmler "beur" sineması içinde de yer almaktadır. **"Beur" sineması** hatırlanacağı üzere daha çok "beur" (Kuzey Afrikalı) yönetmenler tarafından yapılan göçmen Kuzey Afrikalıların yaşamlarını anlatan sinema türüdür. Bu bağlamda Christian Bosséno 1990'ların beur sineması ile bölgesel olan ve aynı zamanda kentsel çehreyi anlatan banliyö sineması arasında yoğun bir ilişki olduğunu ve banliyö filmleriyle dikkatin yeniden beur filmlerine çekildiğini, banliyö filmlerinin beur türüne de katkı sağladığını kaydetmiştir.[431] Bu iki tür arasındaki içi içe girmişliğin nedeni beurlerin banliyölerdeki toplam nüfusun %45'den fazlasını oluşturmasıdır. Dolayısıyla Kuzey Afrikalılar ve banliyöler birbirinden ayrılamaz konulardır. [432]

Etnik özelliklerin ve farklılıkların anlatıldığı beur filmleri, 1990'lar sonrasında ana akım sinema türlerine yönelik ürünler vermiştir. Komedi türünde etnik azınlıklar ve farklı ırkların ilişkileri konu alınmıştır. Alex Métayer "Mahomed Bertrand Duval" (1991) adlı filmde Arap bir topluluğun içinde aşk ve hayatı bulan bir şirket müdürünü, Philippe Galland "La Thune" (1991) ile başarılı bir Kuzey Afrikalı gencin iş yaşamına girişini anlatmıştır. Bunların dışında Didier Bourdon ve Bernard Campan "Les Trois Freres"(1996)i Smain ve Longval " Les Deux Papas et Une Maman" (1995); Bensalah "Le Raïd" (2002), Abdellatif Kechiche, " La Faute de Voltaire" (2001) filmleri ile göçmenlik ve "öteki" ekseninde fakat sorunların üstesinden gelen bir anlatı tarzı ile komedi türünde eserler vermişlerdir.[433]

Devletin göçmenlik yasalarıyla ilgili kararları genç Fransız yönetmenlerin ırkçılık ve etnik kökenleri anlatan filmlere yönetmiştir. Kassovitz'in kült filmi "La Haine" dışında

---

[430] Will Hegbee, "Re-presenting the urban periphery: Maghrebi-French filmmaking and the banlieue film",a.g.e.,s. 39-42.
[431] Christian Bosséno, "Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Cinema", **Popular European Cinema**, Edited by Ginette Vincendeau, Richard Dyer, Roudledge, London, 1992, s.48.
[432] François Dubet, Didier Lapeyronnie, **Les Quartiers d'Exile**, Editions du Seuil, 1992, s.85.
[433] Carrie Tarr, "French Cinema and Post- colonial Minorities", **Post- colonial Cultures in France**, Edited by Alec Hargreaves ,Mark McKinney,Routledge, London, 1997,s.72.

bu konuda Claire Denis'in (J'ai Pas Sommeil) (1993) ve Dominique Caberera'nın "De L'Autre Cote de la Mer" (1997) adlı filmleri başarı kazanmıştır.[434]

1990'ların sonu 2000'lerin başında Kuzey Afrikalı Fransız'ların temsillerinde çeşitliliğin arttığı görülmüştür. Özellikle beur filmlerinde eksik olan toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsellik üzerine filmler yapılmaya başlanmıştır. Martineau ve Ducastel'in AIDS olan beur eşcinselin babasını bulmak için yaptığı yolculuğunu anlattığı "Drôle de Félix" (2000) şüphesiz en başarılı örnektir.[435] Beur sinemasında bir kısım yönetmen ise Cezayir savaşını ve sonrasında Fransa'ya göçen Kuzey Afrikalı ailelerin yaşamlarını konu alan filmler çekmiştir. Bourlem Guerdjou'nun "Vivre au Paradis" (1999), Christophe Ruggia'nın "Le Gone du Chaaba" (1997), Yamina Benguigui'nin "Mémoires d'Immigrés" (1997) ve "Inch'Allah Dimanche" (2001) bu tarzın güzel örneklerindendir.[436]

Politik ve sosyal gerçekçiliğin doksanlardaki geri dönüşü kentsel yaşam, işsizlik, ekonomik sıkıntılar ve işçi yaşamıyla da ilgili pek çok filmin yapılmasını sağlamıştır. İşçi dünyasıyla ilgili bu döneme damgasını vuran film Laurent Cantet'in "Resources Humaines" (2000) adlı eseridir. Çalışma saatlerinin yeniden düzenlendiği bir dönemde fabrika işçileri ile yaşamlarının aktarıldığı film tamamıyla televizyon prodüksiyonudur. Cantet "L'Emploi du Temps" (2001) ile bu kez işsiz kalan bir adamın ailevi, toplumsal baskılara maruz kalışının gerçekçi dramını gözler önüne sermektedir. Ayrıca Emilie Deleuze (Peau Neuve, 1999); Edwin Baily (Faut-il Aimer Mathilde?, 1992); Laetita Masson (En Avoir ou Pas, 1995); Bruno Dumont (La Vie De Jésus/ İsa'nın Hayatı, 1997); Dominique Cabrera (Nadia et Les Hipopotames, 2000); Philippe Le Guay (Trois Huit, 2001) filmlerinde bu konulara yer veren yönetmenlerdendir. Bazen de Jeune sinema, sosyal gerçekleri Prédal'ın tabiri ile " gri bir komedi" olarak aktarmıştır. Aynı yıl (1999) çekilen "Vénus Beauté" (Tonie Marshall); "Karnaval" (Thomas Vincent); " Le Bleu Des Villes" (Stéphane Brizé), "Rien a Faire" (Marion Vernoux) gibi.[437]

---

[434] Susan Hayward, a.g.e.,s.317.
[435] Will Hegbee, "Re-presenting the urban periphery: Maghrebi-French filmmaking and the banlieue film",a.g.e.,s. 45.
[436] Susan Hayward, a.g.e.,s.320-321.
[437] René Prédal, a.g.e.,s.121-124.

Genç Fransız sinemasının genç yönetmenleri politik ve sosyal gerçekçilik etrafında toplanmış olmalarına karşın farklı konulara karşı duyarlılık göstermişlerdir. 1990'ların başından itibaren toplumdaki marjinal azınlıklar ve AIDS bazı yönetmenlerin filmlere konu olmuştur. Bu dönemde eşcinsel çiftler, birlikte yaşam hakları dâhil sosyal ve yasal haklarıyla ilgili yasal düzenlemelerde bulunulmasıyla ilgili talepte bulunmuşlardır. Eşcinsel topluluklarının ve kuruşlarının bu konuda oluşturduğu gündem, sinemada da yansımasını bulmuştur. [438] Kuzey Afrikalı gay ve AIDS'li Felix'i anlatan " Drole de Felix" (2000) dışında Cyril Collard'ın biseksüel bir adamın yaşamını anlatan ve büyük başarı kazanmış filmi "Les Nuits Fauves" (Yırtıcı Geceler) (1992) yine AIDS'i konu alan François Margolin'in "Mensonge"(1992) adlı filmi oldukça dikkat çekicidir.[439] Bu konular dışında Fransız sinemasında çocukluk sorunları ("Les Fils du Requin", Agnes Merlet, 1993; " Y aura-t-il de la neige a Noel?" Sandrine Veyset, 1996), sosyal şiddet ("Select Hotel", Laurent Bouhnik, 1996; "Ni d'Eve ni d'Adam", Jean- Paul Civeyrac, 1996), gençlik sorunları ("La Vie Revée Des Anges/ Meleklerin Düş Yaşamı", Eric Zonca, 1998; "A Vendre/Satılık", Laetitia Masson, 1998), ergenliğin reddi ("Comment Je Me Suis Disputé/ Aşk Hayatı" , Arnaud Desplechin, 1996; " Rien Sur Robert", Pascal Bolitzer, 1999), aile sorunları ("Regarde la Mer", "Sitcom", François Ozon, 1997 ve 1998), çileden çıkma ("L'Ennui", Cédric Kahn, 1999); kent insanının depresyonları ("Les Gens Normaux N'ont Rien d'Exceptionnel, Laurence Ferreira- Barbosa, 1994; "Demain et Encore Demain", Dominique Cabrera, 1998; "Petits Arrangements Avec Les Morts/ Ölülerle Küçük Antlaşmalar", Pascal Ferran, 1994) gibi pek çok konu da yer almıştır.[440]

Konularına göre film türlerinin incelendiği gerçekçi sinemanın türsel özellikleriyle ilgili belirtilmesi gereken son husus ise özellikle 1998'den itibaren estetik ve teknik anlamda diğer filmlerden ayrılan belgesel filmlerin yükselişe geçişidir. Belgesel filmlerindeki artış özellikle 2000'li yıllarla birlikte daha da hızlanmıştır. 2001'de 17 olan

[438] Aktaran, Susan Hayward, a.g.e.,s.296-297,(L. Cairns, "Sexual fault lines: sex and gender in the cultural context", Kiss & Reynolds Edition, **Contemporary French Cultural Studies**, London, s. 90-92).
[439] Phil Powrie, a.g.e.,s.18.
[440] René Prédal ,**Le Cinema Français Des Années 1990**,a.g.e.,s.81.

belgesel film sayısı 2005'te 30'a çıkmıştır.[441] Jeancolas'ın belirttiği üzere dijital kameralarını kalem gibi kolay kullanan yönetmenler pek çok önemli eserler vermişlerdir. Bu döneme damgasını vuran belgesel filmlerden bazıları: Hervé Le Roux'nun "Reprise"(1997), Dominique Cabrera'nın "Demain et Encore Demain" (1998), Agnes Varda'nın " Les Glaneurs et La Glaneuse" (Toplayıcılar) (2000), Mariana Otero'nun " Histoire d'un Secret (2003), Claire Simon'un "Mimi" (2003), Emmanuel Carrere'in "Retour a Kotelnitch" (2003), Nicolas Philibert'in (2002'de 1milyon 600 bin gişe yapan filmi) "Etre ou Avoir" (Var Olmak ve Sahip Olmak) dır. [442]

C. "JEUNE" SİNEMA'NIN KADIN "AUTEUR"LERİ: FRANSIZ SİNEMASI'NDA KADINLARIN TOPLUMSAL ROLLERİ VE CİNSELLİĞİN ABARTILI SUNULUŞU

Kadın yönetmenlerin Fransız sinemasında kitlesel yer alışları hatırlanacağı üzere 1970'lerde başlamış, 1980'lerde ise hız kazanmıştır. 1990'lara gelindiğinde ise kadın yönetmenlerin sayısında önemli yükseliş söz konusu olmuştur. Sinema tarihteki eksikliklerini kapatmak istercesine art arda çıkışlar yapan kadın yönetmenler "Jeune" Fransız sinemasının önemli ve belirgin özelliklerinden biri (ilk film sayılarındaki artış ya da gerçekçi sinemanın geri dönüşü gibi) olmuştur.

Tarr ve Rollet'in yaptığı araştırmaya göre Fransız sinemasındaki kadın yönetmenlerin sayısındaki dikkat çekici yükselişe rağmen sinema endüstrisindeki erkek egemenliğini kırabilmek için kadınların daha uzun yol almaları gerekmektedir. Bunu istatistiksel veriler de doğrulamaktadır. 1990'larda kadınların filmleri ortalama yıllık film üretiminin %14'ünü oluşturmuştur. [443] Fransız sinemasındaki kadın filmlerinin oranı düşük bir yüzdeye sahip olsa da kadınların sinemadaki artışı umut vericidir. 1981'de 36 olan kadın yönetmenlerin sayısı 2000 yılında 121'e çıkmıştır.[444]

---

[441] René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e.,s.265.
[442] Jean- Pierre Jeancolas, "The Confused Image of Le Jeune Cinema", a.g.e.,s.160.
[443] CarrieTarr, Brigitte Rollet, **Cinema and Second Sex: Twenty years of Women's film making in France** Continuum, N.York/London, 2001, s.281.
[444] François Audé, **Cinéma d'Elles 1981-2001**, Edition L'Age d'Homme, Lausanne, 2002, s.56.

Fransız sinemasındaki mevcut kadın yönetmenlere 1990'lı yıllar ve sonrasında Claire Denis, Patricia Mazuy, Anne Fontaine, Laurence Ferreira- Barbosa, Catherine Corsini, Pascal Ferran, Noémie Lvovsky, Christine Carriere, Emmanuelle Cuau, Judith Cahen, Laetita Masson, Claire Simon, Solveig Anspach, Dominique Cabrera, Marion Vernoux, Marie Vermillard, Sandrine Veysset, Tonie Marshall, Helene Angel, Coralie Trinh Thi ve daha onlarcası eklenerek döneme önemli eserler kazandırmışlardır.[445] Claude Marie Trémois, kadın yönetmenlerin sadece nicel değil nitel olarak da "Jeune" sinemadaki önemine dikkat çekmiştir. 1994'teki en iyi ilk üç film kadın yönetmenlere (Pascal Ferran "Petits Arrangements Avec Les Morts/ Ölülerle Küçük Antlaşmalar", Marion Vernoux "Personne Ne M'aime/ Kimse Beni Sevmiyor" , Tonie Marshall "Pas Tres Catholique") aittir. Trémois'ya göre artık "kadın filmleri" ayrımı ortadan kalkmalı, filmler sadece iyi film, kötü film olarak ayrılmalıdır.[446]

Genç sinemanın kadın "auteur"leri, "Yeni Gerçekçilik" etkisiyle geri dönüş yaşayan politik sinemaya önemli katkılarda bulunmuşlardır. Önceki dönem kadın yönetmenleri de örnek alarak (Agnès Varda gibi) kadınların politik ya da kişisel yaşamlarını yaptıkları gerçekçi filmlerin anlatı yapısının ortasına yerleştirmişlerdir. Yaptıkları yarı belgesel ya da gerçekçi filmlerle merkeze oturan kadın yönetmenlerin en önemlileri arasında Agnès Varda, Dominique Cabrera, Sabrine Veysset, Claire Denis, Laetita Masson sayılabilir.[447]

Yeni Dalga döneminden beri kadınlık ve kültürel sunumlarını sorgulayan usta yönetmen **Agnès Varda** pek çok kadın yönetmene yaptığı çalışmalarla esin kaynağı olmuştur. Bu dönemdeki en önemli eseri "Les Glaneurs et la Glaneuse" (Toplayıcılar) (2000) olmuştur. Fransız sinemasının yaşlı yönetmeni Varda, çöp toplayanları konu alan filmi ile belgesel geleneğinin Fransız sinemasında ölmediğini kanıtlamış ve sıra dışı bir belgesele imza atmıştır.[448]

Doksanların önemli kadın yönetmenlerinden **Dominique Cabrera**, Varda'nın yolundan giderek belgesellere ve toplumsal filmlere yönelmiştir. Kendi yaşamından yola

---

[445] René Prédal, ,**Le Cinema Français Des Années 1990**,a.g.e.,s.7.
[446] Claude Marie Trémois, a.g.e.,s.32-33.
[447] Susan Hayward, a.g.e.,s. 322.
[448] http://www.imdb.com/title/tt0247380/ , 15 Mart 2009.

çıkarak "Rester La-Bas" (1992) adlı belgeselle Cezayir'i anlatmıştır. Yine kendi yaşamından yola çıkarak Fransa'da yaşadığı banliyöleri ele alıp "Chronique D'Une Banlieu Ordinaire" ve " Une Poste a La Courneuve" adlı belgeselleri yapmıştır. "De l'Aure Cote De La Mer" (1997) adlı gerçekçi dramayı yaptıktan sonra "Demain et Encore Demain" (1997) adlı filmiyle 1995'teki yaşamına kamera tutmuş ve ailesine, topluma karşı içsel sorgulamalarını yapmıştır. Deneysel bu çalışmayı "Nadia et Hippopotames" (1999) ve "Le Lait De la Tendresse Humaine" (İnsan Sevecenliğinin Sütü) (2001) adlı kadın kahramanların dramlarını anlatan filmleri takip etmiştir.[449]

Kadın portreleri sunan kadın "auteur"lerden bir diğeri **Sabrine Veysset**'dir. Veysset'in ilk ve en çarpıcı eseri "Y aura-t-il La Neige a Noel" (1997) , köyde yaşayan yedi çocuk annesi bir kadının yaşamını ve Noel gecesi intiharını anlatmaktadır. Veysset ona Delluc ve César ödüllerini kazandıran bu filmden sonra yine kadın ve anne olma üzerine "Victor... Pendant Qu'il Est Trop Tard" (1998) ve "Martha... Martha" (2001) adlı filmleri çekmiştir.[450]

1980'lerin sonunda yönetmenlik kariyerine başlayan **Claire Denis**, 1994'te televizyon kanalı Arte'nin hazırladığı " Tous Les Garçons et Les Filles de Leur Age" adlı film serisi için " U.S Go Home" adlı filmi yapmıştır. Gençliğinin geçtiği banliyöyü anlattığı bu filminin ardından aynı yıl "J'ai Pas Sommeil/ I Can't Sleep" i çekmiştir. Bu filmde Denis, Paris'teki bir kaç göçmenin suç ve cinayetle ilişkili yaşamlarını gerçek bir hayat hikâyesinden esinlenerek çarpıcı bir şekilde aktarmıştır.[451] Filmde sosyal kırılmanın ve kentsel yaşamdaki güvenlik sorunları ortaya konmuş, toplumdaki birliktelik ve güvenin yerini alan korku, şüphe ve şiddet ise filmin anlatı yapısına işlenmiştir.[452] Herman Melleville'in "Billy Budd, Sailor" adlı kitabına dayanan "Beau travail" (İyi İş) (1999) adlı filmiyle büyük başarı kazandıktan sonra kışkırtıcı tarza sahip "Trouble Every Day" (Her Gün Başka Bir Bela) (2001) adlı önemli filmi yapmıştır. [453]

---

[449] François Audé, a.g.e.,s. 175-177.
[450] René Prédal, Le Jeune Cinéma Français, s.441-442.
[451] François Audé, a.g.e.,s.177-178.
[452] Susan Hayward, a.g.e.,s. 324.
[453] http://fr.wikipedia.org/wiki/Claire_Denis, 17 Mart 2009.

Doksanlı yıllarda çıkış yapan genç yönetmenlerden biri de **Laetitia Masson**'dur. Kişisel ve politik anlatıların içine kadın deneyimlerini yerleştiren ve özellikle feminist gündemi filmlerine taşıyan Masson'un en önemli eseri "En Avoir ou Pas" (Sahip Olmak Ya Da Olmamak) (1996) olmuştur. Film genç bir kadının iş ve aşk arayışındaki hayallerini ve hayal kırıklıklarını gerçekçi ve yalın bir anlatımla aktarmayı başarmıştır. Kaderini elinde tutan bir kadın imajı ile izleyici karşısına çıkan karakter, çalıştığı balık fabrikasından hayallerinin peşinde koşmak için ayrılır. Kadınların çalışma ortamı, düşük ücret ve erkek egemen iş yaşamına dair pek çok eleştirinin yer aldığı bu filminden sonra Masson " A Vendre" (Satılık) (1998) ve "Love Me" (Sev Beni) (2000) adlı filmleri yapmıştır. "En Avoir ou Pas "da kadın ve iş yaşamını incelerken "A Vendre"da kadın ve para, "Love Me" de kadın ve aşk temalarıyla bir trioloji oluşturmuştur.[454]

1990'larla birlikte gelişen "auteur" sinemada önemli bir rol oynayan kadın yönetmenler ayrıca ana akım sinemada da etkili olmuşlardır. "Auteur" filmlerin ana akım sinemada yer alışları iki şekilde olmuştur. İlk olarak bazı "auteur" filmleri ana akımı oluşturan kodları kullanılarak ana akımın temelini oluşturan ataerkil topluma meydan okumaya çalışmışlardır.[455] Bunun en güzel örneklerinden biri Josiane Balasko'nun "Lanetli Çiment" (Gazon Maudit) (1995) adlı komedi filmidir. Kocası maço olan genç bir kadının bir lezbiyenle tanışması ve aşk üçgeni içinde yaşanan komik olayları anlatan film dönemin ilişkilerle ilgi portesini çizmiştir.[456]

Kadın yönetmenlerin "auteur" filmlerinden bir kısmı ise hatırı sayılır gişe başarıları kazanmaları ve popüler türlere sahip olmalarından dolayı ana akımın sinema içinde yer almışlardır. Kadınların sineması, polisiye- gerilim ve komedi türlerinde örneklere sahip olmasına rağmen, yapılan filmlerde popüler unsurlardansa daha çok kadın ve kadın yararına olan konular merkeze alınmıştır.[457] Catherine Breillat'nın " Salle Comme Un Ange" (1991), Claire Devers " Max et Jérémie" (1992), Tonie Marshall'ın " Pas Tres Catholique" (1994), Valérie Sarmiento'nun "L'Inconnu de Strasbourg" (1998), Nicole Garcia'nın "

[454] http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=14352.html, 17 Mart 2009.
[455] Susan Hayward, a.g.e.,s. 323.
[456] François Audé, a.g.e, s.69.
[457] Susan Hayward, a.g.e.

Place Vendome" (1998) polisiye- gerilim türlerinin başarılı örneklerindendir. Komedi türünde ise Agnes Jaoui'nin " Le Gout Des Autres" (Başkalarının Zevki) (2000), Tonie Marshall'ın "Vénus Beauté" (Venüs Güzeli) (1999), Diane Kurys'un "Les Enfants du Siecle" (Aşkım Büyüsü) (1999), Coline Serreau'nun "Chaos" (2001), Jean Labrune'un "Ça İra Mieux Demain" (2000) adlı eserleri dönemin önemli filmlerindendir.[458]

Kadınların sinemasıyla ilgili eklenmesi gereken diğer bir husus da özellikle 1990'ların sonu ve 2000'lerin başında ortaya çıkan cinselliğin abartılı ve aşırı uçlardaki sunumu ile ilgili yapmış oldukları filmlerdir. Ağırlıklı olarak kadın yönetmenlerin etkisinin görüldüğü bu türde cinselliğin gösteriminde aşırılık ve cinsellikle şiddetin içi içe geçen bağlantısı söz konusudur. Fransız sinemasında yeni bir akımı temsil eden bu filmler, sanat filmleriyle porno filmleri arasındaki ayrımın iyi yapılamamasına neden olmuştur.[459] Linda Williams tecavüz filmlerini de içinde barındıran bu akım ile ilgili 1970'lerden sonra yeniden hardcore ve pornografinin yayıldığını belirtmiştir.[460] Lisa Downing 1990'larda Fransız sinemasında yaşanan gerçekçiliğe dönüş akımının sinemadaki bedene bakış ve cinsellik ile ilgili anlatılarda da değişimlere yol açtığına bu nedenle de cinselliğin gerçekçi ve apaçık bir şekilde yer almaya başladığına dikkat çekmiştir.[461] Bu durum da 1990'ların sonlarında bu türün yayılmasına neden olmuştur. Transgresyon (Transgression)[*] adı da verilen bu sinemanın önemli kadın yönetmenleri ve temsilci filmleri: Catherine Breillat'ın "Romance" (1999), Virgine Despentes ile Coralie Trinh Thi'nin "Baise Moi"/ "Becer Beni" (2000) ve Claire Denis'in "Trouble Every Day" / Her Gün Başka Bir Bela" (2000) adlı filmleridir.[462]

Toplumdaki erkeklik rolünü yerinden oynatıp alaşağı eden ve aynı zamanda kadının hazzını ve erotizmini ön plana alan filmleri ile tanınan **Catherine Breillat**, 1988'de yaptığı

---

[458] François Audé, a.g.e, s.62-77.
[459] Lisa Downing, "French Cinema's New 'Sexual Revolution': Postmodern Porn and Troubled Genre", **French Cultural Studies**, Vol:15(3), 2004, s.265.
[460] Linda Williams, "Cinema and The Sex Act", **Cinéaste**, Vol:27, No:1, Winter 2001, s.20.
[461] Lisa Downing, a.g.e., s.266.
[*] Transgression İngilizce ve Fransızca'da yer alan; günah, suç ,tecavüz gibi anlamları barındıran bir sözcüktür. Bu sözcük sinema literatürüne M. Beugnet tarafından sokulmuştur.
[462] Aktaran Susan Hayward, a.g.e., s.324, (M. Beugnet, "Tous Les Filles et Tous Les Garçons", **Studies in French Cinema** conference on Le Jeune Cinema, 2004).

"36 Fillettes" adlı filminden sonra "Romance" (1999) ile tepkileri yeniden üzerine çekmiştir. Ponografiye oldukça yakın olan bu filmde aşık olduğu adamla cinsel ilişki yaşayamayan bir kadının hazzı başkalarında araması anlatılmaktadır. Ginette Vincendeau "Romance" için "filmde çok fazla seks ama çok az zevk var" yorumunu yapmıştır.[463] "À Ma Soeur" (Kız Kardeşim) (2001), "Anatomie de L'Enfer" (Cehennemin Anatomisi) (2003) Breillat'ın verdiği diğer çarpıcı eserlerdir.

Eski porno yıldızı **Coralie Trinh Thi** ile **Virgine Despentes** bu dönemde çok tartışma yaratan bir filme imza atmışlardır: "Baise Moi"/ "Becer Beni" (2000). Tecavüz ve intikam alma üzerine şiddet dolu pornografik bir filmdir. Yaşadıkları cinayet ve tecavüz olaylarından dolayı erkeklerden nefret eden iki kadın tesadüfi olarak tanışırlar. Yaşadıkları kötü deneyimlerin öcünü erkeklere birlikte olup sonrasında onları öldürerek almaya çalışırlar. Williams kadınların intikamını anlatan bu filmin "Thelma ve Louise" filminden esinlendiğini belirtmiştir.[464] Downing'e göre film pornografik birçok unsur barındırmasına rağmen, seksin doğal ve önüne geçilemez olduğuna dair bir imaj vermemektedir. Aksine kültürel olarak yaratıldığı ve toplum tarafından şekillendirildiğinin altı çizilmektedir.[465]

Transgresyon sinemaya ürün veren diğer bir kadın yönetmen ise daha önceden de değinilen **Claire Denis**'tir. "Trouble Every Day" (Her Gün Başka Bir Bela) (2000) adlı filmiyle oldukça aykırı karakterleri ve fantezilerini ele almıştır. Denis bu filmde birlikte olduğu erkekleri öldüren ve etlerini yiyen bir kadın ile buna benzer bir obsesyona sahip olup kontrol etmeye çalışan evli diğer bir kadının hikâyesini anlatmıştır.[466]

Cinsellik ve şiddetin abartılı sunuşlarına yer veren transgresyon sinemaya eser veren yönetmenlerin çoğunluğu kadın olmasına rağmen Fransız sinemasının erkek "auteur"lerinden Gaspar Noé ("Seul Contre Tous/ Herkese karşı Tek Başına,1998; "Irréversible/ Dönüş Yok, 2002) ve Bruno Dumont ("La Vie De Jésus/İsa'nın Hayatı", 1997) da bu türde çok çarpıcı ve tartışma yaratan ürünler vermiştir.

---

[463] Ginette Vincendeau, "Romance", **Sight and Sound**, November 1999, s. 51.
[464] Linda Ruth Williams, "Sick Sisters", **Sight and Sound**, July 2001, s.28.
[465] Lisa Downing,a.g.e.,s.274.
[466] http://www.sinemalar.com/film/13504/Her-Gun-Baska-Bir-Bela/,20 Mart 2009.

V. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA ANA AKIM SİNEMA VE FİLM TÜRLERİ

1990'lı yıllar ve sonrası Fransız sinemasında tüm popüler film türlerini içinde barındıran, yapılan filmlerle Fransız film prodüksiyonunun merkezine oturup en çok izleyiciye ulaşan sinema ana akım sinema olarak adlandırılmıştır. Merkez sinema adıyla da anılan bu sinema "auteur" sinemasının stil ve anlatı tarzını reddeder. Bu sinemanın "auteur" sineması gibi "farklılıklar" üzerine yoğunlaşmak gibi bir kaygısı yoktur. Susan Hayward'ın "farklılık sineması" olarak da adlandırdığı auteur sineması karşısında merkez sinema mevcut türlerin ve sistemin devamlılığını sağlayan popüler filmler yapar.

1990'lar ve sonrasında ana akım sinemada hâkim olan tür "héritage"dır. Buna karşın "görünüş sineması" 1980'lerdeki önemini koruyamamış ve Fransız sinemasındaki ağırlığı azalmıştır. Komedi türü yerini koruyup milyonlarca Fransız'ı güldürmeye devam ederken, polisiye/ polar türü zayıflamıştır. 1990'lar ve ertesinde Fransız sinemasında "polisiye/ polar" filmleri yerine "aksiyon" filmleri önem kazanmıştır.

A. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA "HÉRİTAGE" FİLMLERİ VE TEMSİLCİLERİ

"Héritage" 1980'lerde ortaya çıkan, kostümlerin çok önemli olduğu, Fransız "kalite geleneği" ile bağlantılı, içinde nostaljik dinamikler barındıran, kaynağını tarihten ve edebiyattan alan film türüdür. Roman uyarlamaları, unutulmuş önemli kişilerin biyografileri, ihtilal ve krallık temel konularını oluşturur. Görsellik anlatının önüne geçmiştir. Bu nedenle görsel sanatlar da türün konusu haline gelmiştir. Müzik ise anlatının önemli bir unsuru olarak yer almaktadır.[467]

Büyük bütçelerle çekilen, starların kullanıldığı yüksek prodüksiyon değerine sahip olan "héritage" filmlerini Michel Ciment "prodüktörlerin sineması" olarak

[467] Lester Friedman , **British Cinema and Thatcerism: Fires were Started, UCL Press**, London, 1993, s.13-17.

adlandırmıştır.[468] "Héritage" filmleri "devamlılık" özelliğine sahip filmlerdir. Yani komedi gibi mevcut olan türleri içinde barındırır ve "kalite geleneği"ni devam ettirir.[469]

Hatırlanacağı üzere 1980'ler Fransız sinemasında iki akım hâkimdir: "Héritage" ve "görünüş sineması" (cinéma du look). 1990'lara gelindiğinde ise "görünüş sineması"nın Fransız sinemasındaki gücü azalırken "héritage" sinemasının ana akım türler arasındaki egemenliği artmıştır. Ana akımda "héritage" sinemanın bu kadar güçlü hale gelişinde daha önce de belirtildiği üzere 1993'teki GATT toplantıları yer almaktadır. Amerika'nın görsel-işitsel endüstrisinin egemenliğinden kaygı duyan Fransa ulusal kimliği oluşturan ve kültürel değerleri barındıran sinemanın diğer ticari endüstri kollarıyla aynı alanda görülemeyeceğini savunmuştur.[470] Görüşmeler sonucunda Fransız devletinin Amerikan tehdidine karşı "Fransız kalitesi"ni koyma çabası "héritage" filmlere daha da önem verilip desteklenmesini sağlamıştır.

"Héritage" sinemanın yükselişini Powrie ayrıca iki nedene daha bağlamaktadır. 1980'ler ve sonrası Fransız sineması izleyici profilinde genç izleyiciler (15-24) ağırlıktadır. "Cinéma du look" sadece genç izleyiciler sayesinde ana akımın önemli bir türü haline gelmiş fakat sonrasında önemini kaybetmeye başlamıştır. "Héritage" filmleri ise gençlerin yanında yaşlı izleyicileri de işlediği konularla sinema salonlarına taşımayı başarmıştır. "Héritage" filmlerinin egemenliğinin ikinci nedeni ise "héritage" özelliklerini taşıyan komedi türlerinin bu sinema içinde yer bulmasıdır. Her zaman popüler bir tür olan komedi "héritage"ın yükselişe geçişine yardımcı olmuştur.[471] Tıpkı büyük gişelere imza atan "Ziyaretciler" (Les Visiteurs) (Jean-Marie Poiré, 1993), ve "Gülünç İlişkiler" (Ridicule) (Patrice Leconte, 1996), "Asterix Ve Obelix Sezar'a Karşı"(Astérix et Obélix Contre César) (Claude Zidi, 1994) adlı kostümlü komedi filmleri gibi.

"Héritage" filmleri komedinin yanında pek çok aksiyon filmini de içinde barındırmaktadır. Popüler bir tür olan aksiyondan da beslenen "héritage" sinemanın bu türe ait örnekleri oldukça fazladır. François De La Breteque, "kostümlü aksiyon filmleri" olarak

---

[468] Michel Ciment, "Renouveau du Cinéma Français,?", **Positif**, No:487, Septembre 2001, s.1.
[469] Susan Hayward, a.g.e.,s.298.
[470] Angus Finney, **The State of European Cinema: A New Dose of Reality**, Cassel, London, 1996, s.6.
[471] Phil Powrie, a.g.e.,s.3-4.

adlandırdığı bu filmlerin Fransız film prodüksiyonunda çok yeni olduğunu vurgulamıştır. Geniş izleyiciye ulaşma, büyük bütçeye sahip olma ve özel efekt kullanımı gibi pek çok ortak özeliklere sahip olan bu filmlerin en önemlileri arasında: "Le Batard de Dieu" (Christian Fenchner, 1993), "Jeanne D'Arc" (Luc Besson, 1999), "Kurtların Kardeşliği" (Le Pacte des Loups) (Christophe Gans, 2001), "Küçük Poucet" (Le Petit Poucet) (Olivier Dahan, 2001), "Rencontre Avec Le Dragon/ The Red Knight" (Helene Angel, 2003) olarak sayılabilir.[472]

"Héritage" filmlerinin farklı etiketlere sahip olup farklı türleri barındırması (komedi, aksiyon, roman uyarlamaları, tarihi konular, kültürel miras konuları vb. gibi) tür sorununu doğurmuştur. Vincendeau'ya göre "Héritage'ın tür kavramı özerk değil, diğer türlerle ilişkilidir." [473]

1990 yılından itibaren büyük izleyici kitlelerini salonlara çeken " héritage" filmleri başta roman uyarlamaları olmak üzere yapılan filmlerle gişelerde Amerikan filmlerinin rakipleri olmuşlardır. Yves Robert'in Marcel Pagnol'dan uyarlamaları olan " La Gloire de Mon Pere" (6,2 milyon gişe) ve "Le Chateau de Ma Mere" (4,2 milyon gişe) (1990), Edmond Rostand'ın eserinden uyarlanan Jean-Paul Rappeneau'nun "Cyrano de Bergerac" (1990) (4,5 milyon gişe), Marguerite Duras'dan uyarlama Jean- Jacques Annaud'nun "Sevgili" (L'Amant) (1992) (3,2milyon gişe), Alexandre Dumas'dan bir uyarlama olan Patrice Chéreau 'nun "Kraliçe Margot" (La Reine Margot) (1994) (1,9 milyon gişe), Zola'dan uyarlama olan Claude Berri'nin "Germinal" (1993) (6,2 milyon gişe) ve Pascal Quignard'dan uyarlanan Alain Corneau'nun "Dünyanın Tüm Sabahları" (Tous les Matins du Monde) (1991) (2,2 milyon gişe) adlı filmleri büyük ticari başarı kazanmıştır. Bunların dışında "Ziyaretçiler" (Les Visiteurs) (Jean-Marie Poiré, 1993) (13,7 milyon gişe) ve "

[472] François De La Breteque, "Du Miracle Des Loups Au Pacte Des Loups. Comment Une 'Série' (Les Films d'Action en Costumes) A Pu Parvenir Finallement A Se Constituer En Genre", Raphaelle Moine (ed.), **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L'Histoire de Cinéma, Paris, 2005, s.175-176.

[473] Ginette Vincendeau, "Un Genre Qui Fait Probleme: Le Héritage Film. La Critique Face a Genre Populaire des Deux Cotés De La Manche", Raphaelle Moine (ed.), **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L'Histoire de Cinéma, Paris, 2005, s.132.

Indochine" (Régis Wargnier, 1992) (3,2 milyon gişe) in de türün popülaritesine katkısı şüphesiz ki tartışılmazdır.[474]

"Héritage" türünde Olivier Assayas (Alın Yazısı/Les Destinées Sentimentales, 2000) ve Patrice Chéreau (Kraliçe Margot/La Reine Margot, 1994) gibi bazı "auteur"ler de eserler vererek yer almış ve bu yolla geniş kitlelere sinemalarını duyurmuşlardır.[475]

Powrie "héritage" filmlerini üç kategoride sınıflandırmıştır: "resmi héritage" (official héritage), "Vichy héritage" ı ve " koloni héritage"ı (colonial héritage). Resmi héritage önemli bir profile sahip aktör ile kültürel ikonun harmanlanışıdır. Kültürel ikon bir romanlardaki ya da tarihteki kahramalardan seçilmiştir. [476] Bu alt türe ait en güzel örneklerden biri Emile Zola'dan uyarlama olan Claude Berri'nin "Germinal" (1993) adlı eseridir. Büyük bir bütçeyle çekilen ve Gerard Depardieu'nün oyunculuğuyla başarısı artan eser aynı yıl gösterime giren Spielberg'in filmi "Jurassic Park"ı başlangıçta geride bırakmayı başarmıştır. Bu durum Yankee emperyalizmine karşı Fransız kültürünün zaferi olarak değerlendirilmiştir. Fakat yılın sonunda "Germinal" az bir izleyici farkıyla "Jurassic Park"ın arkasında kalmıştır.[477] "Germinal"in dışında "Le Hussard Sur Le Toi" (Jean-Paul Rappeneau, 1995), "Le Colonel Chabel" (YvesAngelo, 1994), "Kraliçe Margot" (La Reine Margot) (Patrice Chéreau, 1994) ve "Cyrano de Bergerac" (Jean-Paul Rappeneau, 1990) söz konusu alt türün önemli örneklerindendir.

Kolonilerle ilgili héritage filmleri incelendiğinde ise daha çok Hindiçini'nin Fransız kolonisi olması ile bağımsızlığına dair dönemleri ele alan filmler göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki olan "Sevgili" (L'Amant) (Jean- Jacques Annaud,1992) sömürge tarihinin erotik arzu ve kolonilerin egzotizmine indirgenerek izleyiciye sunulmuş şeklidir.[478] Marguerite Duras'ın edebiyat ödüllü romanından aktarılan filmde Fransız genç bir kızla Çinli bir iş adamının aşk hikâyesi anlatılmıştır. Diğer bir film olan "Indochine" (Régis

---

[474] Phil Powrie, a.g.e.,s.3; Ginette Vincendeau, a.g.e., s.136;
http://fr.wikipedia.org/wiki/Tous_les_matins_du_monde, 30 Mart 2009;
http://www.toutlecine.com/film/0001/00012964-indochine.html , 30 Mart 2009.
[475] Ginette Vincendeau, a.g.e., s.131.
[476] Phil Powrie, a.g.e.,s.4-5.
[477] Russel Cousins, "The Heritage Film and Cultural Politics: Germinal (Berri, 1993)", Phil Powrie (ed), **French Cinema in the 1990's, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999, s. 28.
[478] Susan Hayward, a.g.e.,s.302.

Wargnier, 1992) Fransız imparatorluğunun çöküşü alışılmışın aksine anaerkil anlatıyla aktarılmıştır. Régis Wargnier'e Oscar kazandıran bu film "héritage" türünde nadir rastlanan melodram örneğidir. 1930'larda Hindiçini'nde geçen filmde Wargnier, Fransa'nın kolonisini kaybetmesini askeri bir olayın tarihsel anlatımı olarak değil bir ailenin tarihinin anlatımı olarak ele almıştır. Fransız bir anne ile (Catherine Deneuve) Hindiçinli evlatlılığının ilişkisi Fransa ile kolonisi arasındaki güç ilişkisinin sembolize edilmiş halidir.[479]

Üçüncü ve son "héritage" türü " Vichy héritage" filmlerinden oluşmuştur. Bu filmler coloni filmleri gibi tarihseldir. Filmlerde Vichy döneminde olmuş acı veren pek çok olayın gözden geçirilmesi söz konusudur. Unutulamayan bu olaylara Vichy sendromu adı verilmektedir. Özellikle 1990'lardan sonra yapılan Vichy dönemine ait filmlerden bazılarının yaklaşımı çok daha eleştireldir.[480]

Türün önemli filmlerinden birini Claude Berri yapmıştır. Berri "Lucie Aubrac" (1997) adlı filmde II. Dünya Savaşı yıllarında, Alman askerlerinin işgali altındaki Fransa'da az sayıda direnişçinin hikâyesini anlatmaktadır. Böyle bir ortamda tutkulu bir aşkı işleyen filmde kocasını hapisten kurtarmak isteyen Lucie (Carole Bouquet)'nin gerçek öyküsüne yer verilmiştir.[481] Bu türe ait diğer bir film Claude Miller'in "Eşlikçi Kız" (L'Accompagnatrice) (1992) adlı filmidir. II. Dünya Savaşı'nda yaşamı keşfetmeye çalışan genç bir piyanist kadının şarkıcı bir kadına eşlik etmesinin anlatıldığı filmde Vichy işbirlikçilerinin dolaylı eleştirisi yapılmıştır.[482] Vichy dönemini anlatan héritage filmleriyle ilgili verilecek son örnek ise Jacques Audiard'ın "Un Héro Tres Discrete" (1996) adlı filmidir. Jean-François Deniau'nun romanından uyarlama olan filmde taşralı bir gencin Paris'e gelişi ve burada savaş dönemine dair geçmişiyle ilgili gerçekleri saklaması anlatılmıştır. Film geçmişin yalan üzerine yeniden kurulması ile ilgili önemli düşüncelere yer vererek başarılı bir anlatı sergilemiştir.[483]

---

[479] Guy Austin, a.g.e., s.150.
[480] Phil Powrie, a.g.e.,s.6.
[481] http://www.sinema.com/film/galeri/3934/lucie-aubrac, 30 Mart 2009.
[482] http://www.evene.fr/cinema/films/l-accompagnatrice-12529.php, 30 Mart 2009.
[483] http://films.blog.lemonde.fr/2008/10/08/heros-tres-discret/, 30 Mart 2009.

Phil Powrie'nin yaptığı "héritage" film türleri ile ilgili gruplamaya eklenmesi gereken I. Dünya Savaşı ve Cezayir Savaşı'nı konu alan "héritage" filmleridir. Fransız sinemasında özellikle 2000'li yıllardan itibaren önem kazanan bu tür filmlerin en başarılı örnekleri: I.Dünya Savaşı'nı konu alan "Kayıp Nişanlı" (Un Long Dimanche de Fiançailles) (Jean Pierre Jeunet, 2004), "Ateşkes" (Joyeux Noel) (Christian Carion, 2005), "Subay Odası" (La Chambre Des Officiers) (François Dupeyron, 2001), "Fragments d'Antoin" (Gabriel Le Bomin, 2006) ile Cezayir Savaşı'nı konu alan "Albayım" (Mon Colonel) (Laurent Herbiet, 2006), "La Trahison" (Philippe Faucon, 2006) ve "Yakın Düşman" (L'Ennemi Intime) (Florent- Emilio Siri, 2007) dır.[484]

B. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA KOMEDİ FİLMLERİ VE TEMSİLCİLERİ

Fransız sinemasında en eski film türlerinden biri olan komedi, 1990'lı yıllar ve sonrasında da Fransız sinemasında önemini koruyarak ana akım sinemanın merkezinde yer almıştır. Komedi filmleri popüler türün devamlılığını sağlamakla görevlidir. Fransız filmlerinin pazarda daha fazla yer alıp daha çok izleyici ulaşmasını sağlarken Amerikan film tehdidine karşı da bir alternatif oluşturmuşlardır. İstatistiksel bilgiler de bunu kanıtlar niteliktedir.

1945- 2000 yılları arasında en iyi gişe yapmış 10 filmin belirlendiği araştırmada 8 filmin Amerikan filmlerine ait olduğu görülmüştür. Geriye kalan 2 Fransız filmi ise komedi türüne ait filmlerdir ("La Grand Vadrouille" ,Gérard Oury, 1964 ve "Ziyaretçiler/ Les Visiteurs", Jean Marie Poiré, 1992).[485] 1990-1999 yıllarını kapsayan diğer bir araştırmaya göre Fransa'da gösterilen filmler arasında en çok izlenen 200 filmden yalnızca 59 tanesi Fransız filmidir. Fakat bunlardan da 48 tanesi komedi türünde verilmiş eserlerdir. Claude Zidi'nin "Ripoux Contre Ripoux" (1990) ve " Asteriks ve Oburiks

[484] René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e., s.226-227.
[485] René Prédal, **Le Jeune Cinéma Français**, a.g.e.,s.104.

Sezar'a Karşı" (Astérix er Obélix Conre César) (1999), Jean Marie Poiré'nin "Ziyaretçiler" (Les Visiteurs) (1992) ve "Les Anges Gardiens" (1995) adlı filmleri gibi.[486]

2000'li yıllarda da Fransız sinemasında komedi türü önemini korumuştur. 2000-2006 yılları arasında her yıl için en iyi gişe yapmış ilk üç film incelenmiştir. Buna göre araştırmada yer alan 21 filmden 18 tanesi komedidir.[487]

Yukarıda sayılan filmler dışında Fransız sinemasında 1990'lı ve 2000'li yıllarda milyonun üzerinde izleyiciyi sinema salonlarına çekerek gişe rekorları kıran filmler ve yönetmenleri: "Salaklar Sofrası /Le Diner Des Cons"(1998) , "Le Placard" (2001), "Dost musun, düşman mı?/ Tais-toi" (2003) (Francis Veber) ; "Lanetli Çimen" /Gauzont Maudis (1995) (Josiane Balasko); "Le Gout Des Autres" (2000) (Agnès Jaoui); "Les Bronzés" (2005) (Patrice Leconte); "L'Auberge Espagnol/İspanyol Pansiyonu" (2002), Les Poupées Russes (2005) (Cédric Klapisch); masalsı komedi " Amélie/ Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulin" (2001) (Jean Pierre Jeunet); kara komedi "Merci La Vie" (1991) (Bertrand Blier); aksiyon- komedi "Taxi" (1998) (Gérard Pirès), "Taxi 2" (2000) ve "Taxi 3" (2003) (Gérard Krawczyk), "5. Element/Le Cinquieme Element" (1997) (Luc Besson) olarak sayılabilir.*

1990'lar ve sonrası Fransız sinemasında komedi türü düzene meydan okuyan ve aynı zamanda düzeni koruyan "ikili" bir yapıya sahiptir. Bu dönemin komedi filmlerinde etnik ve kültürel farklılıklarla ilgili toplumsal eleştiriye yer verilmiştir. Çoğu komedi filminde ideolojik karşıtlıklar söz konusudur. Sosyal gerçekliğin olduğu komediler aynı zamanda sosyal gerçeklikten bağımsız da olabilmektedir.[488]

1990'ların ve 2000'lerin Fransız komedisinde normalde ana akım sinemada nadiren var olan toplumsal konulara da yer verilmiştir. Bu konular: eşcinsellik, sosyal dışlanma, suç ve banliyöler ve etnik sorunlardır. Eşcinsellik ile ilgili en önemli komedi filmleri: "Lanetli

---

[486] Raphaelle Moine, "Reconfiguration Génériques de la Comédie Dans Le Cinéma Français Contemporain. L'Emergence Des Comédies d'Auteur", Raphaelle Moine (ed.), **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L'Histoire de Cinéma, Paris, 2005, s.223.

[487] René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e., s.253.

[*] René Prédal, **Le Jeune Cinéma Français**, a.g.e.,s.104-15;René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e, s.253-254; Susan Hayward, a.g.e.,s.304; Phil Powrie, a.g.e.,s.4. Adı geçen kaynaklardan faydalanılarak araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

[488] Ginette Vincendeau, "Cafe Society", **Sight and Sound**, August 2001, s.24.

Çimen" (Gauzont Maudis) (Josiane Balasko, 1995) , "Pourquoi Pas Moi" (Stephane Giusti, 1998), "Pedal Douce" (Gabriel Aghion, 1995) adlı filmlerdir. "Les Apprentis" (Pierre Salvadori, 1995) sosyal dışlanmayı; " Sakar Profesör" (Le Plus Beau Métier du Monde) (Gérard Lauzier, 1996), "Le Ciel Les Oiseaux… et Ta Mere!" (Djamel Bensalah, 1998) suç ve banliyöleri; "Rai" (1995), "La Vérité Si Je Mens" (1997) (Thomas Gilou) etnik sorunları en başarılı şekilde ele almış komedi filmleridir. [489]

1990'lar sonrası Fransız sinemasında komedinin ideolojik fonksiyonları oldukça karmaşık özellikler taşımaktadır. Komedi türü ulusalcılığa hizmet etmektedir. Bölünme ve farklılığın oluşturduğu yarıkları kaplayıp ulusal birlik illüzyonu yaratmaktadır. Fakat birliği oluştururken paradoksal olarak bu bölünme ve farklılıklara da yer vermektedir.[490] Komedinin bu paradoksal fonksiyonu gişe rekorları kıran bir film örneğiyle daha net anlaşılabilir. "Ziyaretçiler" (Les visiteurs) 1123 yılından 1993 yılına bir cadının bulduğu iksirle gelen kont ve yardımcısının hikâyesini anlatan bir filmdir. Modern hayatın kirliliğini, gürültüsünü ve çirkinliğini gösterdiği için çevreciler tarafından ekolojiye önem veren bir film olarak görülmüştür. Sağ görüşlü gruplara göre film Fransız geleneksel miraslarına yer vererek Fransız geleneksel kimliğinin savunucu rolünü üstlenmiştir. Sol görüşlülere göre ise kontun yardımcısının filmin sonunda konttan ayrılıp özgürlüğüne kavuşması Fransız toplumunun eşitlik prensibinin temsil edilişidir. "Ziyaretçiler" ile ilgili tüm bu farklı görüşlere rağmen film Fransız ulusunu birleştirmeyi başarmıştır.[491]

Komedinin Fransız sinemasındaki önemi ve ideolojik fonksiyonunu inceledikten sonra komedinin tür sorununa da değinmek gerekmektedir. Postmodern dönemini yaşayan Fransız sinemasında türler çeşitlenmiş ve birbirinin içine girmiştir. Bu durumun en belirgin olarak görüldüğü türlerden biri de komedidir. Komedinin pek çok alt türü vardır ve bu alt türleri sınıflandırmak oldukça zordur. Komedi filmleri; romantik komedi, aksiyon komedi, polisiye komedi, kara komedi, müzikal komedi, fantastik komedi, "auteur" komedisi,

---

[489] Susan Hayward, a.g.e.,s. 304-305.
[490] A.g.e., s.306.
[491] Martine Danan, "Revisiting The Myth of French Nation: Les Visiteurs (Poiré,1993)", Phil Powrie (ed.), **French Cinema in the 1990's, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999, s. 93-94.

"héritage" komedi, bulvar komedisi*, Fransız usulü komedi[492] gibi pek çok alt türde gruplanabilir. Bu nedenle birçok tür de komedi türü içerisinde incelenebilmektedir. Pek çok ayrı kaynak pek çok farklı sınıflandırmalarda bulunmuştur.

Raphaelle Moine 1990'lı yıllar ve sonrası Fransız sinemasındaki komedi türünü iki ana gruba ayırmıştır: "Fransız usulü komedi" ve "aksiyon komedi". "Fransız usulü komedi" Fransız sinemasında uzun yıllardır var olan komedi türüdür. Anlatıda aşkın olduğu, Fransız geleneğinin izini taşıyan ve akıllıca yapılan güldürü olarak tanımlanan bu tür "auteur komedisi"ni içinde barındırmakta hatta çoğu zaman birbirleri yerine kullanılmaktadır. 1990'lı yıllar ve sonrasında "Jeune" Fransız sineması "auteur"leri komedi türünde pek çok eser vermişlerdir. "Auteur"lerin yaptıkları komedi filmlerine "auteur komedisi" adı verilmiştir. Yönetmenlerdeki bu eğilim "auteur" sinemasının popülerleşmesine neden olmuştur. "Auteur komedisi" nin en güzel örneklerinden bazıları: "Ça Ira Mieux Demain" (Jean Labrune 2000), "Hayat Bir Şarkıdır" (On Connait La Chanson) (Alain Resnais, 1997), "Aile Bağları" (Un Air De Famille) (Cédric Klapisch), " Bil Bakalım" (Va Savoir) (Jacques Rivette, 2001), "Şahane Bir Çift" (Un Couple Epatant) (Lucas Belveaux, 2003), "Başkalarının Zevki" (Le Gout Des Autres) (Agnes Jaoui 2000) adlı filmlerdir. [493]

"Aksiyon komedi" ise geleneksel Fransız güldürüsünden farklı bir yere sahip yeni bir türdür. Popüler komedi filmlerini temsil eden bu türde Amerikan tarzı filmlerin örnek alınması söz konusudur. Aksiyon film estetiğiyle çekilen bu filmlere güldürü unsurları eklenmiştir. Son dönem Fransız sinemasında Hollywood etkisinin en belirgin görüldüğü Luc Besson (5. Element) ve Gérard Krawczyk (Taxi 2, Taxi3 ve Wasabi) türün en önemli temsilcilerindendir.[494]

---

* 19. yy da Fransa'da ortaya çıkan "Comédie de Boulevard" (bulvar komedisi) burlesk'in vodvil şeklindeki komedya türüdür. http://www.teb-bir.org/seniseviyorum-uakmen.htm, 22 Mart 2009.

[492] René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e, s.253.

[493] Raphaelle Moine, a.g.e., s.224-226.

[494] A.g.e., s.228-229.

C. DOKSANLI YILLAR VE SONRASI FRANSIZ SİNEMASI'NDA AKSİYON FİLMLERİ VE YENİ TEKNOLOJİLERİN HAKİM OLDUĞU DİĞER TÜRLER

1990'lı yıllar ve sonrasında teknolojik gelişmeler Fransız sinemasının film türlerinde önemli değişimler meydana getirmiştir. Göz alıcı dekorların ve dijital post-prodüksiyonla özel efektlerin* kullanıldığı bu filmler; aksiyon, animasyon, fantastik film gibi pek çok türü içinde barındırmaktadır. Amerikan sinemasından oldukça çok unsur taşıyan bu filmler Fransa'nın Amerikan karşıtı olarak tanımladığı ulusal sinemasına ters düşmektedir. Bununla beraber yapılan filmler beslendiği kaynaklardan dolayı Hollywood filmlerinden farklıdır.

Fransız sinemasındaki bu değişimler bu dönemdeki polar/polisiye türünü etkilemiştir. Polar/polisiye türü 1945'lerdeki belirgin karakterini kaybetmiş ve aksiyon filmleriyle iç içe geçmiştir. Son döneme ait polisiye/polar filmleri daha çok aksiyon türü altında toplanabilmektedir. Mathieu Kassovitz "Assasin(s)" (1997) adlı filminde polar türünün klasik şablonunu uygularken 2001'de yaptığı "Kızıl Nehirler" (Les Rivieres Pourpres) Amerikan tarzı suç ve gerilim öğeleri taşıyan bir aksiyon filmidir.[495]

Aksiyon filmleri kesintisiz ve heyecanı her daim canlı tutan aksiyon sahneleriyle izleyiciyi filme bağlar. Filmlerin kahramanları kendi değerlerini insanüstü bir şekilde ve hoyratça korurlar. Göz kamaştırıcı özel efektler, hızlı kurgu, parçalara ayrılmış ve tezat görüntüler, birbirinden canlı renkler ile gürültülü müzik aksiyon filmlerinin temel karakteristiğini oluşturur. Film izleyiciye sadece sunulur. Bir şeyler görmesi ya da düşünmesi istenmez.[496] Son dönem Fransız sinemasında çok sayıda aksiyon filmine rastlanmaktadır. Bu türün önemli örnekleri arasında sayılabilecek "Kurtların Kardeşliği" (2001) (Pacte Des Loups) (Christophe Gans); "Taxi" (1998) (Gérard Pirès), "Taxi 2"

---

* Dijital efekt bir görüntü ya da sesin post- prodüksiyon sırasında bilgisayar yardımıyla oluşturulması ve değiştirilmesidir. James F. Austin, "Digitizing Frenchness in 2001: On a Historic Moment in The French Cinema", **French Cultural Studies**, 15(3), Sage Publications, London , 2004, s.281.

[495] René Prédal, **Le Jeune Cinéma Français**, a.g.e.,s.152.

[496] Vincent Pinel, **Ecoles, Genres et Mouvements Au Cinéma**, Larousse, Paris, 2000, s.14-15.

(2000) ve "Taxi 3" (2003) (Gérard Krawczyk), "5. Element" (Le Cinquieme Element) (1997) (Luc Besson) adlı filmler aynı zamanda da büyük gişe başarıları kazanmıştır.

Yeni teknolojilerin kullanıldığı sinema türlerinden bir diğeri "görünüş sineması"dır. Hatırlanacağı üzere 1990'lı yıllardan sonra "héritage" sineması yükselişe geçerken "görünüş sineması" zayıflamıştır. Léos Carax, Jean Jacques Beineix ve Luc Besson bu dönemde de eserler verirken, reklam estetiğinin ön planda olduğu bu türe ait yeni temsilciler yer almamıştır. Bunun nedeni 1990'lardan sonra "görünüş sineması"na göre daha fazla dijital efektin bulunduğu aksiyon filmleridir.[497]

"Görünüş sineması"nın önemli temsilcisi **Léos Carax** Fransa'nın en ilginç yönetmenlerinden biridir. Yeni Dalga'dan kalan mirası sahiplenen yönetmen, en çok da Jean-Luc Godard'la arasında bir bağ kurmuştur. Yönetmenin sinema anlayışı bütünlüklü ve çizgisel bir anlatımdan çok, dağınık sekansların birleşmesinden oluşmakradır. Hikâye anlatımı da buna istinaden son derece karmaşıktır. Sokağın gerçekliğini ve gerçeküstücülüğün düşsel anlatımını tek bir potada eritebilmeyi başarmıştır.[498] Carax 1990'lı yıllara "Köprü Üstü Aşıkları" (Les Amants Du Pont Neuf) (1991) adlı filmiyle damgasını vurmuştur. "Boys Meet Girls (1984) ve "Kötü Kan" (Mauvais Sang) (1986) ile başlayan triolojinin son filmi olan "Köprü Üstü Aşıkları" Paris'te hayatın acı gerçekleriyle karşılaşmış evsiz Alex'i ve yaşadığı coşkulu aşkı anlatır. Yeni Gerçekçilik ile fantezi arasında gidip gelen film görünüş sineması estetiğiyle şiirsel gerçekçiliğin muhteşem bir şekilde harmanlanmasıyla oluşturulmuştur.[499] Carax bu filmden sonra "Pola X" (1999) ve "Tokyo" (2008) adlı uzun metrajlı filmleri yapmıştır. [500]

1980'lerde yaptığı "Diva" ve "37°2 Le Matin" adlı filmlerle "görünüş sineması"na büyük katkı sağlayan **Jean-Jacques Beineix**, bu dönemde "IP5" (1992), "Otaku: fils de l'empire du virtuel" (1994) ve "Ölümcül Devir" (Mortel transfert) (2001) adlı filmleri yapmıştır.[501] Görüntünün gücüne inanan Beineix renkleri hikâyelerine uygulamıştır.

---

[497] Susan Hayward, a.g.e.,s.298-299.
[498] Barış Saydam, "Léos Carax ve Sineması", 10 Ocak 2009, http://www.sinemadefteri.com/2009/01/leos-carax-ve-sinemasy/, 22 Mart 2009.
[499] Guy Austin, a.g.e., s.133-134.
[500] http://www.patoche.org/carax/biog.htm, 22Mart 2009.
[501] http://www.allocine.fr/personne/filmographie_gen_cpersonne=2989.html, 22 Mart 2009.

Renklerin film anlatısının ününe geçmesi, eserlerinin sinema filmindense daha çok reklam filmine benzediği yönünde eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur.[502]

"Görünüş sineması" temsilcilerinden **Luc Besson** ise bu dönemde Amerikan gangster ve suç film türlerinde "Nikita" (1990), "Léon" (1994) adlı filmleri yapmıştır. İdeolojik olarak erkek egemen sistemi korumaya yönelik bu türlere ait filmlerinde Besson ana kahraman olarak kadınları seçmiştir. Amerika'da ve Fransa'da büyük gişe başarıları kazanan bu filmlerden sonra Atlantis (1991), "5. Element" (Le Cinquieme Element) (1997) , "Jean D'Arc" (1999), "Angel A" (2005) ile animasyon olan "Arthur ile Minimolar" (Arthur et les Minimoys) (2006) adlı filmleri yapmış ve gişe başarılarını pekiştirmiştir. [503] Besson'un filmlerinde sinemada yeni teknolojilerin oluşturduğu hemen hemen tüm türlere (aksiyon komedi, aksiyon héritage, bilimkurgu, animasyon) rastlanmaktadır. Hollywood tarzı sinema yapan Besson Amerika'da tipik "Fransız" sinemacı olarak algılanırken Fransa'da ise oldukça "Amerikan" olarak görülmektedir.

Yeni teknolojileri filmlerinde başarıyla kullanan önemli yönetmenlerden biri de **Jean Pierre Jeunet**'dir. Jeunet Fransız sinemasının diğer "auteur"lerinin aksine sinemayı kişisel ifade aracı olarak görmemiştir. Görüntü ve teknolojiye olan aşkı onu sinema yapmaya yönetmiştir. 1990'larda yönetmenliğe başlayan Jeunet ilk filmi "Şarküteri" (Delicatessen) (1991) ile "Kayıp Çocuklar Şehri" ni (La Cité des Enfants Perdus) (1995) Marc Caro ile birlikte yapmış ve büyük başarı kazanmıştır.[504] Fantastik bir film olan "Şarküteri" gelecekte geçmektedir. Hiçbir şeyin yetişmediği, yiyecek kıtlığının yaşandığı bir şehirde semt kasabı insan eti satmaktadır. Yanında çalışan gençleri öldüren kasabın karşısına iş arayan Stan adlı genç çıkar. Fakat bu kez kasabın kızı Stan'a aşık olur.

Fütürist komedi olan "Şarküteri" aslında II. Dünya Savaşı sırasında Alman işgalindeki Fransa'nın fantastik versiyonudur. [505] Dâhice tasarlanmış dekorları, akıcı kurgusuyla, çizgi roman estetiğine sahip bir başyapıttır.[506]

---

[502] Guy Austin, a.g.e., s.120.
[503] http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=626.html, 22 Mart 2009.
[504] Rick Clifton Moore, "Ambivalence to Technology in Jeunet's LeFabuleux Destin d'Amélie Poulain", **Bulletin of Science Technology Society**, Vol:26, No:9, Sage Publications, London, 2006,s.12.
[505] Serge Daney, **L'Exercice A Ete Profitable**, Monsieur, POL, Paris, 1993, s.295.
[506] http://beyazperde.mynet.com/film/993, 22 Mart 2009.

Jeunet ve Caro "Şarküteri" den sonra "Kayıp Çocuklar Şehri" nde yine dijital efekt kullanılarak fantastik bir şehir ve kahramanlar yaratmışlardır. Kötü yürekli ve garip Krank ve adamları çılgın bir bilim adamı tarafından imal edilmişlerdir. Krank rüya göremez bu nedenle rüyalarını çalmak için çocukları kaçırır. Kardeşinin kaçırıldığını öğrenen, şehrin en güçlü adamı One küçük Miette'in yardımıyla kardeşini bulur. Jeunet bu filmle başarısını pekiştirdikten sonra "Yaratık: Diriliş" (Alien: Resurrection) (1997) adlı filmi çekmiştir.

Daha önce Ridley Scott, James Cameron ve David Fincher tarafından çekilen "Yaratık" filmlerinin sonuncusu olan "Yaratık: Diriliş" , 80 milyon dolarlık bütçesiyle, görsel yönden son derece zengin dev bir Amerikan yapımıdır. Hollywood'un yüksek teknolojisinden faydalanılarak gerçekleştirilen film Jean Pierre Jeunet'nin hayal gücüyle birleşince büyük başarı kazanmıştır.[507]

Jeunet "Yaratık: Diriliş" in ardından Austin'in tabiriyle "çok Fransız bir film"[508] olan "Amélie" yi (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain) (2001) yapmıştır. Paris'te garsonluk yaparak yaşayan Amélie, kendine özgü bir dünyada yaşamaktadır. Başkalarını gözlemleyerek ve hayaller kurarak vakit öldürmektedir. Küçük yaşta trajikomik biçimde (Quebec'li turist binanın çatısından atlayıp annesinin üzerine düşer.) annesini kaybeden Amélie'nin babası ise oldukça soğuk bir adamdır. Kendini hayatın içinde yalnız hissetmektedir. Bu yalnızlığını unutmak ve hayatın sıkıcılığından kurtulmak için Amélie başkalarının hayatını düzeltmek gibi bir amaç edinir. Ama asıl olarak yalnızlıktan aşk ile kurtulacaktır.

Jeunet'nin uluslar arası ticari başarı kazandığı bu film en yeni görüntü teknolojisiyle yapılmıştır. Paris güzelliklerin ve hayallerin şehri olarak gösterilmiştir. Mekân seçiminde, çekimde ve dijital kurgudaki detaylı hesaplamalarla Paris en güzel hali izleyiciye sunulurken kötü görünen yerleri çıkartılmıştır.[509]

Fransız sinemasında 2001 yılında "Amélie" ile birlikte dijital efekt kullanan pek çok film yapılmıştır. James F. Austin 2001 yılının Fransız sinemasında tarihi bir dönem olduğunu belirtmiştir. "Vidocq"(Pitof), "Kurtların Kardeşliği" (Pacte Des Loups)

[507] http://beyazperde.mynet.com/film/993, 22 Mart 2009.
[508] James F. Austin, a.g.e., s.289.
[509] Rick Clifton Moore,a.g.e.,s.10.

(Christophe Gans), "Leydi ve Dük" (L'Anglaise et Le Duc) (Eric Rohmer), "Küçük Poucet" (Le Petit Poucet) (Olivier Dahan) dijital efekt kullanımıyla başarı kazanan yapıtlardandır.[510]

Fransız sinemasında kullanılan yeni teknolojilerin etkisiyle oluşan diğer bir tür dijital ortamda yapılan 2D ve 3D[*] animasyon filmleridir. Bu türün başlangıcı 1998 yılında "Kirouli et La Sorciere" (Michel Ocelot) adlı filmle olmuştur. Filmin en iyi animasyon ödüllerini kazanmasının (Annecy Uluslar arası Film Festivali, 1999 ve İngiliz Animasyon Ödülleri, 2002) ve 1 milyonun üzerinde gişe başarısı elde etmesinin ardından animasyon filmlerinde bir patlama yaşanmıştır. [511] "L'Enfant Au Grelot" (Jacques Remy Girerd, 1998); "Le Chateau Des Singes" (Jean-François Laguionie, 1999); "Princes et princesses" (Michel Ocelot, 1999); "Kaena, la prophétie" (Chris Delaporte ve Pascal Pinon, 2003); "Les Enfants de la pluie" (Philippe Leclerc, 2003); "Les Triplettes de Belleville" (Sylvain Chomet, 2003); "La Prophétie des grenouilles" (Jacques-Rémy Girerd, 2003); "Le chien, le général et les oiseaux"(Francis Nielsen, 2003); "L'île de Black Mór" (Jean-François Laguionie,2004); "Le Roman de Renart" (Thierry Schiel, 2005), "Azur et Asmar" (Michel Ocelot, 2006); "Persépolis" (Marjane Satrapi ve Vincent Paronnaud, 2007) [512] gibi filmler art arda yapılan animasyon filmleri arasında en başarılılarıdır.

---

[510] James F. Austin, s.281-282.

[*] 3D animasyon (3 dimension animation) izleyiciye gerçek gibi gelen imajlar yaratabilen bilgisayar teknolojisidir. http://en.wikipedia.org/wiki/Animation, 23 Mart 2009.

[511] Jean-Pierre Jeancolas, a.g.e.,s.159. http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Ocelot, 23 Mart 2009.

[512] http://www.eleves.ens.fr/home/cuvelier/wwwcinema/chronofrance.html#princesetprincesses, 23 Mart 2009. René Prédal, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, a.g.e, s.289-892.

SONUÇ

Doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sineması postmodern özellikler taşıyan çok çeşitli dinamiklere sahip sürekli değişim ve gelişim içinde olan bir sinemadır. Dünyada egemenliğini ilan eden Amerikan sinemasına başkaldıran ve sinemasının ulusal değerlerini korumaya çalışan Fransa, Avrupa sinemasının Amerika'ya karşı korumacılığını da üstlenmiştir.

1940'larda başlayan devletin sinemaya yardım politikaları 1970 ve 1980'lerde daha da geliştirilmiş ve 1990'lı yıllardan itibaren pek çok genç "auteur"ün Fransız sinemasına katılmasında başrol oynamıştır. Fransız sinemasına devletin destek fonundan aktardığı yardımların amacı öncelikle "Fransız kalitesi"nin devamlılığının sağlamak ve Fransız filmlerini kendi pazarında Amerikan filmlerine karşı daha güçlü hale getirmektir. Özellikle doksanlı yıllardan sonra Amerikan sineması dev bir endüstriye dönüşmüştür. Kapitalizmin çarklarını döndüren filmler Amerika tarafından ticari ürün olarak görülmektedir. Uluslar arası bir toplantı olan GATT (1993) görüşmelerinde Amerika, sinemasal ürünlerin diğer ticari ürünler gibi serbest dolaşıma açılması ve devletin koruyucu politikalarından vazgeçmesiyle ilgili konuları gündeme taşımıştır. Fransa buna "kültürel ayrıcalık" (exception culturelle) tezi ile karşı çıkarak; sinemanın sanatsal bir ürün olduğunu, küreselleşemenin getirdiği kültürel homojenleşmeye karşı filmlerdeki farklılığın korunması gerektiğini savunmuştur. Dolayısıyla Fransız sinemasının "auteur"leri ve filmleri her daim devlet tarafından korunup kollanmıştır.

Bunun yanı sıra devlet sinema sektörü ile uluslar arası arenada artan Amerikan baskılarına karşı 1980'lerde ortaya çıkan ve "héritage" adı verilen filmlere desteğini arttırmıştır. Ana akım sinemada yer alan "héritage" filmleri yüksek bütçeli ve tüm yeni teknolojilerin kullanıldığı filmler olmalarından dolayı Amerikan popüler filmlerine rakip olabilecek, aynı zamanda da konusunu tarihten ya da romanlardan aldığı için de Fransız geleneğini devam ettirebilecek nitelikteki filmlerdir.

Fransız sinemasının kendi pazarında dahi egemenliği elinde bulunduran Amerikan sinemasına karşı ne kadar etkili olabildiği tartışma konusu olsa da en azından bir alternatif oluşturabildiği çıkarımını yapmak mümkündür.

Doksanlı yılların başından itibaren istatistiksel olarak doğrulanan verilere göre Fransız sineması gençleşmekte yani yenilenmektedir. Yeni yönetmenler auteur sinemasına ait pek çok film yaparak Fransız sinemasının canlanmasını sağlamışlardır. Doksanlı yıllarda başlayan sinemadaki bu canlanmanın tek nedeni tabii ki elli yılı aşkın süredir uygulanan devletin mali desteği değildir. Devlet sadece sinema endüstrisine değil sinema eğitimine de destek sağlamıştır. Pek çok üniversiteye 1970'lerden itibaren sinema dersleri konmuştur. IDHEC (Yüksek Sinema Enstitüsü) 1986'da daha kapsamlı olan FEMIS'e dönüştürülmüş "Jeune" sinemanın genç yönetmenlerinin pek çoğu burada sinema eğitimi almıştır.

Doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sinema endüstrisiyle ilgili dikkat çekici bir husus televizyondur. Fransız sineması ile televizyon arasındaki ilişki değerlendirildiğinde oldukça karmaşık bir yapıyla birbirlerine bağlı oldukları görülmüştür. Fransa'da televizyon kanalları 1950'lerden itibaren kurulmaya başlamıştır. 1980'lere kadar aşamalı şekilde gelişme kaydeden televizyon 1980'lerin ortasından itibaren özel kanalların da kurulmasıyla (özellikle Canal Plus) sinemanın işleyişini alt üst eden bir tehlike haline dönüşmüştür. Sinema salonları boşalırken insanların çoğu evlerinde film seyretmeyi tercih etmiştir. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren televizyon kanallarında yaşanan artışla televizyon sektörü çok daha fazla sinema filmine ihtiyaç duymuştur. Bu durum sinema filmlerinin finansal yapısını temelinden değiştirmiştir. Televizyon Fransız sinemasının en büyük finans kaynağı (2000 yılı verilerine göre % 40) haline gelmiştir. Özellikle Canal Plus ortalama olarak Fransız filmlerinin %80'inin prodüksiyonuna katılmıştır. Bu nedenle "auteur" sinemanın teminatçısı olmuştur. Bir dönem televizyon yüzünden krize giren sinema sektörü yine onun sayesinde ayakta kalmış, televizyon ise ihtiyacı olan filmleri bu şekilde temin etmiştir.

Fransız sinemasının endüstrisi ilgili diğer bir değerlendirme ise yıllar geçtikçe daha da belirgin hale gelen sinema endüstrisinin oligopol yapısı üzerinedir. Yapım, dağıtım ve gösterim ayağından oluşan film endüstrisi uzun yıllardır birkaç dev şirketin elindedir.

Fransız tekelleri haricinde, Hollywood'un dev firmaları Fransız sinema endüstrisine yön vermektedir. Yapılan çalışmalar incelendiğinde Amerikan emperyalizminin Fransız sineması endüstrisinde baskın olduğu görülmüştür. Sektördeki devler arasındaki şirket evlilikleri de düşünüldüğünde bu sistemden kaçabilen tek grup bağımsız film şirketleridir. Özellikle Fransız sinemasının son dönemlerinde kısıtlı bütçeye sahip bu grubun dev şirketler karşında dayanma gücü oldukça zayıflamıştır.

1990'larda "multiplexe" adı verilen çoklu sinema salonlarının kurulmasıyla gösterimin yapısında büyük bir değişim yaşanmıştır. Yeni teknolojiyle donatılmış, oldukça lüks sinema salonları olan "Multiplexe"ler şirketlerin oligopol yapısını güçlendirmesine karşın izleyicileri sinema salonlarına çekmiş ve düşen izleyici oranlarının yeniden yükselmesine önemli katkı sağlamıştır. Bu dev tesisler daha çok gişe garantisi veren ticari filmlerin gösterimini yaparken sanat ve deneysel filmler ağırlıklı olarak "art et essai" adı verilen bağımsız sinema salonlarında yapılmaktadır. Dolayısıyla Fransız sinemasında "sanat" filmi ile "ticari film" ayrımı sadece film estetiğinde değil, film endüstrisinde de olan bir ayrımdır. Bununla beraber "sanat" filmi ile "ticari" film ayrımı Fransız sinemasında yıllardan beri var olan ve daha uzun süre var olacakmış gibi görünen iki kutuplu bir yapının da göstergesidir.

Sinemasever (cinéphile) bir halkın ve devletin desteğine sahip Fransız sinemasının karakteristik özellikleriyle ilgili bu değerlendirmede Fransız sinemasına hakim olan türler, temsilcileri ve filmleri çok büyük önem taşımaktadır. Fransız sinemasının her dönemi ayrı sosyo-kültürel, ekonomik ve politik dinamiklerden etkilenerek oluşmuştur. Bu dinamikler bazen birbirinin devamı olan sinema tarzlarını bazen de yepyeni bir sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Her dönemde farklı sinema türleri, akımları ve temsilcileriyle zenginleşen Fransız sineması doksanlı yıllara gelindiğinde yeni bir sinema olarak göze çarpmaktadır. İster "Jeune" ister "yeni" bir Yeni Dalga olarak adlandırılsın bu dönem sineması çok sesliliğin hakim olduğu bir sinemadır. "Auteur" teorisinin ortaya atılıp sinemanın merkezine oturtulduğu Yeni Dalga akımından beri ilk kez "auteur" sineması pek çok genç yönetmenle yeniden canlanmıştır. Doksanlı yıllar sonrasında Fransız sineması bir önceki döneme göre

toplumsal olaylardan çok daha fazla etkilenip politik hale gelmiştir. Fransa'da gündemde olan kültürel, etnik, dinsel ve cinsel farklılıklar ile ilgili sorunlar sinemada yansımasını bulmuştur. Kişisel ve toplumsal farklılıkları konu alan pek çok film yapılmıştır.

Yakın dönem Fransız sinemasında değerlendirilmesi gereken diğer bir konu western sineması gibi coğrafi özelliğine göre adlandırılmış bir tür olan banliyö sinemasının ortaya çıkışıdır. Kentsel çehrenin anlatıldığı; ırkçılık, şiddet, ve dışlanma üzerine eleştiriler yapan bu türün Fransa'nın yaşadıklarını yansıtmakla kalmayıp filmlerle banliyölerdeki bazı olayların yaşanmadan öngörüsünü yapmış olması oldukça dikkat çekicidir.

Fransız sinemasında kadın yönetmenler ve filmleri pek çok araştırmacının ilgilendiği bir konu olmuştur. Fransa 1898'de Alice Guy'ı sinemanın ilk kadın yönetmeni olarak tarihine kazandırmıştır. Buna karşılık Fransız sinemasının sonraki dönemlerinde kadın yönetmenler nadiren görülmektedir. 1970'lerde başlayan feminist hareketlerin de etkisiyle yönetmen koltuğuna oturmaya başlayan kadınların sayısı 1980'lerde artsa da asıl kitlesel çıkışlarını 1990'larla birlikte yapmışlardır. Kadın yönetmenler, kadınların politik ya da kişisel yaşamlarını yaptıkları realist filmlerin anlatı yapısının ortasına yerleştirmişlerdir. "Auteur" sinemasında önemli bir role sahip kadın yönetmenler ana akım türlerinden biri olan komedide de başarılı yapımlara imza atmışlardır. Ayrıca kadın yönetmenler doksanlı yılların sonunda Fransız sinemasında "transgresyon" (transgression) adını alan, cinselliğin abartılı ve aşırı uçlardaki sunumunun yapıldığı yeni türü ortaya çıkarmışlardır. Transgresyon çok yeni bir tür olmakla beraber çıkışından itibaren büyük tartışmalar yaratmıştır. Bu türe ait filmlerin örnekleri sınırlı olsa da Fransız sinemasıyla ilgili ilgi çeken bir alan olarak araştırmacıların çalışmalarına konu olmaya başlamıştır.

Fransız sinemasıyla ilgili üzerinde durulması gereken diğer bir konu ana akım sinema ve türleridir. Fransız sinemasının tarihinde ana akım sinema ile ilgili bilgiler değendirildiğinde ana akım sinemanın mevcut türlerin ya da sistemin devamlılığını sağladığı görülmektedir. En çok izleyiciye ulaşma özelliğini gösteren bu sinemanın içinde pek çok popüler tür yer almaktadır. Sinemanın ilk film türlerinden biri olan komedi 2000'li yıllarda dahi Fransız sinemasında ana akımdaki yerini ve popülerliğini koruyan bir tür olarak insanları güldürmeye devam etmektedir. 1980'lerde ortaya çıkan ve 1990'larla

birlikte yükselişe geçen "héritage" adı verilen tür ise Fransız kalite geleneğinin devamlılığını sağlamaktadır. Ana akımda popülerliğini koruyan diğer önemli tür olan polar/polisiye doksanlı yıllardan itibaren belirgin karakteristik özelliklerinin kaybetmiş ve daha çok aksiyon türüyle iç içe girmiştir. Aksiyon filmleri de hareketli sahneleri, özel efektleriyle yeni teknolojilerin hâkim olduğu film türleri arasında yer almaktadır.

Her daim yeni teknolojiler Fransız sinemasının film türlerinde ve anlatı tarzında değişim yaratmıştır. Sesli sinema döneme geçişle tiyatro uyarlamalarının önem kazanması ya da Yeni Dalga döneminde hafif kamera kullanımının filmlerin sokaklarda çevrilmesini sağlaması gibi bu konuyla ilgili Fransız sineması tarihinde sayısız örneğe rastlanılmaktadır. Doksanlı yıllardan sonra ise özellikle bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler ve dijital kurgu pek çok özel efektin kullanıldığı aksiyon, fantastik animasyon gibi film türlerinin yenilenmesini sağlamıştır.

Fransız sinemasında yeni teknolojilerin kullanılması filmlerin anlatısında Amerikanlaşma'yı getirmektedir. Pek çok tartışmaya neden olan bu durumla ilgili pek çok sav ortaya konmuştur. Bazı araştırmacılar Fransız sinemasındaki yenilikleri Fransız sinemasının globalleşmesi olarak görürken bazıları ise Amerika'nın Fransız sinemasındaki üstünlüğünün bir kanıtı olarak olaya yaklaşmaktadır. Bu tartışmaların sonucunda bir görüş birliğine varılabilmesi şimdilik imkânsız gibi görünse de Fransız filmlerinin bir kısmının Amerikan sineması tarzı yönetmlerle yapılmış olması bu filmleri Hollywood filmlerinin bir kopyası yapmamaktadır. Bunun nedeni Fransız filmlerinin Amerikan filmlerinden çok daha farklı kaynaklardan beslenmesidir.

Sonuç olarak Fransız sinemasının durumu tarihinin başından beri kültürel ürünler olarak görülen filmlerle ekonomik değer olarak görülen Hollywood'un egemen türleri arasındaki dengeye bağlıdır. Bu bağlamda bozulan denge ve dengenin yeniden sağlanması süreçlerinde Fransız sinemasında "ticari" film ile "sanat" filmi tartışmaları daha uzun süre Fransız sinemasının gündeminde kalacakmış gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

1. KİTAPLAR

ABEL Richard, **French Cinema: The Fist Wave, 1915-1929**, Princeton University Press, N.Jersey, 1984.

ABİSEL Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999.

ABİSEL Nilgün, **Sessiz Sinema**, A.Ü. Basın –Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989.

AMENGUAL Barthélemy**, Lumière, Le Cinéma**, Edition L'Institut Lumière, Lyon, 1992.

AUDÉ François, **Cinéma d'Elles 1981-2001**, Edition L'Age d'Homme, Lausanne, 2002.

AUSTİN Guy, **Contemporary French Cinema**, Manchester University Press, N.York, 1996.

BANDY Mary Lea, **Rediscovering French Film,** The Museum Of Modern Art Edition, N.York, 1983.

BARNIER Martin, MOINE Raphaelle, **FRANCE/HOLLYWOOD, Echanges Cinématographiques et Idéntités Nationales**, Edition l'Harmattan, Paris,2002.

BAZİN André, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çeviren: Nejat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995.

BETTON Gerard**, Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya kadar**, Çeviren: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.

BEYLIE Claude, **Une Histoire du Cinéma Français,** Edition Larousse, Montréal, 2005.

BILLARD Pierre, **L'Age Classique du Cinéma Français Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague,**, Edition Flammarion, Paris,1995.

BORDE, Raymond **Les Cinématheques**, Nouvelle Edition L'Age D'Homme Ramsay, Paris, 1983.

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, **Film Art: An Introduction**, Mc Graw- Hill Inc Editions, New York, 1996.

BOURDIEU Pierre, **La Distinction, Critique Sociale du Jugement**, Edition Minuit, Paris, 1979.

BRESCHAND Jean, **Le Cinéma Français**, Editions Cent Pages, Paris,1993.

BRION Patrick, **Cinéma Français (1895-2005)**, Edition Adpf, Paris, 2005.

BRUNIUS Jacques- Bernard, **En Marge du Cinéma Français**, Arcanes, Paris, 1954.

CLUZEL Jean, **Propos Impertinents Sur Le Cinéma Français**, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

CRÉTON Laurent, **Economie du Cinéma, Perspectives Stratégiques**, 3.Edition, Nathan, Paris, 2001.

CRÉTON Laurent, **L'Economie du Cinéma**, Edition Arman Colin, Paris, 2005.

CRÉTON Laurent, **Le Cinéma et L'argent**, Edition Nathan, Paris, 1999.

CRÉTON Laurent, **Théoreme Cinéma & (In)dépendence, Une Economie Politique**, Edition Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.

D'HUGUES Philippe, **L'envahisseur Americain**, Edition Favre, Lausanne, 1999.

D'HUGUES Phiplippe, **L'envahisseur Amérıcan, Hollywood Conre Billancourt**, Edition Favre, Paris,1999.

DANEY Serge, **L'Exercice A Ete Profitable**, Monsieur, POL, Paris, 1993.

DARRÉ Yann, **Histoire Sociale du Cinéma Français**, Edition LaDécouverte et Syros, Paris, 2000.

DELEUZE Gille, **Cinéma II, L'Image- Temps**, Edition Minuit, Paris, 1985.

DEMİRBİLEK İdrisoğlu Alev, **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları**, Engin Baskı, İstanbul,1994.

DERMAN Deniz, ONARAN Oğuz, İNAM Ahmet, GÜNAYDIN Serhat, **Sinema Akımları**, Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997.

DONNAT Olivier, COGNEAU Denis, **Les Pratiques Culturelles Des Français**, Paris, Edition La Découverte, 1990.

DORSAY Atilla, **100 yılın 100 Filmi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

DORSAY Atilla**, Yönetmenler, Filmler, Ülkeler- 2**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1988.

EHRLICH Evelyn, **Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation**, Colombia University Press, New York, 1985.

ERDOĞAN Şenol, **Fransız Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2004.

ESQUENAZI Jean Pierre, **Cinema Contemporain, Etat des Lieux**, L'Harmattan, Paris, 2004.

FARCY Joelle, **L'Industrie du Cinéma**, Edition Puf, Paris, 2004.

FINNEY Angus, **The State of European Cinema: A New Dose of Reality**, Cassel, London, 1996.

FLITTERMAN Sandy Lewis, **To Desire Differently: Feminism and the French Cinema**, First Edition., Illinois, 1990.

FOREST Claude, **Economies Contemporaines du Cinéma En Europe**, L'improbable Industrie, Paris, CNRS Editions, 2001.

FOREST Claude, **L'Argent du Cinéma, Introduction a l'Economie du 7eme Art**, Editions Belin, Paris, 2002.

FRIEDMAN Lester , **British Cinema and Thatcerism: Fires were Started, UCL Press**, London, 1993.

FRODON Jean Michel, **L'Age Moderne du Cinéma Français**, Flammarion, Paris, 1995.

GODARD Jean Luc, **Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema**, Derleyen: Ertan Yılmaz, Gece Yayınları, Ankara, 1994.

GODARD Luc, **Introduction Une Véritable Histoire du Cinéma,** Edition Albatros, Paris,1980.

GOMERY Douglas, **Movie History: a Survey**, Wadsworth Publishing Company, California, 1991.

HARGREAVES Alec, MCKINNEY Mark, **Post- colonial Cultures in France**, Routledge, London, 1997.

HAYWARD Susan, **French National Cinema**, Routledge Edition, New York, 1993.

HAYWARD Susan, **French National Cinema, Second Edition**, Routledge, London, 2005.

JEANCOLAS Jean Pierre, **Histoire du Cinéma Français**, 2.Edition, Armand Colin, Paris, 2007.

JOURNOT Marie-Thérese, **Le Courant de "L'Esthetique Publicitaire" Dans Le Cinéma Français Des Années 80: La Modernité en Crise**, Edition L'Harmattan , Paris, 2004.

KATZ Eprahim, **The International Film Encyclopedia**, Second Edition,Papermac, London, 1982.

KILIÇ Sabri, **Deneysel Sinema'nın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1992.

LÉGLİSE Paul, **Histoire de la Politique du Cinéma Français**, Tome 1,Edition PierreL'herminier, Paris, 1977.

MAGHIT Jean Pierre Bertin, **Ders Notları**, l' Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Ekim-Aralık 2007.

MAGHIT Jean Pierre Bertin, **Le Cinéma Français Sous l'Occupation**, Editions Perrin, Paris, 2002.

MAKAL Oğuz, **Fransız Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara, 1996.

MARIE Michel, **Le Jeune Cinéma Français**, Nathan Editions, Paris, 1998.

MAURİCE Bardèche , BRASİLLACH Robert, **Histoire du Cinéma**, **I: Le Muet**, Edition Livre de Poche, Paru , 1964.

MIEGE Bernard, PAILLARD Isabelle, **Institutions et Vie Culturelle**, Colléctif, Edition La Découmentation Française, Paris, 1996.

MOINE Raphaelle, **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L'Histoire de Cinéma, Paris, 2005.

MOINE Raphaelle, **Remakes,Les Films Français a Hollywood**, CNRS Editions, Paris, 2007.

MONACO James, **Bir Film Nasıl Okunur?** Çeviren: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul,2006.

MONTEBELLO Fabrice, **Le cinema En France**, Edition Armand Colin Cinéma, Paris,2005.

MONTEGU Ivor, **Film World**, Penguin Books, Middlesex Edition, 1964.

ONARAN Alim Şerif, **Sessiz Sinema Tarihi,** Kitle Yayınları, Ankara,1994.

ONARAN Alim Şerif, **Sinemaya Giriş**, 2. Baskı, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999.

ORR John, **Sinema ve Modernlik**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997.

ORY Pascal, **L'Entre-Deux-Mai: Histoire Culturelle de la France, Mai-1968-Mai 1981**, Edition Seuil, 1983.

OSCHERWİTZ Dayna, HİGGİNS Maryellen, **Historical Dictionary of French Cinéma,** The Scrarecrow Press Inc, Lanham Maryland, 2007.

ÖZÖN Nijat, **Sinema El Kitabı**, Elif Yayınları, İstanbul,1964.

ÖZÖN Nijat, **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1985.

PÉCHEUR Jacques, **Le Cinéma Français Aujourd'hui**, Edition Hachette, Paris,1995.

PECHEUR Jacques, **Le Cinéma Français Aujourd'hui**, Hachette, Paris, 1995.

PINEL Vincent, **Ecoles, Genres et Mouvements Au Cinéma**, Larousse, Paris, 2000.

PORTES Jacques, **De la Scene a L'écran, Naissance de la Culture Masse aux Etats Unis**, Edition Belin, Paris, 1997.

POWRIE Phil, **French Cinema in the 1990's, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999.

POWRIE Phil,**The Cinema of France (24 Frames)**, Paperback, 2006.

POWRİE, Phil **French Cinema in the 1990's, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999.

PRÉDAL René, **50 Ans du Cinéma Français**, Edition Nathan, Paris, 1996.

PRÉDAL René, **Jeune Cinéma Français**, Edition Arman Colin Cinéma, 2005.

PRÉDAL René, **Le Cinéma Français Depuis 2000**, Arman Colin, Paris, 2008.

PRÉDAL René, **Le Cinéma Français Français Des Années 1990**, 2. Edition, Arman Colin, Paris, 2008,

REGOURD Serge, **Que Sais-je? "L'exception Culturelle"**, No:3647, Puf, Paris, 2002.

ROTHA Paul, GRIFFITH Richard**, Sinema Yazıları**, Çeviren: Ayzer Ovatman, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001.

ROUD Richard, **Rediscovering French Film,** Düzenleyen: Mary Lea Bandy,The Museum Of Modern Art Edition, N.York, 1983.

SADOUL Georges, **Histoire du Cinema Mondial**, Edition Flammarion, Paris, 1976.

SADOUL Georges, **Histoire Génèral du Cinéma**, Tome 2, Edition Denoel, Paris, 1951.

SCOGNAMILLO Giovanni, **Dünya Sinema Sanayii**, Timaş Yayınları, İstanbul,1997

SERCEAU Daniel, **Erotisme et cinéma. Thèmes et variations**, Editions Atlas / Lherminier, Paris, 1986.

TARR Carrie, ROLLET Brigitte, **Cinema and Second Sex: Twenty years of Women's film making in France** Continuum, London, 2001.

THAISY Laurence, **La politique cinématographique de la France en Allemagne Occupée, 1945-1949,** Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2006.

THOMSON David, **A Biographical Dictionary of Film,** Second Edition, Morrow, New York, 1981.

TRÉMOIS Claude Marie, **Les Enfants de la Libérté, Le Jeune Cinéma Français Des Années 90**, Edition du Séul, Paris, 1997.

VINCENDEAU Ginette, DYER Richard, **Popular European Cinema**, Roudledge, London, 1992.

WILLIAMS Alan, **Republic of Images: A History of French Filmmaking**, Harvard University Editions, Cambrige,1992.

YILMAZ Ertan, **1968 ve Sinema**, Kitle Yayınları, Ankara, 1997.

2. MAKALELER

ALLEN John Scott, " French Cinema: Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry", **Theory Culture Society**, Vol:17, No:1, 2000.

ANDREW Dudley, "Poetic Realism", **Rediscovering French Film**, Düzenleyen: Mary Lea Bandy, The Museum Of Modern Art Edition, N.York, 1983.

AUSTIN James F., "Digitizing Frenchness in 2001: On a Historic Moment in The French Cinema", **French Cultural Studies**, 15(3), Sage Publications, London , 2004.

AYKUL Nuray, "Gerçeküstücülük", **Sinema Akımları**, Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997.

BALDIZZONE José, "Y a-t-il une vie au-dela du périphirique..?", **Cahiers de la Cinématheque**, No:59/60, Fevrier, 1994.

BAYRAKTAR Sevgen Deniz, "Godard on Godard veya JLG Par JLG", **Toplumbilim**, Sayı:18, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ocak 2005.

BEAULIEU Alain, "Accord et Faux Raccords Entre les Conceptions du Cinéma de Jean Luc Godard et Gilles Deleuze", **Revue d'Etudes Cinématographiques**, Vol:13, No:3, Edition Cinémas,Paris, Printemps 2003.

BELLOS David, "Tati and America: Jour de fête and the Blum-Byrnes Agreement of 1946", **French Cultural Studies**, Vol:10, No.29, June 1999.

BERGFELDER Tim, "National, transnational or supranational cinema? Rethinking European Film Studies", **Media Culture Society**, Vol: 27(3), Sage Publications, London,2005.

BİRYILDIZ Esra, **Sinemada Akımlar**, Beta Basım, İstanbul, 1998.

BLUM-REID Sylvie, "The Elusive Search for Nora Luca: Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land", **Portal**, Vol:2, No:2, July 2005.

BOSSÉNO Christian, "Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Cinema", **Popular European Cinema**, Edited by Ginette Vincendeau, Richard Dyer, Roudledge, London, 1992.

BURDEAU Emmanuel , “Ouverture Les leçons d’une polémique” ,“ Nos 12 Propositions Pour Le Cinéma”, **Cahiers du Cinéma**, No:622, Avril 2007.

CADÉ Michel, “Des İmmigrées Dans Les Banlieues”, **Cahiers de la Cinématheque**, No:59/60, Paris, Fevrier 1994.

CIMENT Michel, “Renouveau du Cinéma Français,?”, **Positif**, No:487, Septembre 2001.

COUSİNS Russel, “The Heritage Film and Cultural Politics: Germinal (Berri, 1993)”, Phil Powrie (ed), **French Cinema in the 1990’s, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999.

CRETON Laurent, Forest Claude, “Evolution des Structures et Options Stratégiques de l’Exploitation Cinématographique Française”, **Cinématheque**, No:1, Mai 1992.

ÇELİKCAN Peyami, “Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğ*i”*,**Toplumbilim**, Sayı:18, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ocak 2005.

DANAN Martine, “French Cinema in The Era of Media Capitalisme”, **Media Culture ans Society**, Vol:22, Sage Publications, London, 1996.

DANAN, Martine “Revisiting The Myth of French Nation: Les Visiteurs (Poiré,1993)”, Phil Powrie (ed.), **French Cinema in the 1990’s, Continuity and Differenc**e, Oxford University Press, New York, 1999.

DE LA BRETEQUE François, “Du Miracle Des Loups Au Pacte Des Loups. Comment Une ‘Série’ (Les Films d’Action en Costumes) A Pu Parvenir Finallement A Se Constituer En Genre”, Raphaelle Moine (ed.), **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L’Histoire de Cinéma, Paris, 2005.

DEBİEN Isabelle, “Le cinéma dans les cafés carcassonnais au début du siècle”,**1895**, No:17, Paris, Décembre 1994.

DOWNİNG Lisa, "French Cinema's New 'Sexual Revolution': Postmodern Porn and Troubled Genre", **French Cultural Studies**, Vol:15(3), 2004.

DUBET François, Lapeyronnie Didier, **Les Quartiers d'Exile**, Editions du Seuil, 1992.

EVERETT Wendy, "The Autobiographical, Eye in European Film", **Europa : An International Journal of Language, Art and Culture**, Vol:2, 1995.

FLITTERMAN- LEWIS Sandy, "Sans Toi Ni Loi: Le Portrait impossible de la Féminité",**CinémAction**, No:67, Paris, Automne 1993.

GARBARZ Franck, " Le Renouveau Social du Cinéma Français", Positif, No:442, Décembre, 1997.

GÖKÇE Fethi, "Yeni Dalga", **Sinema Akımları**, , Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997.

GÜNAYDIN Serhat, "İzlenimcilik", **Sinema Akımları**, Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997.

HARRIS Sue, "Culture in Postwar France 88-99, The Decline Fall & Rebirth" **French Cultural Studies**, Vol:15, No:3, October, 2004.

HERPE Noel, " Y aura- il Un Jeune Cinéma Français?", **Positif**, Vol:443,Octobre,1998.

HIBGEE Will, "The Return of Political, or Designer Visions of Exculison? Case of Mathieu Kassovitz's 'Fracture Sociale' Trilogy", **Studies in French Cinema**, Vol:5, No:2, 2005.

JEANCOLAS Jean Pierre, "Jill Forbes Ou La Conversation Interrompue (Notes Sur Le Réalisme Dans Le Cinéma Français, 1895-1939)", **French Cultural Studies**, Vol:14, 2003.

JEANCOLAS Jean Pierre, "The Confused Image of Le Jeune Cinema", **Studies in French Cinema**, Vol:5, No:5, 2005.

JEANCOLAS Jean Pierre, "Une Bobine d'Avance", **Positif**, Vol:434, Avril 1997.

JOUSSE Thierry , "Le Cinéma Nouveau Est Arrivé:Dix Places Pour Le Jeune Cinéma", **Cahiers du Cinéma**, Vol:473,Novembre, 1993.

KERİMOĞLU Başak, "Şiirsel Gerçekçilik", **Sinema Akımları,** Derleyen: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın ,Med-Campus Yayınları, Ankara, 1997.

MANCINI Marc, "French Remakes" **Contemporary French Civilization**, Vol:13, No:1, Winter/Spring, 1989.

MİCHAEL Charlie, "French National Cinema and Martial Arts of Blockbuster", **French Politics, Culture and Society**, Vol:23, No:3, Winter 2005.

MOINE Raphaelle, "Reconfiguration Génériques de la Comédie Dans Le Cinéma Français Contemporain. L'Emergence Des Comédies d'Auteur", Raphaelle Moine (ed.), **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L'Histoire de Cinéma, Paris, 2005.

MOORE Rick Clifton, "Ambivalence to Technology in Jeunet's LeFabuleux Destin d'Amélie Poulain", **Bulletin of Science Technology Society**, Vol:26, No:9, Sage Publications, London, 2006.

MOULLET Luc, "Jean-Luc Godard", **Cahiers du cinéma**, Tome :18, Vol:106, Paris, Avril 1960.

NETTELBECK Colin, "Narravie Mutations: French cinema and its relations with literature from Vichy towards the New Wave", **Journal of European Studies**, Vol: 37(2), Sage Publications, 2007.

NICOLAS Marc, "Economie du cinéma", DVD'ye çekilmiş konferans, Paris,10 Temmuz 2004.

O'SHAUGHNESSY Martin,"Post- 1995 French Cinéma: Retourn of The Social, of The Political, **Modern & Contemporary France**, Vol:11, No:2, 2003.

ORY Pascal, **L'Aventure Culturellle Française 1945-1989**, Edition Flammarion, Paris,1989.

TARR Carrie, "French Cinema and Post- colonial Minorities", **Post- colonial Cultures in France**, Edited by Alec Hargreaves ,Mark McKinney,Routledge, London, 1997.

TOUBIANA Serge, "Retour du Politique", **Cahiers du Cinéma**, No:511,Mars 1997.

TRUFFAUT François, "Une Certaine Tendance du Cinéma Français", **Cahier de Cinéma**, Vol:31, Edition Cahier du Cinéma, Paris, Janvier 1954.

VINCENDEAU Ginette, "Cafe Society", **Sight and Sound**, August 2001.

VINCENDEAU Ginette, "Romance", **Sight and Sound**, November 1999.

VINCENDEAU Ginette, "Un Genre Qui Fait Probleme: Le Héritage Film. La Critique Face a Genre Populaire des Deux Cotés De La Manche", Raphaelle Moine (ed.), **Le Cinéma Français Face Aux Genres**, Association Française du Recherche Sur L'Histoire de Cinéma, Paris, 2005.

VINCENDEAU Ginette, "Hijacked", **Sight and Sound**, July 1997.

WILLIAMS Linda Ruth, "Sick Sisters", **Sight and Sound**, July 2001.

WILLIAMS Linda, "Cinema and The Sex Act", **Cinéaste**, Vol:27, No:1, Winter 2001.

3. İNTERNET KAYNAKLARI

BERMEK Hasan, "Tax Incentives for Films andAudiovisual Works in France", Legal Information Department ,October 2007, http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/tax_incentives_films_france.pdf.en, 17 Aralık 2008.

CLAIR René, "Cinéma D'Hier, Cinéma D'Aujourd'hui", http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/cinema_886/promotion-du-cinema-francais_5370/une-galerie-cineastes_7913/rene-clair_8301/index.html, 8 Aralık 2008.

FOUCON Térésa, "Cent ans de cinéma français", http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/cinema/02.html, 12 Kasım 2008.

HENNELLE Guy, "Le Cinéma Français des Années 70", www. Cineclubdecaen.com/analysecinemafrançais70.htm, 18 Kasım 2008.

LECLER Romain, "Le Cinéma Militant Français des Années 1970", 14 Juin 2007, www.crikat.com/le-cinema-militant-francais-des,1398.html,17 Kasım 2008.

NDALIANIS Angela, "Architectures of Vision: Neo-Baroque Optical Regimes and Contemporary Entertainment Media", http://web.mit.edu/comm-forum/papers/ndalianis.html, 27 Aralık 2008.

ROY Pierre, "Vertus de l'innovation Strategique Pour Les Leaders du Marché, XIV eme Conference International de Ménagement Strategique, Pays de la Loire, Angers, 2005, http://www.strategie-aims.com/angers05/com/113-774comd.pdf, 3 Şubat 2009.

SAYDAM, Barış "Léos Carax ve Sineması", 10 Ocak 2009, http://www.sinemadefteri.com/2009/01/leos-carax-ve-sinemasy/, 22 Mart 2009.

____,____, "Amerikalılara Fransız Öpücüğü", 25 Ağustos 2003, http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=86325, 10 Şubat 2009.

____,____, “Résumé de l'exposé sur le réalisme poétique”, 26 novembre 2006, http://blog.francetv.fr/cinema/index.php/2006/11/26/42188-resume-de-lexpose-sur-le-realisme-poetique, 2 Aralık 2008.

____,____, “Georges Méliès, le père des trucages cinématographiques”, http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm, 15 Eylül 2008.

____,____, “Je m’appele Jean Renoir”, http://www.univ-nancy2.fr/renoir/, 5 Aralık 2008.

____,____, “Bande à Part”, http://www.imdb.com/title/tt0057869/, 14 Kasım 2008.

____,____, “Jean Luc Godard ve Filmleri üzerine”, http://sinefil78.azbuz.com/readArticle.jsp?objectID=5000000002225642, 12 Kasım 2008.

____,____, “CNC info, No:283, Bilan 2001,Mai 2002”, http://www.cnc.fr/Site/Template/T8.aspx?SELECTID=2390&ID=1598&t=2, 30 Kasım 2008.

____,____, “CNC 2007”, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/ProductionCine_.pdf , 20 Ocak 2009.

____,____, “Copie des Films TV Réglementation”, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/FilmsTV_.pdf ,25 Ocak 2009.

____,____, “Films en Premier Exclusivité”, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Distribution_.pdf ,s.3, 28 Ocak 2009.

____,____, “Les Films en Salles”, http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/06filmsensalles.htm, 2 Şubat 2009.

____,____, “CNC-Médiamétrie Enquête 75 000 Cinéma”, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Public_.pdf, s.1-12, 2 Şubat 2009.

____,____, “Les Spectateurs du Cinéma”, http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/10spectateur.htm, 2 Şubat 2009.

____,____, “L’Explotation”, http://www.cineclubdecaen.com/analyse/economie/03exploitation.htm, 3 Şubat 2009.

____,____, “Fréquentation des salles de cinéma estimations de l’année 2008”, http://cineuropa.org/Files/2009/01/19/1232360735293.pdf , s.12, Şubat 2009.

____,____, “Poids des multiplexes dans l'exploitation, Rapport CNC 2007”, 01.12.2008, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Exploitation_.pdf,s.7, 3 Şubat 2009.

____,____, “Exploitation des Films, Réglementation, Rapport CNC 2007”, 01.12.2008, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Exploitation_.pdf, 3Şubat 2009.

____,____, “Principaux exploitants français, Rapport CNC 2007”, 01.12.2008, http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Exploitation_.pdf,s.8, 3 Şubat 2009.

____,____, http://wapedia.mobi/fr/Ferdinand_Zecca, 20 Eylül 2008.

____,____, http://nezumi.dumousseau.free.fr/delluc.htm, 22 Kasım 2008.

____,____, http://cinema.fluctuat.net/germaine-dulac.html, 22 Kasım 2008.

____,____, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13898, 24 Kasım 2008.

____,____, http://tr.wikipedia.org/wiki/Vodvil, 28 Kasım 2008.

____,____, http://www.marcel-pagnol.com/parcours.php, 30 Kasım 2008.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Sacha_Guitry, 30 Kasım 2008.

____,____, http://guitry.free.fr/, 30 Kasım 2008.

____,____, http://www.abc-lefrance.com/fiches/lagrandeillusion.pdf, 2 Aralık 2008.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_po%C3%A9tique, 2 Aralık 2008.

____,____, http://cinememorial.com/Acteur_detail.php?id=417, 27 Kasım 2008.

____,____, http://www.cineartistes.com/fiche-Jean+Gr%E9millon.html, 1Aralık 2008.

____,____, http://www.ecrannoir.fr/stars/stars.php?s=23, 20 Aralık 2008.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/anecdote_gen_cpersonne=2113.html, 22 Kasım 2008.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=3434.html, 7 Ocak 2009.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=974.html, 7 Ocak 2009.

____,____, http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufffilmo2.htm, 7 Ocak 2009.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Rivette, 8 Ocak 2009.

____,____, http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=255159, 18 Aralık 2008.

____,____, http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=425464, 27 Aralık 2008.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9-th%C3%A9%C3%A2tre, 24 Aralık 2008.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=10281.html, 25 Aralık 2008.

____,____, http://www.evene.fr/celebre/biographie/claude-zidi-5051.php, 25 Aralık 2008.

____,____, http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-godard/ENS-godard.htm#avenement, 10 Aralık 2008.

____,____, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12518, 8Aralık 2008.

____,____, http://jdelpias.club.fr/truffaut/index.html, 2 Aralık 2008.

____,____, http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard, 2 Aralık 2008.

____,____, http://nezumi.dumousseau.free.fr/resnfilmo2.htm, 2 Aralık 2008.

____,____, http://analysefilmique.free.fr/filmo/t/tati.php, 3 Aralık 2008.

____,____, http://www.arkepix.com/kinok/Claude%20SAUTET/sautet_filmo.html, 3 Aralık 2008.

____,____, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13680,12 Aralık 2008.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_direct, 12 Aralık 2008.

____,____, http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_filmography, 12 Aralık 2008.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Mai_68, 7 Ocak 2009.

____,____, http://www.africine.org/?menu=fiche&no=5524, 3 Ocak 2009.

____,____, http://www.alterites.com/cache/center_portrait/id_1347.php ,3 Ocak 2009.

____,____, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12339, 7 Ocak 2009.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Chantal_Akerman, 10 Ocak 2009.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Bresson, 12 Ocak 2009.

____,____,http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/ProductionCine_.pdf , 26 Ocak 2009.

____,____,www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/Distribution_.pdf, s. 12, 28 Ocak 2009.

____,____,http://www.fncf.org/web/index.php?id_cat=38&id_contenu=39&lang=lang1,3 Şubat 2009.

____,____, http://www.imdb.com/title/tt0247380/ , 15 Mart 2009.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Claire_Denis, 17 Mart 2009.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=14352.html, 17 Mart 2009.

____,____, http://www.sinemalar.com/film/13504/Her-Gun-Baska-Bir-Bela/,20 Mart 2009.

____,____, http://fr.wikipedia.org/wiki/Tous_les_matins_du_monde, 30 Mart 2009.

____,____, http://www.toutlecine.com/film/0001/00012964-indochine.html, 30 Mart 2009.

____,____, http://www.sinema.com/film/galeri/3934/lucie-aubrac, 30 Mart 2009.

____,____, http://www.evene.fr/cinema/films/l-accompagnatrice-12529.php, 30 Mart 2009.

____,____, http://films.blog.lemonde.fr/2008/10/08/heros-tres-discret/, 30 Mart 2009.

____,____, http://www.teb-bir.org/seniseviyorum-uakmen.htm, 22 Mart 2009.

____,____, http://www.patoche.org/carax/biog.htm, 22Mart 2009.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/filmographie_gen_cpersonne=2989.html, 22 Mart 2009.

____,____, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=626.html, 22 Mart 2009.

____,____, http://beyazperde.mynet.com/film/993, 22 Mart 2009.

____,____, http://beyazperde.mynet.com/film/993, 22 Mart 2009.

____,____, http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Ocelot, 23 Mart 2009.

____,____,http://www.eleves.ens.fr/home/cuvelier/wwwcinema/chronofrance.html#princesetprincesses, 23 Mart 2009.

ÖZGEÇMİŞ

Meltem Çatalkaya, 14 Kasım 1980'de İzmir'de doğdu. Orta okul ve lise eğitimini 1991-1998 yılları arasında İzmir Saint Joseph Fransız Lisesi'nde yaptıktan sonra aynı yıl Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünü kazandı. 2003'te mezun olduktan sonra bir süreliğine Fransa'ya gitti. Türkiye'ye dönmesinin ardından bir süre farklı alanlarda çalıştı. 2006 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı. 2007- 2008 eğitim yılında Erasmus programı kapsamında teziyle ilgili araştırmalarını yapmak için Fransa'ya geri döndü. Teziyle ilgili çalışmalarını bir süre orada yürüttükten sonra 2009 yılında "Doksanlı Yıllar Ve Sonrası Fransız Sineması" konulu teziyle yüksek lisans derecesi aldı.

ÖZET

Fransız sineması bir asrı aşan tarihinde ulusal sinema değerlerini korumaya çalışan, her daim yaratıcı, sürekli değişen ve gelişen bir sinemadır. Bu özellikleriyle sinema tarihinde oldukça önem taşıyan bir konuma sahiptir. Bu çalışmada doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sineması, Fransız sinemasının tarihsel süreçlerindeki önemli olaylar da ele alınarak incelenmiştir. Böylelikle geçmişinin bir ürünü olan doksanlı yıllar ve sonrası Fransız sinemasının uğradığı değişimler, ait olduğu sistem ve güncel durumuyla ilgili karşılaştırmalı tespitlerde bulunulmuş; olgu ve olaylar arasındaki muhakeme gücü arttırılmıştır. Elde edilen bu verilerle de doksanlı yıllar ve sonrasında Fransız sineması anlatılmaya ve dünya sinemasındaki konumu belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yıllardır devam eden devletin korumacı politikaları ve sinemayı teşviki, kuşaktan kuşağa aktarılan sinema bilinci ve eğitimi doksanlı yıllardan itibaren yepyeni ve genç bir sinema oluşmasını sağlamıştır. Kitlesel olarak çıkış yapan genç yönetmenler "auteur" sinemasının canlanmasını sağlarken toplumsal konulara da duyarlı olan çok sesliliğin hâkim olduğu bir sinema yaratmışlardır. Özellikle sinema endüstrisinin işleyişi için önemli olan popüler film türleri ise en çok izleyiciyi sinema salonlarına çekerken mevcut sistemin devamlılığını sağlama rolünü üstlenmiştir. Popüler türlerin benimsediği sinemasal anlatı tarzı bu türde yapılan filmlerde "Amerikan etkisi" tartışmalarını ortaya çıkarmıştır. Bununla beraber Amerikan filmlerinin Fransa pazarındaki etkinliği de düşünüldüğünde son dönemde Fransız sinemasındaki "sanat" filmi ile "ticari" film ayrımının daha da belirginleştiği görülmüştür.

.

ABSTRACT

For over a century, French cinema has worked towards protecting the values of global cinema whilst being a creative, constantly changing and developing industry. With such qualities it has a fairly important role in world cinema. This study focuses on French cinema in the 1990s and onwards whilst considering major events that have occurred in the history of French cinema. In this way, the product of the changes that occurred between French cinema in the 1990s and afterwards has been compared with French cinema's current status and the system it belongs to. Conclusions have been drawn and the level of reasoning between phenomena and events has increased. With the data that has been obtained, descriptions for French cinema in the 1990s and beyond have been created as well as defining the status of French cinema within the world. In this context, the incentive of the state's protective policies for the cinema and the passing of cinema knowledge and education from generation to generation has resulted in a brand new and younger cinema from the 1990s onwards. A mass of young directors have enabled the revival of "auteur" cinema whilst creating a cinema that has the power to voice opinions on social issues. Particularly important for the functioning of the cinema industry has been popular movies, where large volumes of audiences at movie theaters ensure the continuity of the current system. Debates among French movie critics have occurred due to these popular films which have been described as "American influenced." Considering this, and the effect of American films in the French market, the differences between "art house" and "commercial" films within French cinema have become more apparent.

